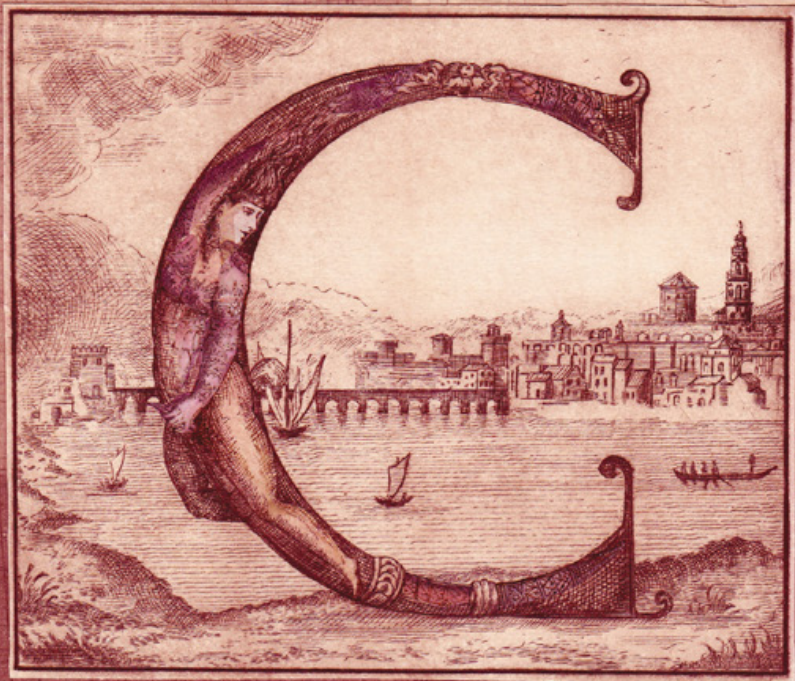


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
10 (2022)

Departamento de Estudios Filológicos y Literarios
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

www.creneida.com

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN

María Dolores AYBAR RAMÍREZ (Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho), Anna BOGNOLO (Università di Verona), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), Fernando DURÁN LÓPEZ (Universidad de Cádiz), Itz'iar LÓPEZ GUIL (Universität Zürich), Diego MARTÍNEZ TORRÓN (Universidad de Córdoba), † Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Oliver NOBLE WOOD (Oxford University), Ana PADILLA MANGAS (Universidad de Córdoba), Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Universidad de Zaragoza), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara), Noël VALIS (Yale University), Benedicte VAUTHIER (Universität Bern).

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Rafael ALARCÓN SIERRA (Universidad de Jaén), Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università del Piemonte Orientale), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Alain BÈGUE (Université de Poitiers), Emilio BLANCO (Universidad Complutense), Mercedes BLANCO (Université Paris-Sorbonne (Paris IV)), Elisa BORSARI (Universidad de Córdoba), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Andrea BRESADOLA (Università di Macerata), Cristina CASTILLO MARTÍNEZ (Universidad de Jaén), José CHECA BELTRÁN (CSIC), Carlos CLEMENTSON CEREZO (Universidad de Córdoba), Angelina COSTA PALACIOS (Universidad de Córdoba), Francisco Javier Díez DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora EGIDO (Universidad de Zaragoza), Ángel ESTÉVEZ MOLINERO (Universidad de Córdoba), Angela FABRIS (Universität Klagenfurt), Pura FERNÁNDEZ (CSIC), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Eva María FLORES RUIZ (Universidad de Córdoba), Ignacio GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba), Luciana GENTILLI (Università di Macerata), Gastón GILABERT (Universidad de Barcelona), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ (Universidad

de Extremadura), José LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), Renata LONDERO (Università di Udine), Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla), Elena DE LORENZO ÁLVAREZ (Universidad de Oviedo), Nadine LY (Université de Bordeaux), Eugenio MAGGI (Università di Bologna), Remedios MATAIX (Universidad de Alicante), Alberto MONTANER FRUTOS (Universidad de Zaragoza), Israel MUÑOZ GALLARTE (Universidad de Córdoba), Julio ORTEGA (Brown University), Fernando J. PANCORBO (Universidad de Basilea), María PAYERAS GRAU (Universitat de Les Illes Balears), María José PORRO HERRERA, (Universidad de Córdoba), Paolo PINTACUDA (Università degli Studi di Pavia), Geoffrey RIBBANS (Brown University), Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (Universidad de Valencia), Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (Universidad de Salamanca), Melchora ROMANOS (Universidad de Buenos Aires), José ROMERA CASTILLO (UNED), María Rosso (Università di Milano), José Carlos ROVIRA (Universidad de Alicante), Marcial RUBIO ÁRQUEZ (Università Chieti-Pescara), Enrique RUBIO CREMADES (Universidad de Alicante), Pedro RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba), Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (Universidad de Córdoba), Hernán SÁNCHEZ MARTÍNEZ DE PINILLOS (University of Maryland, College Park), Margarita SANTOS ZAS (Universidad de Santiago de Compostela), Lise SEGAS (Université de Bordeaux), † Florencio SEVILLA ARROYO (Universidad Autónoma de Madrid), María del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC), José Ramón TRUJILLO MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Pablo VALDIVIA (Universiteit van Amsterdam).

PORTADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

DIRECTRICES

1. El Consejo de Redacción de *Creneida* se compromete con los autores a remitirles por vía electrónica los informes de los evaluadores externos en un plazo no superior a 3 meses desde su recepción.
2. El Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la UCO es el propietario de los derechos de autor de la edición, no así de los relativos a los trabajos compilados, que pertenecen a sus firmantes.
3. El Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la UCO procurará fijar una fecha regular de aparición de los sucesivos números del anuario (al principio de cada curso académico).
4. *Creneida* nace con vocación de solidez y rigor, huyendo de los localismos. Es un órgano abierto que acogerá sus trabajos sin otro filtro que el de la calidad.
5. *Creneida* es una revista científica sin ánimo de lucro.
6. *Creneida* nace como una revista científica en formato electrónico. Su estructura incluye una sección monográfica, así como trabajos de investigadores de reconocido prestigio —solicitados por el Consejo de Redacción— y artículos de hispanistas que deseen colaborar en los sucesivos números. Cuenta con un Consejo de Redacción y con un Consejo Asesor que se encargarán de evaluar (por el sistema de pares) la calidad de los ensayos recibidos.
7. *Creneida* cumple los 36 criterios Latindex fijados para el reconocimiento científico como publicación de máximo impacto internacional.

VARIANTES DE AUTOR Y REDACCIONES MÚLTIPLES DEL
HUMANISMO AL BARROCO (ESPAÑA E ITALIA)

- Premisa para una Filología de autor
aplicada a textos del Siglo de Oro* 10
Andrea Baldissera, Rafael Bonilla Cerezo, Paolo Pintacuda y Paolo Tanganelli
- Citas poéticas en la poesía de cancionero entre la Edad Media
y el Humanismo: cuestiones redaccionales. Parte I* 13
Andrea Zinato | Università di Verona
- En torno a un autógrafo: editar a Santa Teresa de Jesús* 52
Andrea Baldissera | Università del Piemonte Orientale
- Variantes de autor en la tradición manuscrita
del Camino de perfección de Santa Teresa de Jesús* 79
Olga Perotti | Università di Parma
- La declaración del Cántico espiritual sanjuanista:
algunas notas sobre el idiógrafo de Sanlúcar de Barrameda* 105
Paolo Tanganelli | Università di Ferrara
- Variantes de autor en un poema de Fernando de Herrera:
Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga* 149
Juan Montero | Universidad de Sevilla
- Algunas variantes complejas en
El alguacil endemoniado de Francisco de Quevedo* 193
Antonio Azaustre Galiana | Universidad de Santiago de Compostela
- Jáuregui o la voluntad imperfectiva de perfección:
las variantes de autor en La Farsalia (1640)* 245
José Manuel Rico García | Universidad de Huelva
- Variantes de autor y tradiciones exclusivamente impresas:
unas calas en la épica culta* 285
Paolo Pintacuda | Università di Pavia
- Premisa para una Filología de autor
aplicada a textos italianos del Siglo de Oro* 303
Simone Albonico | Université de Lausanne
- Razones históricas de la filología de autor
aplicada a los textos del Renacimiento italiano* 306
Simone Albonico | Université de Lausanne

<i>¿El primer núcleo de la correspondencia de Pietro Bembo? Nuevas investigaciones sobre el manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Boncompagni E I</i>	338
Francesco Amendola Università degli Studi di Milano	
<i>En el taller de la Liberata: la revisión del canto XVIII</i>	382
Emilio Russo Università di Roma "La Sapienza"	
<i>Literatura italiana del seiscientos y filología de autor: tres ejemplos (Marino, Stigliani, Tesauro)</i>	404
Clizia Carminati, Marco Landi, Federica Chiesa y Maicol Cutri	
MISCELÁNEA	
<i>La escritura del tránsito: los emblemas verbales de Tejada Páez a la muerte de Felipe II</i>	476
José Lara Garrido Universidad de Málaga	
<i>“Contar la vida que los tristes cautivos pasan”. Introducción a la literatura de cautiverio</i>	521
Juan Cerezo Soler Universidad Alfonso X el Sabio	
<i>Historia textual de los Trabajos del vicio de Simón de Castelblanco en el contexto del mercado madrileño del Barroco</i>	540
Diego Medina Poveda Université de Rennes I	
<i>Historia, prensa y literatura de un crimen pasional: el caso de la Reina de Tardajos (Soria, 1816-1846)</i>	569
Rosario Consuelo Gonzalo García Universidad de Valladolid	
<i>Posicionamientos elitistas en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: la relación amo-criado</i>	644
Celia Estepa Estepa Universidad de Córdoba	
<i>En los márgenes de la poesía “nacional”: Altura. Poemas de guerra (1938), de José María Castroviejo</i>	668
Javier Cuesta Guadaño Fundación Universitaria San Pablo CEU	
<i>Algunas observaciones sobre la nariz aguilena: de D’Artagnan a Alatríste y de la fisonomía a la fisiognomía</i>	701
Alexis Grohmann University of Edinburgh	
<i>Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis temático de la reciente poesía española</i>	715
Pedro J. Plaza González Universidad de Málaga	

LECCIONES Y MAESTROS

*Visiones, percepciones y reflexiones
en torno a la obra de Fernando Rodríguez de la Flor*

Daniel Escandell Montiel | Universidad de Salamanca / Universidad de Estocolmo 785
Juan Carlos Cruz Suárez | Universidad de Estocolmo

Mechthild Albert entre El Puerto, Madrid y Bonn

Emilio Peral Vega | Universidad Complutense de Madrid 794

ARTÍCULO-RESEÑA

Con flores a Mariñas

Heterónimo Uzcanga Goicoetxea (O. F. M.) | Universidad de Saint-Louis-du-Ha! Ha! 799

RESEÑAS 815

Variantes de autor y redacciones múltiples del Humanismo al Barroco (España e Italia)

eds. Simone Albonico, Andrea Baldissera,
Rafael Bonilla Cerezo, Paolo Pintacuda y Paolo Tanganelli

A Giuseppe Mazzocchi

Ieri, oggi y *mañana*

Premisa para una Filología de autor aplicada a textos del Siglo de Oro¹

ANDREA BALDISSERA

Università del Piemonte Orientale

andrea.baldissera@unipv.it

RAFAEL BONILLA CEREZO

Università di Ferrara

angharad41@yahoo.es

PAOLO PINTACUDA

Università di Pavia

paolo.pintacuda@unipv.it

PAOLO TANGANELLI

Università di Ferrara

paolo.tanganelli@unife.it

Creneida vuelve a ocuparse de la filología de autor tras la publicación del afortunado número 2 (2014), que representó una suerte de introducción a la disciplina por lo que atañe a sus rasgos histórico-identitarios y desde una perspectiva contrastiva respecto a la llamada crítica genética. Si entonces se difundieron una serie de estudios centrados en textos del siglo XX, su secuela procurará delinear el *status quaestionis* de un rosario de investigaciones que han escudriñado obras renacentistas y barrocas (con una cala dentro del laberinto de los “decires con citas” entre la Edad Media y el Humanismo).

Dicho lapso temporal nos da pie para abordar en detalle el *labor limae* de varios clásicos: por supuesto, a través de sus borradores (autógrafos o idiógrafos), pero sin orillar las impresiones bajo su control o que, a fin de cuentas, transmiten supuestamente su voluntad; incluyendo el rastreo de los retoques del escritor en tradiciones donde solo han sobrevivido apó-

1 Los trabajos de Andrea Baldissera, Olga Perotti y Paolo Tanganelli se enmarcan dentro del proyecto de investigación (PRIN) “La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d’Oro, tra varianti d’autore e redazioni plurime” (prot. n.º 2017T2SK93).

grafos. La fenomenología resulta tan proteica como variopinta (a tenor de las intrincadas combinaciones de los testimonios supérstites). De ahí que nos obligue a adoptar una herramienta rigurosa, a la vez que flexible, ya que no es raro que la filología de autor deba cruzarse con —o solaparse a— la filología de la copia a la hora de distinguir las variantes de transmisión de las compositivas o de revisión.

Sondeamos, pues, algunos pilares de nuestra escuela, entretejiendo miradas metodológicas de veras complementarias: 1) la ardua definición del papel del autor en tradiciones nada o parcialmente autógrafas (desde la poesía cancioneril, signada por su múltiple dinamismo textual, hasta la épica culta del reinado de los Austrias mayores o el hacer y deshacer de Quevedo); 2) la evolución estilística y las fases de elaboración de las obras maestras de Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Fernando de Herrera, Tommaso Stigliani, Giambattista Marino, Emanuele Tesauro y Juan de Jáuregui; y 3) la constitución y presentación de los textos mismos, tanto en su vertiente lingüística como desde la ladera de la toma de postura que todo buen aparato presupone.

Era casi inevitable no restringir la mirada a las letras españolas y propiciar un coloquio con el universo itálico. Porque no se puede soslayar que varios de los nombres citados encarnan, además de las flores del Renacimiento y el Barroco, la cifra y la suma de las relaciones hispano-transalpinas, siempre de ida y vuelta. Se conjuraban hacia esta apertura del horizonte no solo los más que liberales lazos entre ambas culturas en aquel período, sino la oportunidad de examinar unos casos ejemplares tanto por el valor de los títulos como por la complejidad del instrumental científico que requieren.

El bloque dedicado a las cumbres de la literatura italiana de los siglos XVI y XVII rescata una época todavía poco o mal estudiada a la luz del prisma del original en movimiento (véase la fina y apasionada premisa de Simone Albonico a dicha sección), ofreciendo en paralelo un interesantísimo acervo para cualquier filólogo, italianista o no.

Si algo se desprende de este monográfico, es que el comentario de las variantes de cualquier autor —bautizado por Contini como “crítica de las variantes”— nunca será un ejercicio autónomo, sino que empieza y termina en la ecdótica de los originales. Se trata de reconstruir las sucesivas

etapas del proceso redaccional, aclarando de paso la técnica o el sistema de revisión; con el ojo fijamente puesto en la *constitutio textus*, que podrá privilegiar incluso redacciones diferentes cuando aflore la utilidad de rescatar distintos estadios compositivos.

Citas poéticas en la poesía de cancionero entre la Edad Media y el Humanismo: cuestiones redaccionales. Parte I¹

ANDREA ZINATO
Università di Verona
andrea.zinato@univr.it

Título: Citas poéticas en la poesía de cancionero entre la Edad Media y el Humanismo: cuestiones redaccionales. Parte I.

Title: Poetic Quotations in “Songbook Poetry” between the Middle Ages And Humanism: Writing Questions. Part I.

Resumen: El artículo sondea las citas poéticas dentro de los denominados “decires con citas”, uno de los géneros cultivados por los poetas de cancionero. Además de su importancia literaria, las citas constituyen la tradición indirecta de tales composiciones, aportación muy útil para determinar su historia textual. Se analizan aquí la tradición directa e indirecta de las citas de [ID0127] *Querella de amor* del Marqués de Santillana, uno de los “decires con citas” más famosos.

Abstract: This paper explores the poetic quotations inside the so-called “decires con citas”, one of the genres cultivated by the “songbook poets”. In addition to their literary importance, the quotations constitute the indirect tradition of such compositions, a very useful contribution to determinate their textual history. The direct and indirect tradition of quotations from [ID0127] *Querella de amor* by the Marqués de Santillana, one of the most famous “decires con citas”, is analysed here.

Palabras clave: Tradición textual, Decires con citas, Marqués de Santillana, *Querella de amor*.

Key Words: Textual Tradition, Decires con citas, Marqués de Santillana, *Querella de amor*.

Fecha de recepción: 26/7/2022.

Date of Receipt: 26/7/2022.

Fecha de aceptación: 5/10/2022.

Date of Approval: 5/10/2022.

1 Esta investigación se enmarca dentro de los proyectos *La poesía de cancionero en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: textos, contextos, ecos y relecturas*, código: PGC2018-093619-B-I00, financiado por MICIN / AEI /10.13039/501100011033/ y FEDER “Una manera de hacer Europa”; y *El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas (OltriCas)*, Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. PID2019-104393GB-I00.

Para Marcella Ciceri, magistra

La modalidad intertextual –a la vez que metatextual– de insertar citas en textos poéticos, o bien de glosarlos, ha sido delineada, acerca de la poesía de cancionero, su marco teórico y modalidades formales, por Isabella Tomassetti en su libro *Cantaré según veredes* (2017), donde apunta:

he identificado tres técnicas específicas, en las cuales la práctica de la cita se configura como un elemento estructurador del producto literario. La primera puede reconducirse a un “subgénero” que se ha definido tradicionalmente como decir “de refranes” y se caracteriza por la incorporación de unidades paremiológicas en el seno de textos mayoritariamente de tipo amatorio. [...] Otra tipología textual examinada es la de los “decires de estribillos” a los que he venido denominando como “decires con citas” –aunque la técnica se extienda también a otros géneros como la canción y la esparsa– caracterizados por la inserción puntual de fragmentos líricos exógenos conforme a modalidades compositivas variadas y heterogéneas. [...]. Finalmente me he centrado en una clase de textos que conjuga la estructura intertextual con la instancia metatextual: la glosa [...]. La afinidad formal y funcional entre los poemas con citas y glosas remarca sin duda su vinculación genética, proporcionando indicios relevantes sobre el carácter social de estas prácticas compositivas dentro del sistema literario castellano del siglo XV².

Más allá de la importancia de este *usus poeticus*, las citas y las glosas también son muy estimables respecto a la tradición de los poemas citados, constituyendo una tradición indirecta igual de útil para trazar su historia textual, sobre todo si esta refleja la filiación y la agrupación en familias de determinados cancioneros, o bien transmite versos supervivientes de trovas perdidas.

Tomassetti ha vuelto sobre este asunto en un artículo reciente, donde analiza, con su acostumbrada acribia, la tradición de los poemas que citan

2 Isabella Tomassetti, *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2017, pp. 16-18.

[ID0131] *Cativo de miña tristura* de Macías, deteniéndose sobre todo en [ID0127] la *Querella de amor*, inc.: *Ya la grand noche passava*, del Marqués de Santillana³, uno de los más significativos y un dechado ejemplar de *dezir* con citas, y la glosa de [ID0125] *Bive leda si podrás*⁴.

-
- 3 Utilizo el sistema de clasificación de los textos [ID] y de los testimonios elaborado por Brian Dutton. Claves de siglas de los testimonios: **LB2**: Londres, British Library, [Add.33382], *Cancionero d'Herberay des Essarts*, c.1465; **ME1**: Módena, Estense [α.R.8.9], *Cancionero de Módena*, c.1475; **MH1**: Madrid, Real Academia de la Historia [2 MS 2, *olim* Ms 2-7-2], *Cancionero de San Román o de Gallardo*; **ML3**: Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 657, *Obras de Santillana*, copia ha. 1540; **MN8**: Madrid, Biblioteca Nacional [3677], *Obras de Santillana*, s. XVI; **MN15**: Madrid, Biblioteca Nacional [3788], *Pequeño cancionero o del Marqués de la Romana*, c.1590; **MN54**: Madrid, [Vitrina 17-7], *Cancionero de Stúñiga*, c.1462; **MN65**: Madrid, Biblioteca Nacional [12936/33], copia del siglo XVIII de MN15 o de su fuente; **MP2**: Madrid, Biblioteca de Palacio Real [617], *Cancioneros de poesías varias*, c.1560; **MP3**: Madrid, Biblioteca de Palacio Real [1250], *Obras de Gómez Manrique*, c.1475; **MP4**: Madrid, Biblioteca de Palacio Real [1335], *Cancionero musical de Palacio*, años 1498-1520; **PM1**: Palermo, San Martino delle Scale [33], s. XV (*desaparecido*); **PN1**: París, Bibliothèque Nationale [Esp. 37], *Cancionero de Baena*, c.1450; **PN2**: París, Bibliothèque Nationale [Esp. 216], *Miscelánea histórica*, c.1415; **PN6**: París, Bibliothèque Nationale [Esp. 228], c.1490; **PN8**: París, Bibliothèque Nationale [Esp. 230], fines del siglo XV, c.1475; **PN12**: París, Bibliothèque Nationale [Esp. 313], c.1480; **PN13**: París, Bibliothèque Nationale [Esp. 510], *Cancionero de Salvá*, c.1480; **PN19**: París, Bibliothèque Nationale [Esp. 225], *Cançoner d'Amor*; **RC1**: Roma, Biblioteca Casanatense [1098], *Cancionero de Roma*, c.1465; **SA7**: Salamanca, Universitaria [2653], *Cancionero de Palacio*, c.1439; **SA8**: Salamanca, Universitaria [2655], *Obras de Santillana*, hacia 1455; **SA10**: Salamanca, Universitaria [2763], dos mss. en uno, c.1495 y c.1510; **SCP**: *Carta Prohemio de Santillana*; **TP1**: Toledo, Pública [80], *Obras de Santillana*, c.1470; **VM1**: Venecia, Biblioteca Marciana [268], *Cancionero de Venecia o de la 'Marciana'*, c.1470; **YB2**: Yale, Beinecke [489], *Obras de Santillana*, c.1565; **ZA1**: Zaragoza, Universitaria [M 210 *olim* 184], *Cancionero catalán*, **11CG**: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Sevilla, 1511, **13*FC**: Juan Fernández de Costantina, *Cancionero... guirnalda esmaltada*, Sevilla, ¿Cromberger?, ¿1511-1513?
- 4 Isabella Tomassetti, "Tradizione, frammentazione e *varia lectio*: due casi emblematici", en '*Con llama que consume y no da pena*'. *El hispanismo 'integral' de Giuseppe Mazzocchi*, eds. Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda, Paolo Tanganelli, Como-Pavia, Ibis, 2022, pp. 101-128. Me detuve sobre cuestiones análogas en ocasión del *IV Colloqui Internacional CIM*, celebrado en Alicante de 3 a 8 de mayo de 2022, dedicado a la *Ecdòtica per a la poesia impresa del segle XV al XVII*, título de la comunicación: *Editar textos poéticos híbridos: algunos casos*.

A la tradición de la *Querrela de amor* de Santillana, objeto también de mi estudio, se incorporan catorce testimonios manuscritos y dos impresos. Pongo entre corchetes el esquema métrico actual en cada uno de ellos y transcribo las rúbricas:

LB2-105: (2x8-4, 8-8, 8-4, 8-9, 2x8-4),⁵ rúb.: *don ynygo lopez marques de Santillana*

ME1-38: (2x8-4, 8-8, 8-4, 8-7, 2x8-4), rúb.: *don ignigo loppez de maendoça marques de santillana*

MH1-31: (7x8-4, 4), rúb.: *otro dezir del marques*

ML3-4: (7x8-4, 4), rúb.: -

MN8-4: (7x8-4, 4), rúb.: *querella de amor*

MN54-10: (7x8-4), rúb.: *el marques*

PN8-27: (7x8-4), rúb.: *inigo lopes*

PN12-22: (5x8-4,4), rúb.: *inigo lopez*

PN13-26: (7x8-4), rúb.: *el señor marques de santillana*

RC1-10: (7x8-4), rúb.: *el marques*

SA7-93 (5x8-4, 8-3, 8-4), rúb.: *deçir que fizo enyego lopez de mendoça*

SA8-6: (8... *falta un folio...* 3, 2x8-4, 4)⁶, rúb.: *querella de amor*

SA10b-84: (7x8-4), rúb.: *el marques de santillana estando en la cama oyo a vn camarero suyo questaua tañendo y cantando mui apasionado de amores de vna dama suya*

TP1-7, (7x8-4), rúb.: *otro dezir suyo*

VM1-10: (7x8-4), rúb.: *el marques*

YB2-7: (7x8-4), rúb.: *otro dezir suyo. querella de amor*

11CG-48: (9x8-4, 4), rúb.: *otra obra suya*

13*FC-:

-
- 5 Clave: 2x8-4 = dos octavas de arte menor con cita tetrástica, 8-8 = una copla de arte menor con cita de ocho versos, 8-4 = una octava de arte menor con cita tetrástica, 8-9 = una octava de arte menor con cita de nueve versos, 2x8-4 = dos octavas de arte menor con citas tetrásticas.
- 6 Enmiendo a Dutton, quien en el esquema métrico pone (8, ...4, 2x8-4, 4), mientras que en realidad la primera cita se compone de tres versos y la última de cuatro, de los cuales Dutton (o su colaborador/a) transcribe solo tres. Además copia solo parcialmente el poema que consigno integralmente, *infra*, p. 27.

En el *decir* se citan:

[ID0128/ LB2-143, ME1-75, MN15-14, MN65-9, PN1-308, SCP-7]⁷ *Amor cruel e brioso*, Macías

[ID0129/ cit. en 0127] *De ledo que era, triste*, anón.

[ID0130/ MN15-15, MN65-10, PN1-309, SA7-248, SA7-291, SCP-13] *Con tan alto poderio*, Macías, Alfonso González de Castro (SCP)

[ID0131/ LB2-142, ME1-74, MN15-12, MN65-7, PN1-306, SA7-289, SCP-6] *Cativo de miña tristura*, Macías

[ID0132/ MH1-178, PN1-18, SCP-15] *Crueldat e trocamiento*, Arcediano de Toro (SCP), Duque de Benavente (MH1)

[ID0133/ cit. en 0127] *Amor siempre partire*, anón.

[ID0134/ cit. en 0127] *Pues plazer no puedo aver*, anón.

[ID0195/ MN54-47, PN12-73, RC1-47, SA7-247, VM1-14] *Pues me fallescio ventura*, Villalobos, Macías (SA7)

[ID1387/ MN15-3, MN65-21, PN1-252] *Pero te sirvo sin arte*, Pedro González de Mendoza

[ID8784, refrán] *castigue en cabeça agena*.

En 2012, Sara Russo publicó sus muy profundos resultados sobre la transmisión de la *Querella de amor*⁸, retomando los estudios y/o las ediciones anteriores de Lapesa⁹, Pérez Priego¹⁰, Cátedra¹¹, Dutton¹², Pérez López¹³

7 Entre corchetes consigno la tradición textual del poema citado, cuando la haya.

8 Sara Russo, “La transmisión de la ‘Querella de amor’ del Marqués de Santillana. Estado de la cuestión, problemas y perspectivas”, *Dicenda*, 30 (2012) (número especial), pp. 31-45.

9 Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1956.

10 Marqués de Santillana, *Poesías completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1983; Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1998.

11 *Cancionero del Marqués de Santillana [B.U.S., Ms 2655]*, presentación de Pedro M. Cátedra, transcripción de Javier Coca Senande, Salamanca, Universidad de Salamanca, Iberduero, 1990.

12 Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV, ca. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

13 *El cancionero de Toledo del Marqués de Santillana*, ed. José Luis Pérez López, Toledo, Caja de Toledo, Obra Cultural, 1993.

y Gómez Moreno-Kerkhof¹⁴. A raíz de sus cotejos y análisis filológicos, Russo conjetura la existencia de variantes de autor que se reflejarían en algunos de los testimonios de la tradición. Adelanto algunas de sus observaciones, sin duda muy útiles para este trabajo:

[...] Resulta evidente que SA8 y MN8 (e incluiría también ML3) nos transmiten una “Querella de amor” que corresponde a la última voluntad del autor, mientras que los demás cancioneros nos enseñan posiblemente la existencia de un primitivo e inicial estadio del poema que ha ido evolucionando, quizás bajo la supervisión del mismo autor. Así que es probable que alguna de las versiones que tenemos sea la más próxima al poema que Íñigo López de Mendoza escribió originariamente en su juventud y con anterioridad a 1437, fecha indicada como término *ad quem*¹⁵.

Russo, como vemos, valoriza la importancia de SA8, *codex optimus* ya en opinión de Cátedra¹⁶, a pesar de que transmite una versión mutila de la *Querella* por la caída de dos folios; y también de MN8, por ser este último una “copia tardía del siglo XVI de un cancionero de autor que probablemente reunió el mismo Marqués con el fin de recopilar en una única obra todos sus escritos, cancionero del que se sabe que SA8 es también copia muy cuidada y que, a su vez, salió del *scriptorium* de Íñigo López de Mendoza”¹⁷.

En la *Querella de amor*, aparte de *Cativo de miña tristura*, se utilizan como citas otros versos de poemas auténticos o atribuidos a Macías, al Arcediano de Toro, a Pedro González de Mendoza y a otros autores todavía anónimos.

Para comprobar la existencia de distintas configuraciones del poema, hipotetizadas por los estudiosos arriba mencionados, antes que nada hay que consignar la secuencia de las estrofas + citas en todos y cada uno de los testimonios:

14 Marqués de Santillana, *Poesía completa*, eds. Maxim P.A.M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003.

15 Russo, *op. cit.*, p. 38.

16 *Cancionero del Marqués de Santillana*, p. XXXIII.

17 Russo, *op. cit.*, p. 38.

LB2-105: **I.** ya la grand noche passaua+ *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo segunt parece + *crueldat e troquamiento* (0132); **V.** no puede ser sabido + *cativo de miña tristura* (0131); **VI.** dixele non vos mates + *pero te sirvo sin arte* (1387); **VII.** su cantar ya non sonaua + *poys plazer non poso aver* (0134).

ME1-38: **I.** ya la grand noche passaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazedes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo segun parece + *crueldat e gran tormento* (0132); **V.** non puede ser sabido + *cativo de mi tristura* (0131); **VI.** dixele non vos matedes + *pero te siervo sin arte* (1387); **VII.** su cantar ya non sonaua + *pues plazer non puedo aver* (0134).

MH1-31: **I.** ya la grand noche passaua+ *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazedes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** non puede ser al sabido + *crueldat e trocamento* (0132); **V.** amigo segunt parece + *cativo de miña tristura* (0131) **VI.** dixele non vos quexedes + *amor cierto partire* (0133); **VII.** su cantar ya non sonaua + *pues plazer non puedo aver* (0134); (fyn) **VIII.** por ende quien me creyere (8784, refrán).

ML3-4: **I.** ya la grand noche passaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** preguntete por que fazedes + *pues me fallescio* (0195) **IV.** dixele segun parece + *cativo de miña tristura* (0131) **V.** dixele no vos quexades + *pero te sirvo sin arte* (1387); **VI.** non puede ser al sabido + *crueldat e trocamento* (0132); **VII.** su cantar ya no sonava+ *poys plazer no poso aver* (0134); **VIII.** (fyn) por ende quien me creyere.

MN8-4: **I.** ya la gran noche passaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** pregunte por que fazedes + *pues me fallescio ventura* (0195); **IV.** dixele segun parece + *cativo de miña tristura* (0131); **V.** dixele no vos quexedes + *pero te sirvo sin arte* (1387); **VI.** no puede ser al sabido + *crueldad e trocamento* (0132); **VII.** su cantar ya no sonava + *pois plazer non poso aver* (0134); **VIII.** (fyn) por ende quien me creyere.

MN54-10: **I.** ya la grand noche passaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazeyes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** non puede ser al sabido + *erueldat et trocamento* (0132); **V.** amigo segund parece + *cativo de*

miña tristura (0131); **VI.** dixele non uos quexeyz + *amor siempre partire* (0133); **VII.** el ya muy poco sonava + *pues plazer non puedo auer* (0134). **PN8-27: I.** ya la grand noche passaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte me como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazeys + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** non puede ser al sabido + *crueldat e trocamento* (0132); **V.** amigo segund parece + *cativo de my tristura* (0131); **VI.** dixele non vos quexeyz + *amor siempre partire* (0133); **VII.** el ja muy poco sonava + *pues plazer non puedo hauer* (0134).

PN12-22: I. ya la gran noche pasaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele porque fazedes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo segun paresçe + *cativo de mi tristura* (0131); **V.** dixele non vos quexedes + *amor siempre partire* (0133); **VI.** por ende quien me creyere.

PN13-26: I. ya la grant noche pasava + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** recorde como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazedes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo segunt paresçe + *cativo de miña tristura* (0131); **V.** non puede ser al sabido + *crueldat e trocamento* (0132); **VI.** dixele non vos matedes + *por te servir sin arte* (1387); **VII.** su cantar ya no sonava + (fyn) *pues plazer non posso aver* (0134).

RC1-10: I. ya la grand noche pasaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazeys + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** non puede ser al sabido + *crueldat e trocamento* (0132); **V.** amigo segund paresçe + *cativo de me* (0131); **VI.** dixele non vos quexeyz + *amor siempre partire* (0133); **VII.** el ya muy poco sonava + (ffyn) *pues plazer non puedo auer* (0134).

SA7-93: I. ya la grand noche passaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazedes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo segun parasçe + *catiuo de minya tristura* (0131); **V.** no puede ser al sabido + *crueldat e trocamento* (0132); **VI.** dixele non vos matedes + *pero te sirvo sin arte* (1387); **VII.** su cantar ya non sonaua + (fyn) *pues que plazer non poso auer* (0134).

SA-8: I. ya la grand noche passava (...) *pero te servir sin arte* (1387); **II.** non puede ser al sabido + *crueldat e trocamento* (0132); **III.** su cantar ya non sonava + *poys plazer non poso aver* (0134) **IV.** (fyn) Por ende quien me creyere.

SA10b-84: **I.** ya la grand noche pasava + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** recorde como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dyxele por que hazeyz + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo segun parece + *cativa de mi tristura* (0131); **V.** no puede ser al sabido + *crudeldad con trocamento* (0132); **VI.** dixele non vos mateys + *por te servir sin arte* (1387); **VII.** su cantar ya no sonava + (cançion fin) *pues que plazer non poso auer* (0134).

TP1-5: **I.** ya la grand noche passaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que fazedes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo segun paresçe + *cativo de miña tristura* (0131); **V.** non puede ser al sabido + *crudeldad e trocamento* (0132); **VI.** dixele non vos matedes + *pues que sirvo sin arte* (1387); **VII.** sv cantar ya non sonaua + (fin) *poys plazer non poso auer* (0134).

VM1-10: **I.** ya la grand noche passaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + [*d*]e ledo que era triste (0129); **III.** dixele por que fazeis + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** non puede ser al sabido + *crudeldat e trocamento* (0132); **V.** amigo segund paresçe + *cativo de mi tristura* (0131); **VI.** dixele non vos quexeis + *amor siempre partire* (0133); **VII.** el ya muy poco sonaua + (fin) *pues plazer non puedo auer* (0134).

YB2-7: **I.** ya la gran noche pasaua + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele que fazedes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo según paresçe + *catiuo de miña tristura* (0131); **V.** non puede ser al sabido + *crudeldad e trocamento* (0132); **VI.** dixele non vos matedes + *pues que te sirvo sin arte* (1387); **VII.** si cantar ya no sonaua + *poys plazer non poso auer* (0134).

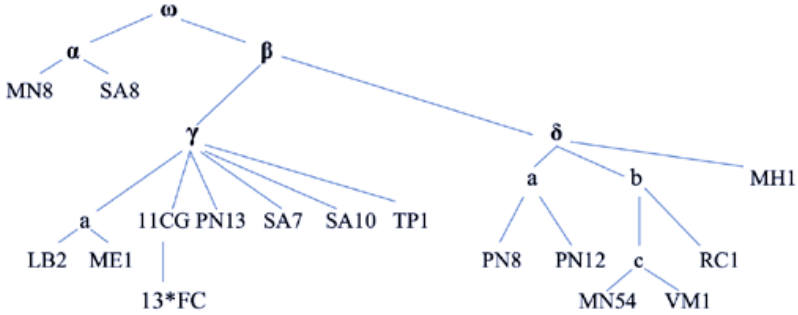
11CG-48: **I.** ya la gran noche pasava + *amor cruel e brioso* (0128); **II.** desperté como espantado + *de ledo que era triste* (0129); **III.** dixele por que hazedes + *con tan alto poderio* (0130); **IV.** amigo segun parece, *om.* la cita de (0131) *Cativo de miña tristura*; **V.** su cantar ya no sonava + (cabo) *pues plazer non puedo hauer* (0134).

Tal y como recuerda Russo¹⁸, Pérez Priego propone la existencia de tres ramas distintas de la tradición “atendiendo al orden estrófico y a los fragmentos líricos intercalados”: 1) SA8 y MN8, ‘la más autorizada y definitiva’; 2) SA7, TP1, PN13, SA10, LB2, ME1, 11CG; y 3) MH1, PN12, PN8, MN54, VM1 y RC1¹⁹. Rohland de Langbhen, editora de Santilla-

18 Russo, *op. cit.*, pp. 32-35.

19 Pérez Priego, *ed. cit.*, pp. 214-220. Respecto al texto base utilizado en su edición,

na no mencionada por Russo en su estudio²⁰, no consigna el testimonio base (o sea SA8 subsanado) y utiliza “las variantes según Pérez Priego”²¹. Por su parte, Pérez López, editor de TP1, traza un *stemma* que, tal y como hiciera Russo, reproduzco a continuación²²:



Pérez Priego indica (p. 214): “texto base: SA8 (en el ms. falta un folio que comprendería desde el verso 9 al 56; reconstruyo la laguna a partir de MN8)”. En la edición de Gómez Moreno-Kerkhof no se profundiza en cuestiones ecdóticas y se consigna sólo el testimonio utilizado como texto base (SA8).

- 20 Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. Regula Rohland de Langbehn, Barcelona, Crítica, 1997.
- 21 *Ibidem*, pp. 262-263 (aparato crítico), pp. 58-61 (texto) y p. 305 (notas complementarias).
- 22 Russo, *op. cit.*, p. 34. Por lo que se refiere a la tradición textual del *corpus* poético de Santillana, Pérez Priego, *ed. cit.*, pp. 75-88, reparte los testimonios en la tradición β, “la corregida y definitiva de su cancionero de escritorio que estaría constituida por el cancionero SA8 y el cancionero MN8 más el parcial ML3” (p. 87), y la α, “la que ofrece textos más primitivos sin corrección o enmienda. Esta tradición está integrada por numerosos cancioneros, que solo en algunos casos podemos agrupar en subtradiciones” (*ibidem*). Pongo a continuación, sin más detalles, el listado de cancioneros que se incorporarían a esta última tradición según Pérez Priego, a cuya edición remito: HH1, LB2, ME1, MH1, MN6, MN54, PN4, PN8, PN10, PN12, RC1, SA1, SA7, SA10, TP1, VM1, YB2, 11CG y 13*CF. Rohland de Langbehn, *ed. cit.*, pp. LXXIX-C, profundiza en la historia de los textos y utiliza como testimonio base SA8, puntualizando que: “(...) el Aparato crítico depende, para las otras variantes, de todo un abanico de ediciones críticas elaboradas por diferentes eruditos. En algunos casos se han combinado en el aparato crítico informaciones de dos ediciones concurrentes reflejando las consiguientes dudas” (p. XVII).

Stemma que Russo comenta de esa manera:

Quizás, por lo que concierne la transmisión de la *Querella de amor*, habría que relacionar más estrechamente MH1 y PN12 e incluir PN8 en la rama de la familia de los cancioneros italianos, aunque este *modus operandi* entre en abierta contradicción con el análisis de la transmisión del conjunto de códices mencionados²³.

Finalmente Dutton opina que:

se pueden distinguir cinco versiones básicas de la famosa *Querella de amor* que agrupamos según la secuencia de las citas y la presencia o ausencia del cuarteto final C. Son:

(1) 0128 0129 0130 0131 0132 1387 0: PN13-22 SA7-93 SA10-84 TP1-7 YB2-7 (0128 0129 0130 0131 0000 0000 0134 0: 11CG-50 (48)²⁴. (0000 indica que falta esta copla en la fuente).

(2) 0128 0129 0130 0132 0131 0133 0134 0: VM1-10 RC1-10 PN8-27 MN54-10

(3) 0128 0129 0130 0132 0131 0133 0134 C: MH1-31 (0128 0129 0130 0000 0131 0133 0000 C: PN12-26)

(4) 0128 0129 0130 0132 0131 1387 0134 0: LB2-105 ME1-38

(5) 0128 0129 0195 0131 1387 0132 0134 C: ML3-4 MN8-4 (0000 0000 0000 0000 1387 0132 0134 C: SA8-6)²⁵.

Sobre dichos estadios textuales Russo apunta:

La subdivisión que él hace resulta ser la más cautelosa, ya que distingue cinco versiones básicas del *decir*, agrupándolos “según la secuencia de las citas y la presencia o ausencia del cuarteto final” sin llegar a hablar de ramas ni a trazar un *stemma*. Incluye todos los manus-

23 *Ibidem*, p. 35. Para la familia **a** (MN54, PM1, PN4, PN8, PN12, RC1 y VM1), así denominada por Alberto Varvaro, *Premesse a un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 59-60, véase, además, Andrea Zinato (ed.), *El 'Canzoniere marciano' (Ms. stran. app. XXV, 268-VM1). Notas críticas y edición*, Noia, Editorial Toxosoutos, 2005, pp. 28-44.

24 El poema es el n° 48 en la edición del *Cancionero general* de González Cuenca.

25 Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, VII, p. 13.

critos, incluso los más tardíos, pero omite 13*FC por considerarlo copia directa de 11CG. De este modo divide: 1) SA8, MN8, ML3; 2) SA7, TP1, PN13, SA10, 11CG, YB2; 3) LB2, ME1; 4) MH1, PN12; 5) PN8, MN54, VM1, RC1²⁶.

Tras cotejar los datos brindados por los estudiosos anteriores, el trabajo analítico de Russo y la repartición propuesta por Dutton, y a raíz también de mis propias evaluaciones, se configurarían los siguientes estados de la *Querrella*:

a)

LB2-105: 0128, 0129, 0130, 0132, 0131 (+8028 *refrán*), 1387, 0134

ME1-38: 0128, 0129, 0130, 0132, 0131, 1387, 0134

b)

ML3-4: 0128, 0129, 0195, 0131, 1387, 0132, 0134, 8784

MN8-4: 0128, 0129, 0195, 0131, 1387, 0132, 0134, 8784

c)

MH1-31: 0128, 0129, 0130, 0132, 0131, 0133, 0134, 8784

MN54-10: 0128, 0129, 0130, 0132, 0131, 0133, 0134

PN8-27: 0128, 0129, 0130, 0132, 0131, 0133, 0134

RC1-10: 0128, 0129, 0130, 0132, 0131, 0133, 0134

VM1-10: 0128, 0129, 0130, 0132, 0131, 0133, 0134

d)

PN13-26: 0128, 0129, 0130, 0131, 0132, 1387, 0134

SA7-93: 0128, 0129, 0130, 0131, 0132, 1387, 0134

SA10b-84: 0128, 0129, 0130, 0131, 0132, 1387, 0134

TP1-7: 0128, 0129, 0130, 0131, 0132, 1387, 0134

YB2-7: 0128, 0129, 0130, 0131, 0132, 1387, 0134

e) agrupación de testimonios con diferentes problemáticas

PN12-21: 0128, 0129, 0130, 0131, 0133, 8784

SA8-6: 1387, 0132, 0134, 8784 (texto mútilo por la caída de folios)

11CG-48 (Dutton 50): 0128, 0129, 0130, 0131, 0134

Como se desprende de este esquema, los testimonios que transmiten el cuarteto final, grupo denominado **C** por Dutton, son MH1, ML3, MN8 y SA8 que, por lo demás, presentan una configuración estrófica y textual

26 Russo, *op. cit.*, p. 35.

bastante diferente entre sí por ser la de ML3 y MN8 la única versión que inserta entre las citas [0195] *Pues me fallescio ventura*. Mero dato técnico, en cambio, es la estructura métrica del *decir*, que varía según los testimonios y las correspondientes secuencias estróficas, las cuales pueden dar el mismo resultado sin guardar la uniformidad de la secuencia, quizás debido a transposiciones, alteraciones del orden, distracciones de los copistas etc. Sentado esto, se pueden establecer 6 + 1 (la estructura métrica de SA8 no pasa de conjetura) modelos ‘transversales’ e independientes —a veces y hasta cierto punto— de las filiaciones textuales:

- 1) 2x8-4, 8-8, 8-4, 8-9 (8-7 ME1), 2x8-4: LB2, ME1
- 2) 7x8-4, 4: MH1, ML3, MN8
- 3) 7x8-4: MN54 PN8, PN13, RC1, SA10b, TP1, VM1, YB2
- 4) 5x8-4, 8-3, 8-3: SA7
- 5) 5x8-4, 4: PN12
- 6) 9x8-4, 4: 11CG
- 7) 8... falta un folio... 3, 2x8-4, 4: SA8

Propongo a continuación el texto de la *Querella* según sus diferentes configuraciones, basándome en las secuencias estróficas de las versiones a), b), c), d) y e): puede que este sea uno de los criterios que mejor reflejen su compleja ‘historia’ textual. Elijo, además, como texto base uno de los testimonios que la transmiten, sin aducir el aparato de variantes, para el cual remito a las ediciones ya mencionadas. El objeto de este artículo se reduce a las citas, de las cuales sí ofrezco la *varia lectio*.

a) LB2-105 (texto base), ME1-38	b) ML3-4, MN8-4 (texto base)	c) MH1-31, MN54-10 (texto base), PN8-27, RC1-10, VM1-10
<p>I Ya la grand noche passaua la luna se escondia la clara lumbre del dia radiante se mostraua al tiempo que reposaua 5 de mis trabajaos e pena oy triste cantilena que tal canto pronunçiaua “Amor cruel e brioso mal haya la tu alteza 10 pues non fazes ygualzeza seyendo tan poderoso”</p>	<p>I Ya la grant noche pasaua e la luna sestendia la clara lumbre del dia Radiante se mostraua al tiempo que reposaua 5 de mis trabajos e pena oy triste cantilena que tal cançion pronunçiaua “Amor cruel e brioso mal aya la tu alteza 10 pues non fazes ygualzeza seyendo tan poderoso”</p>	<p>I Ya la gran noche pasaua et la luna se escondia la lumbre clara del dia radiante se mostraua 5 al tiempo que reposaua de mis trabajaos e pena Oy triste cantilena Que tal canto pronunçiaua “Amor cruel et brioso mal aya la tu alteza 10 Pues non fazes ygualzeza Seyendo tan poderoso”</p>

<p>II Desperte como espantado e mire ado sonaua el que damor se quexaua bien como dampnificado vi vn hombre ser llagado de vn gran golpe de flecha cantando en tal endrecha con semblante atribulado “De ledo que era triste ay amor tu me tornaste La ora que me quitaste la Señora que me diste”</p>	<p>15</p> <p>20</p>	<p>II Desperte como espantado e mire donde sonaua el que damor se quexaua bien como dampnificado vi un onbre ser llagado de grant golpe duna flecha e cantaua tal endecha con senblante atribulado “De ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me tiraste la señora que me diste”</p>	<p>15</p> <p>20</p>	<p>II Desperte como espantado e mire donde sonaua quien de amores se quexaua bien como dañificado ui hombre ser llagado de un golpe mortal de flecha cantando atal endecha con semblante atribulado “De ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me aquitaste la senhora que me diste”</p>	<p>15</p> <p>20</p>
<p>III Dixele por que fazes tan squiuo duelo o si puede aver consuelo la cuyta que padeçes Respondiome fallares mi cuyta ser tan squiuu que jamas en quanto biua cantare segunt veres “Con tan alto poderio amor nunca fue juntado nin con tal ergullo e brio qual yo vi por mi pecado contra mi que fuy sandio denodado en yr ver el su grande poder e muy alto Señorío”</p>	<p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> <p>40</p>	<p>III Pregunte por que fazedes señor tan esquiuo duelo o si puede auer consuelo la cuyta que padesçedes respondiome non curesdes señor de me consolar ca mi vida es querellar cantando así como veedes “Pues me fallescio ventura en el tiempo del placer non espero auer folgura mas por siempre entristecer”</p>	<p>25</p> <p>30</p> <p>35</p>	<p>III Dixele por que fazeyes Sennor tan esquiuo duelo O si puede auer consuelo La cuyta que padesceys Respondiome fallareys mi dolor ser tan exquiua Que iamas en quanto biua Cantare como ureyys “Con tan alto poderio amor nunca fue iuntado nin con tal orgullo brio Como ui por mi pecado”</p>	<p>25</p> <p>30</p> <p>35</p>
<p>IV Amigo segunt paresçe la dolor que vos aquexa es alguna que vos dexa e de vos non se adoleçe Respondio quien padeçe tal plaga por bien amar tal cançion deue cantar jamás pues le pertenesçe “Crueldat e toquamiento con tristza me conquiso pues me lexa quien me priso ya non se amparamento”</p>	<p>45</p> <p>50</p>	<p>IV Dixele segunt paresçe el dolor que vos aquexa es alguna que vos dexa e de vos no sadolesçe Respondiome quien padesce cruel plaga por amar tal cancion deue cantar jamás pues le pertenesçe “Catiuo de miña tristura ja todos prenden espanto e preguntan que ventura es que matormenta tanto”</p>	<p>40</p> <p>45</p>	<p>IV Non puede ser al sabido replique de su mal nin la causa especial porque fue assy ferido Respondio troque e oluido non fueron assy ferir Por do me conuien dezir este cantar dolorido “Erueldat et trocamiento con tristeza me conquiso pues me dexa quien priso Ya non se manparamento”</p>	<p>40</p> <p>45</p>
<p>V No puede ser sabido el fecho de vustro mal o la causa special porquassi fustes ferido Respondiome troque oluido me fueron assi ferir porqua me conuien dezir este canto dessabrido “Catiuo de miña tristura ya todos prenden espanto e preguntan que ventura fue que matormenta tanto que no se nel mundo amigo a quien mas de meu quebranto diga desto que vos digo ‘que bien ser nunqua deuria al pensar que fa folia’</p>	<p>55</p> <p>60</p> <p>65</p>	<p>V Dixele non vos quexedes que no soys vos el primero ni sereys el postrimero que saben del mal que auedes Respondiome fallaredes que mi cuyta es tan esquiuu que jamás en quanto viua cantare segunt veredes “Pero te siruo sin arte ay amor amor amor gran cuyta de mi nuca se parte”</p>	<p>50</p> <p>55</p>	<p>V Amigo segund paresçe la dolor que uos aquexa es alguna que uos dexa que de uos non se adolesce Respondiome quien padesce Cruel plaga por amar Tal cancion deue cantar Iamas pues le pertenesce “Catiuo de mi tristura ya todos toman espanto E preguntan que uentura Fue que matormenta tanto”</p>	<p>50</p> <p>55</p> <p>60</p>

<p>VI Dixele non vos mates que no soys vos el primero ni seres el postrimero que sabe del mal queres Respondiome non cures senyor de me consolar que me vida es querellar cantando segund veres “Pero te sieruo sin arte ay amor amor assi gran cuyta de mi nunca se parte”</p>	<p>VI No puede ser al sabido Replique de vuestro mal ni de la causa especial por que asi fustes ferido respondio troque e oluido me fueron assi ferir por do me conuien dezir este cantar dolorido “Crueldat e trocamento con tristeza me conquiso pues me lexa quien me priso ja non se amparamento</p>	<p>VI Dixele non uos quexeys que non soys uos el primero nin sereys el postrimero que possea el mal que aueys Respondiome non cureys senyor de me consolar que me uida es querelar cantando segund uereys “Amor siempre partire de uos assy quexando Pues por uos seruir loando soy a tiempo de morire”</p>
<p>VII Su cantar ya non sonaua segunt ante ni se oya mas manifesto se vey a que la muerte lo quexaua que jamas el no cessaua ni cesso con gran quebranto este dolorido canto a la sazón que speraua Ffin “Pois plazer non posso auer e meu quere de grado morrey por non veer todo meu ben deseiado”</p>	<p>VII Su cantar ya non sonaua segunt ante nin se oya mas manifesto se via que la muerte lo aquexaua pero jamas non çesaua nin cesso con grant quebranto este dolorido canto a la sazón que spiraua “Pois plazer non poso auer a meu querer de grado seray morrer e mas non ver meu ben perder cuytado” ffin Por ende quien me creyere 'castigue en cabeça agena' e non entre en tal cadena do no salga si quisiere</p>	<p>VII El ya muy poco sonaua nyn a uezes se oya manifesto es que ueya que la muerte lo aquexaua Pero iamas non cessaua nin cesso con grand quebranto Este doloroso canto A la sazón qu esperaua Fyn “Pves plazer non puedo auer a mi querer et de grado mas ual morir que non uer my bien perder o cuitado”</p>
<p>d) PN13-26; SA7-93 (texto base);²⁷ SA10b-84; TP1-7; YB2-7</p>	<p>e) PN12-22</p>	<p>e) Versión de 11CG-50</p>
<p>I ya la grand noche passaua E la luna sescondia La clara lumbré del día Radiante se mostraua Al tiempo que reposaua De mis trabaxos e pena Oy triste cantilena Que tal canto pronunçiaua “Amor cruel et brioso Mal aya la tu alteza Pues no* fazes igualeza Seyendo tan poderoso”</p>	<p>I Ya la gran noche pasaua e la luna se escondia la clara lumbré del día bien rayante se mostraua al tiempo que reposaua de mis trabajos e pena oy triste cantilena que tal canto pronunçiaua “Amor cruel e brioso mal aya la tu alteza pues non fazes ygualéza seyendo tan poderoso”</p>	<p>I Ya la grand noche passaua y la luna sescondia la clara lumbré del día radiante se mostrava Al tiempo que reposaua de mis trabajos y pena oy triste cantilena cuna tal boz pronunçiaua “Amor cruel y brioso mal haya la tu alteza, pues no hazes ygualéza seyendo tan poderoso”</p>

27 Gracias al cotejo de SA7, enmiendo algunas lecturas erróneas (marcadas por un asterisco) de la transcripción de Dutton (...): v. 11 non] no; v. 19 atal] tan; v. 37 paresçe] parase; v. 43 deu (o#:e)] deua; v. 55 por do] por que; v. 67 me] mi.

<p>II desperte como espantado E mire a do sonaua El que de amor se quexaua 15 Bien como dagnificado Vi hun home ser llagado De hun gran golpe de flecha Cantando tan* endecha Con semblante atribudo 20 “De ledo que era triste Ay amor tu me tornaste La ora que me quitaste La senyora que (^me) diste”</p>	<p>II Desperte como espantado e mire donde sonaua el que damor se quexaua 15 bien como dagnificado vi vn home ser llagado de un golpe de vna flecha que cantaua tal endrecha con senblante atribulado 20 “De ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me tiraste la señora que me diste”</p>	<p>II Desperte como espantado y mire ado sonaua el que damores quexaua, 15 bien como damnificado Vi vn hombre ser llagado de un gran golpe de flecha y cantando tal endecha con semblante tribulado 20 “De ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me quitaste la señora que me diste”</p>
<p>III dixele por que fazedes 25 Senyor tan esquiuo duelo O si puede auer con(#sello#suelo) La cuyta que padeceades Respondiome fallaredes Mi cuyta ser tan esquiua 30 Que jamas en quanto biua Cantare segun veredes “Con tan alto poderio Amor nunca fue yuntado Nin con tal ergullo e brio 35 Qua yo vi por mi pecado”</p>	<p>III Dixele porque fazedes 25 señor tan esquiuo duelo o si puedeauer consuelo la cuyta que padeceades Respondio me fallaredes que mi cuyta es tan esquiua 30 que jamas en quanto viua cantare segun veredes “Con tan alto poderio amor nunca fue yuntado nin con tanto ergullo brio 35 como vi por mi pecado”</p>	<p>III Dixele por que hazedes 25 señor tan esquiuo duelo o si puede auer consuelo la cuita que padeceades Respondiome hallaredes mi cuyta ser tan esquiua 30 que jamas en quanto biua cantare segun veredes “Con tan alto poderio amor nunca fue juntado ni con tanto orgullo brio 35 como vi per mi pecado”</p>
<p>IV amigo segun parasce* La dolor que vos aquexa Es alguna (#es alguna#: que uos dexa) E de uos non sadoleçe 40 Respondiome quien padece Cruel plaga por amar Tal cançion deua* cantar Jamás pues le pertenesce “Catiuo de minya tristura 45 Ya todos prenden espanto E preguntan que ventura Es que atormenta tanto”</p>	<p>IV amigo segun paresce el dolor que vos aquexa es alguna que uos dexa e de uos se adolesçe 40 Respondio me quien padesçe plaga cruel por amar tal cançion deve cantar jamás pues le pertenesce “catiuo de mi tristura 45 ya todos prenden espanto e preguntan que uentura es que me atormenta tanto”</p>	<p>IV Amigo segun parece la dolor que vos aquexa es alguna que os dexa y de vos no se adolesce 40 Respondiome quien padesce atal plaga por amar tal cancion puede cantar jamás pues le pertenesce</p>
<p>V no puede ser (^al) sabido Replique de vuestro mal 50 O la causa espeçial Por(#que#: c) assi fuestes ferido Respondio(#n) troque y olvidó Me fueron assi ferir Por que* me conuien(e#) dezir 55 Este cantar dolorido “Crueldat e trocamiento Con (^tristeza) me conquiso Pues me lexa quien me priso Ya non sey amparamento 60</p>	<p>V Dixele non vos quexedes que non soys vos el primero nin seres el postrimero que sano el mal que auedes Respondiome non curedes señor de me consolar 55 que me vida es querellar cantando segun veredes “Amor siempre partire de uos así me quexando pues por vos servir loando so a tiempo de morre” 60 Fin Por ende quien me creyere 'castigue en cabeça agena' e entre en tal cadena donde salga si quisiere</p>	<p>V Su cantar ya no sonava 45 como delante ni se oya mas manifiesto sentía que jamas el no cessava ni cesso con gran quebranto 50 de dezir aqueste canto a la sazón quespirava: Cabo Pues plazer no puedo auer ami querer de grado morire por ir auer 55 todo mi bien desseado</p>

VI dixele non vos matedes
 Car non soys vos el primero
 Nin sereys el postrimero
 Que sabe del mal quauedes
 Respondiome non curedes 65
 Senyor de me consolar
 Que mi* vida es querellar
 Cantando segun veredes
 “Pero te siruo sin arte
 Ay amor amor 70
 Gran cuyta de mi nunca se parte”

VII Su cantar ya non sonaua
 Como dante nin soya
 Manifiesto se ueya
 Que la muerte a el quexaua 75
 E iamas nunca cessaua
 Nin cesso con gran crebanto
 Este dolorido canto
 A la saçon que sifraua
 Fyn
 “Pues que plazer non poso hauer 80
 A meu querer degradedo
 Sera morer mays no ver
 Perder meu ben cuytado”

e) SA8-6²⁸

I Ya la grand noche passava
 e la luna sescondia
 la clara lumbre del dia
 radiante se mostrava
 al tiempo que reposava 5
 de mis trabajos e pena
 oy triste cantillena
 que tal cançon pronunçiaua
 [falta un folio que puede que transmi-
 tieria los versos 10-72 de la versión más
 extensa]
 “Pero te sirvo (ir, *sobreescrito*; Dut-
 ton: sirvo) sin arte ay amor amor
 grand cuyta de mi nunca se parte”
 (Dutton: se *om.*) 10

II Non puede ser al sabido
 replique de *vuestro* mal
 nin de la causa espeçial
 por *que* así fuerdes ferido
 respondi troque e olvido 15
 me fueron asy ferir
 por do me *conven* dezir
 este cantar dolorido
 “Crueldat e trocamento
 con tristeza me conquiso 20
 pues me lexa *quien* me priso
 ja no sey (y *añadido por la misma mano*)
 amparamento”

28 Como ya apunté, Dutton o su colaborador/a reproducen parcialmente el texto con algunas erratas. Transcribo el texto del manuscrito salmantino.

III Su cantar ya non sonava
segund antes nin se oya
mas manifesto se vya 25
que la muerte lo aquexava
pero jamas non çessava
nin çesso con grand quebranto
este dolorido canto
a la sazón que spirava 30
“Poys plazér non poso aver
a meu querer de grado
seray morir e mas non ver
meu ben perder cuytado”
fyn
Por ende quien me creyere (Dutton:
om. todo el verso) castigue en cabeça
agena 35
e non entre en tal cadena
do non salga q (*borrado*) sy quesiera
(Dutton: *questere*).

Un asunto que apenas se ha tomado en consideración es que Santillana inserta en su poema citas de obras y autores que menciona en detalle dentro de su *Prohemio e carta*: [ID0128] *Amor cruel e brioso* e [ID0131] *Cativo de miña tristura*, que con su autoridad atribuye a Macías, junto a *Señora en que fiança* y *Provei de buscar mesura*, en la famosa aseveración: “del qual [Macías] no se fallan sino quatro cançiones, pero çiertamente amorosas e de muy fermosas sentençias, conviene a saber: *Cativo de miña tristura*, *Amor cruel e brioso*, *Señora en que fiança* e *Provei de buscar mesura*”²⁹. Cita, además, [ID130] *Con tan alto poderío*, que él atribuye a Alfonso Gonçales de Castro junto con *Vedes que descortesía*: “Alfonço Gonçales de Castro, natural d’esta villa de Guadalajara, dixo asaz bien e fizo estas cançiones: *Con tan alto poderío* e *Vedes que descortesía*”, asignadas hoy día, respectivamente, a Macías y Villasandino³⁰. Incluye, asimismo, [ID0132] *Crueldat e trocamento*, atribuida al Arçediano de Toro: “[...] en tiempo del rey don Johán, fue el Arçediano de Toro; éste fizo: *Crueldat e trocamento* e otra cançión que dizen: *De quien cuido e cuidé*”³¹, e [ID1387] *Pero te sirvo sin arte*, que asigna a su abuelo Pero González de Mendoza: “Pero González de Mendoza, mi abuelo, fizo buenas cançiones, e entre otras: *Pero te sirvo sin arte* [...]”³². No menciona, en cambio, en su *Prohemio e Carta* los

29 Santillana (2003), *op. cit.*, pp. 654-655.

30 *Ibidem*, p. 656.

31 *Ibidem*.

32 *Ibidem*, pp. 655-656.

otros tres textos que cita: [ID0129] *De ledo que era triste*, [ID0133] *Amor siempre partiré* e [ID134] *Pues plazer no posso aver*, que siguen anónimos y fragmentarios, privativos de este poema.

En algunos testimonios se transmiten a la vez algunos de los poemas citados y la *Querella*. A saber:

[ID0128] *Amor cruel e brioso*, Macías: LB1-143; ME1-75

[ID0130] *Con tan alto poderio*, Macías: SA7-248; SA7-291³³

[ID0131] *Cativo de miña tristura*, Macías: LB2-142; ME1-74; SA7-289

[ID0195] *Pues me fallescio ventura*: Villalobos PN12-73, VM1-14; Macías SA7-247

[ID0132] *Crueldat e trocamiento*, Arcediano de Toro (en *SCP*): MH1-178 (atribuido al Duque de Benavente)³⁴.

Cabe aquí destacar cómo LB2 transmite la cita de *Cativo de miña tristura*, para la que remito una vez más al estudio de Tomassetti, en su combinación 7+2, es decir, la estrofa de nueve versos en su integridad de estribillo-refrán (8028: *quien bien se nunca deuria / al pensar que fa folia*), introducida por un *verbum dicendi*: (...) *Respondiome troque olvido / me fueron assi ferir / porque me conviene decir / este canto dessaborido...* (vv. 57-60), y completa también la de *Con tan alto poderio*, de modo que LB2 y ME1, en este caso, transmiten como cita la estrofa íntegra, introducida por el famoso verso *cantaré según veredes*. Por pertenecer a la misma familia, puede que también pasara lo mismo en ME1 con la cita de *Cativo de miña tristura*, testimonio que, en su *facies* actual, como vimos, transmite los versos 1-7 y omite el refrán. Por lo contrario, en los demás testimonios, MH1-31 ML3-4 MN8-4 MN54-10 PN8-27 PN12-22 PN13-26 RC1-10 SA10b-84 TP1-7 VM1-10 YB2-7 y 11CG-48, los primeros cuatro versos de la primera estrofa de *Cativo de miña tristura* y de *Con tan alto poderio* se convierten a su vez en el estribillo/refrán³⁵.

33 SA7 lo transmite dos veces, ver Andrea Zinato, “La doble versión en SA7: ‘Con tan alto poderio’ de Macías (ID0130)”, en *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, ed. Josep Lluís Martos, Alacant, Universitat d’Alacant, 2017, pp. 327-341.

34 En PN1-18 se atribuye a Villasandino, véase, *infra*, pp. 36-38.

35 Dada su condición de múmero, faltan en SA8.

1. FUENTES DIRECTAS Y FUENTES INDIRECTAS

Consigno la *varia lectio* de los fragmentos citados (excepto *Cativo de miña tristura*) y, cuando haga falta, también de la tradición directa. En esta primera parte del estudio me limito a algunas evaluaciones de carácter general, mientras que en la segunda parte analizaré más en detalle las variantes. Para las familias de cancioneros y las relaciones entre testimonios remito a los estudios específicos³⁶.

36 Continúan siendo imprescindibles los estudios de Alberto Vârvaro, *op. cit.*, Carla De Nigris (ed.), Juan de Mena, *Poesie minori*, Napoli, Liguori, 1988, Carla De Nigris (ed.), Juan de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1994, Lia Vozzo Mendia (ed.), Lope de Stúñiga, *Poesie*, Napoli, Liguori, 1989 y, de la misma autora, “La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d’Aragona: note su alcune tradizioni testuali”, *Revista de Literatura Medieval*, VII (1995), pp. 173-186. Basándose en estudios anteriores, a menudo muy antiguos, por ejemplo el de Adolfo Mussafia, “Per la bibliografia dei *Cancioneros Spagnuoli*”, en *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Classe*, 47 (1902), pp. 1-24, Vârvaro, De Nigris y Vozzo Mendia fijaron o confirmaron las relaciones fundamentales entre los cancioneros para establecer las grandes familias a las que se incorporan. A menudo estaban vinculados con cortes reales o entornos de nobles cuyos gustos poéticos reflejaban tal como sintetizó, recogiendo sus estudios anteriores, Vicenç Beltran en su *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002. En la continuación de este estudio analizaré las variantes de la tradición indirecta de la *Querella de amor*: de momento remito, para más detalles textuales, a las ediciones existentes (más recientes) de cancioneros: **LB2**: Charles V. Aubrun (ed.), *Le chansonnier espagnol d’Herberay des Essarts (XV siècle)*, Bordeaux, Fèret et fils, 1951; **ME1**: Marcella Ciceri (ed.), *El Cancionero castellano de la Biblioteca Estense de Módena*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995; **MN15**: Paola Elia (ed.), *El “Pequeño Cancionero” (Ms. 3788 BNM). Notas críticas y edición*, Noia, Toxosoutos, 2002; **MN54**: Nicasio Salvador Miguel (ed.), *Cancionero de Stúñiga*, Madrid, Alhambra, 1987; **PN1**: Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993; **RC1**: Mariano Canal Gómez (ed.), *El Cancionero de Roma*, Firenze, Sansoni, 1935; **SA7**: Ana María Álvarez Pellitero (ed.), *Cancionero de Palacio, ms. 2653, Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993; **SA8**: Pedro M. Cátedra y Javier Coca Senande (eds.), *Cancionero del Marqués de Santillana (BUS ms. 2655)*, Salamanca, Universidad, 1990; **VM1**: Andrea Zinato (ed.), *El ‘Canzoniere marciano’ (Ms. stran. app. XXV, 268 - VM1). Notas críticas y edición*, Noia, Toxosoutos, 2005; **IICG**: Joaquín González Cuenca, *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Madrid, Castalia, 2004, 7 vols. Para SA7, uno de los

[ID0128] *Amor cruel e brioso*

Tradición directa

LB2-143 (164v-165r): *el poema es acéfalo*

ME1-75 (92r-v): amor cruel e brioso
mal aya la tua alteza
pues non fazes igualeza
siendo tan poderoso

MN65-9 (7:3v-4r): amor cruel e brioso
mal haya la tu alteza
pues non faces igualeza
seyendo tan poderoso

MN15-14 (3v): amor cruel e brioso
mal aya la tua alteza
pues non fazes igualeza
seyendo tanto poderoso

PN1-308 (108v): amor cruel e brioso
mal aya la tu alteza
pues non fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

Tradición indirecta

Versión a): LB2-105, ME1-38

LB2: amor cruel e brioso
mal haya la tu alteza
pues non fazes igualeza
seyendo tan poderoso

ME1: amor cruel e brioso
mal aya la tu alteza
pues non fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

Versión b): ML3-4, MN8-4

ML3: amor cruel y brioso
mal aya la tu alteza
pues non fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

MN8: amor cruel e brioso
mal aya la tu alteza
pues no fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

Versión c): MH1-31, MN54-10, PN8-27, RC1-10, VM1-10

MH1: amor cruel e brioso
mal aya la tu alteza
pues non fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

PN8: amor cruel e vrioso
mal aya la tu alteza
pues non fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

VM1: amor cruel e brioso
mal aya la tua alteza
pues non fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

MN54: amor cruel et brioso
mal aya la tu alteza
pues non fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

RC1: amor cruel e brioso
mal aya la tu alteza
pues non fazes ygualaza
seyendo tan poderoso

cancioneros más importantes y problemáticos, véanse los estudios de Cleofé Tato García, “El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)”, en *Cancioneros en Baena, Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, ed. Jesús López Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2 vols., 2003, I, pp. 495-523; Cleofé Tato García, “Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *El texto medieval: de la edición a la interpretación*, ed. Pilar Lorenzo Gradín y Simone Marcenaro, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, pp. 299-318; y Cleofé Tato García, “Breve noticia sobre la historia del ‘Cancionero de Palacio’”, en *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, ed. José Luis Rodríguez Fernández, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia/ Universidade de Santiago de Compostela, 2000, II, pp. 725-731.

versión d): PN13-26, SA7-93, SA10b-84, TP1-7, YB2-7

PN13: amor cruel y brioso
mal aya la tua alteza
pues non fazes ygualzeza
seyendo tan poderoso

SA7: amor cruel e brioso

mal aya la tu alteza
pues no fazes igualeza
seyendo tan poderoso

SA10b: amor cruel e brioso

mal aya la tu alteza
pues non hazes ygualzeza

(seyendo#) siendo (tu[^]) tan poderoso

TP1: amor cruel e brioso
mal aya la tu alteza
pues no hazes egualeza
seyendo tan poderoso

YB2: amor cruel e brioso

mal aya la tu alteza
pues no hazes egualeza
seyendo tan poderoso

agrupación e): PN12, SA8-6, 11CG-48

PN12: amor cruel e brioso
mal aya la tu alteza
pues non fazes ygualzeza
seyendo tan poderoso

SA8: -

11CG: Amor cruel y brioso,
mal haya la Tu Alteza,
pues no hazes igualeza,
seyendo tan poderoso!

Primeras evaluaciones: aparte de las variantes gráficas, siempre importantes, cabe destacar que, entre las fuentes directas, en LB2 (que, como ya vimos, junto con ME1 transmite también el poema de Macías, además de la *Querella*) el poema es acéfalo por faltar precisamente los versos 1-4. Habida cuenta de que ya en la tradición directa conocida *Amor cruel e brioso* es texto híbrido, variantes de cierta importancia del primer tetrástico, totalmente castellanizado, son la del v. 4, que opone *siendo* ME1 a *seyendo* de MN15 MN65 PN1, y la lección de MN15, siempre en el v. 4, *tanto :: tan* ME1 MN65 PN, con consiguiente hipermetría. En el primer caso, en cambio, la hipometría se corrige postulando una diéresis en *siendo*. En la tradición indirecta hay *consensus omnium* con respecto al v. 4: *seyendo* Ω :: *siendo tu* SA10b, resultado, además, de una intervención que tacha la lección *seyendo* a favor de *siendo tu* (*tu* sobreescrito por la misma mano). El propio ME, en la cita de la *Querella*, transmite la lección *seyendo*.

[ID0129] *de ledo que era triste*

Es una de las tres citas del poema que no cuenta con una tradición directa; se trata muy probablemente de un texto perdido del que sobrevive solo el tetrástico referido por Santillana.

Tradición indirecta

Versión a): LB2-105, ME1-38 Versión b): ML3-4, MN8-4 Versión c): MH1-31, MN54-10, PN8-27, RC1-10, VM1-10

LB2: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la ora que me quitaste la señora que me diste	ML3: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la ora que me tiraste la señora que me diste	MH1: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me quitaste la señora que me diste	RC1: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me quitaste la señora que me diste
ME1: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la ora que me quitaste la señora que me diste	MN8: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me tiraste la señora que me diste	MN54: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me quitaste la señora que me diste	VM1: [d]e ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me quitaste la senhora que me diste
		PN8: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me tiraste la senyora que me diste	

Versión d): PN13-26, SA7-93, SA10b-84, TP1-7, YB2-7

PN13: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la ora que me quitaste la señora que me diste	TP1: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me quitaste la señora que me diste	PN12: De ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me tiraste la señora que me diste
SA7: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la ora que me quitaste la senyora que (†me) diste	YB2: de ledo que era triste ay amor tu me tornaste la ora que me quitaste la señora que me diste	SA8: -
SA10b: de ledo quera triste ay amor tu me tornaste la ora que me quitaste la señora que me diste		11CG: De ledo que era triste ay amor tu me tornaste la hora que me quitaste la señora que me diste

Primeras consideraciones: puede que existiera un hipotexto que produjo en su tradición una variante de cierta relevancia, si bien adiáfora, es decir, la del v. 3: quitaste LB2 ME1 MH1 MN54 PN13 SA7 SA10b RC1 VM1 TP1 YB2 11CG :: tiraste ML3 MN8 PN8 PN12. PN8 y PN12 coinciden en la lección transmitida por ML3 y MN8. *Tirar*, en el sentido de ‘quitar’, puede ser forma tanto gallega como castellana³⁷. Por tratarse de un cita totalmente castellana y al faltar la tradición directa, si es que la hubo, me inclinaría por esta segunda hipótesis.

37 *Aut.:* TIRAR. En lo antiguo valía lo mismo que *quitar*. Oy se mantiene en algunas partes. Lat. *Eripere. Auferre*. CHRON. DEL R. D. JUAN EL II. Año 15. cap. 244. *Y si no lo quisiessen hacer, que le tirassen la obediencia*. C. LUCAN. cap. 12. *Como quier que estos escogen la mejor parte, y lo que nunca les será tirado, ni la perderán*.

[ID0130] *Con tan alto poderío*

Tradición directa

Por transmitir LB2 y ME1 la estrofa íntegra, la transcribo enteramente de los testimonios que la contienen; en SA7 el poema se copia dos veces³⁸:

MN15-15 (3v-4r): con tan alto poderío
amor nunca fue juntado
nin con tal orgullo e brio
qual yo vi por mi pecado
contra mi que fui sandio
denodado en yr auer
su gran poder
e muy alto señorío

PN1-309 (109r): con tan alto poderyo
amor nunca fue juntado
nin con tal orgullo e brio
qual yo vy por mi pecado
contra mi que fuy sandio
denodado en yr a ver
su grant poder
e muy alto señoryo

MN65-10 (7:4v-5v): con tan alto poderío
amor nunca fue juntado
nin con tal orgullo e brio
qual yo vi por mi pecado
contra mi que fui sandio
denodado en ir a ver
su gran poder
e muy alto señorío

SA7-248 (105r-106r): con tan alto poderío
amor nunca fue juntado
nin con tal ergullo e brio
como vi por mi pecado
contra mi que fuy sandio
denodado en yr ver
su grand poder
e de alto senyorio

SA7-291 (138r-v): con tan alto poderío
amor nunca fue juntado
no con tal ergullo e brio
como fue por mi pecado

Tradición indirecta

LB2 y ME1 transmiten la cita íntegra, es decir, la primera estrofa del poema de Macías; MN54, PN8, PN12, PN13, RC1, SA10b, TP1, VM1, YB2-7 y 11CG solo los cuatro primeros versos:

MH1 ML3 y MN8 (versión b) no transmiten la cita de *Con tan alto poderío*, sino [0195] *Pues me fallescio ventura*.

38 En SA7-291 falta la última estrofa. Analicé los dos textos y las cuestiones ecdóticas en Zinato, “La doble versión en SA7”.

Versión a): LB2-105, ME1-38

LB2: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
nin con tal ergullo e brio
qual yo vi por mi pecado
contra mi que fuy sandio
denodado en yr ver
el su grand poder
e muy alto señorío

ME1: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
nin con tal argullo y brio
qual yo vi por mi pecado
contra mi que fuy sandio
denodado en yr ver
el su mucho grand poder
e muy alto señorío

Versión c): MH1-31, MN54-10, PN8-27, RC1-10, VM1-10

MH1: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
nin con tanto orgullo e brio
como vy yo malfadado

MN54: con tan alto poderío
amor nunca fue iuntado
nin con tan orgullo brio
como vi por mi peccado

PN8: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
nyn con tanto argullo ferio
como vi por mi peccado

RC1: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
nin con tan orgullo brio
como ui por mi peccado

VM1: con tan alto poderio
amor nunca fue iuntado
nin con tal orgullo brio
como vi por mi peccado

Versión d): PN13-26, SA10b-84, TP1-7, YB2-7

PN13: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
nin con tan orgullo e brio
qual yo vi por mi peccado

SA7: con tan alto poderio
Amor nunca fue iuntado
Nin con tal ergullo et brio
Qua yo vi por mi peccado

SA10b: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
ni con tant orgullo e brio
qual yo vy por mi peccado

TP1: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
ni con tant orgullo e brio
qual yo vi por mi peccado

YB2: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
ni con tant orgullo e brio
qual yo vi por mi peccado

Agrupación e): PN12, SA8-6, 11CG-48

PN12: con tan alto poderio
amor nunca fue yuntado
nin con tanto orgullo e brio
como ui por mi peccado

SA8: -

11CG: con tan alto poderio
amor nunca fue juntado
nin con tal orgullo y brio
como vi por mi peccado

Variantes:

v.1) -

v.2) -

v.3) - tal LB2 ME1 SA7 11CG :: tanto MH1 PN8 PN12 :: tan MN54
PN13 RC1 SA10b :: tant TP1 VM1 YB2; ergullo LB2 PN12 SA7:: ar-
gullo ME1 PN8 :: orgullo MH1 MN54 PN13 RC1 SA10b TP1 VM1
YB2 11CG; e LB2 ME1 MH1 SA7 :: *om.* MN54 RC1 VM1; brio **Ω** ::
ferio PN8

v.4) qual LB2 ME1 PN13 SA7 SA10b TP1 YB2 :: como MH1 MN54
PN12 RC1 VM1 11CG; por mi peccado **Ω** :: yo malfadado MH1

v.6 (sólo LB2 ME1): grand LB2 :: mucho ME1

Primeras consideraciones

Las lecciones adiaóforas de la tradición directa *qual yo vi* MN15 MN65 PN1 :: *como vi* SA7 (ambas versiones) se reflejan en la indirecta: LB2 ME1 PN13 SA7 SA10b TP1 SA7 coinciden con MN15 MN65 PN1, mientras que MH1 MN54 PN12 RC1 VM1 11CG lo hacen con SA7. Conviene destacar una vez más que en el texto de la *Querella* transmitido por SA7 se registra la lección *qua* (qual), igual que en la tradición directa de MN15 MN65 PN1.

En el v. 3 de la tradición directa, la lección de SA7-248 *tal* coincide con la indirecta de LB2, ME1 y 11CG. Puede que la lección *yo malfadado* del v. 4 de MH1 ya fuera una conjetura de su copista.

[ID0132] MH1-178, PN1-18, SCP-15 *Crueldat e trocamiento*, Arcediano de Toro

Fuentes directas

Como vimos arriba, en su *Prohemio e carta* Santillana atribuye esta composición al Arcediano de Toro; una autoría corroborada por Dutton (1990-1991) y después por Proia³⁹. En MH1, precedida por una serie de poemas de Manuel de Guzmán (ID0442: *do podervos yo jamas*, 0443: *el dolor e pena fuerte*, 0444: *donzella si por amarvos*, 0445: *non puedo mi bien pensar*) y seguida por una canción [ID0446, *quien por su mano reparte*] de Francisco Bocanegra, se atribuye al duque de Benavente, rúbr.: *coplas del duque de benaunte*, mientras que en PN1 figura a nombre de Villasandino, rúbr.: *esta cantiga fizo el dicho alfonso alvarez de villasandino por amor e loores de la dicha doña juana de sossa*, formando parte del ciclo dedicado a doña Juana de Sosa, para el cual remito al estudio de Brufani-Zinato (2022)⁴⁰.

39 Isabella Proia, “A proposito della *koinè* galego-castigliana. Alcune considerazioni sulla tradizione testuale dell’Arcediano de Toro”, *Critica del testo. Anomalie, residui, riusi*, XVIII, 3 (2015), pp. 135-152.

40 Martina Brufani y Andrea Zinato, “La poesía de los *veteres*: temas y motivos. Primera parte: el ciclo dedicado por Alfonso Álvarez de Villasandino a doña Juana de Sosa”, en *Corte e poesía en tiempo de los primeros Trastámara castellanos. Lecturas y relecturas*, Berlín, Peter Lang, 2022, pp. 47-72.

MH1-178 (338v): crueldat e trocamento
con tristeza me conquiso
pues me lexa quien me priso
ya non se amparamento

PN1-18 (11r): Crueldat e trocamento
con trysteza me conquiso
poyes me lexa que me priso
ja non sey anparamento

Tradición indirecta

versión a): LB2-105, ME1-38

LB2: crueldat e troquamiento
con tristeza me conquiso
pues me lexa quien me priso
ya non se amparamento

ME1: crueldat e gran tormento
con tristeza me conquiso
pues me lexa quien me priso
ya non se amparamento

versión b): ML3-4, MN8-4

ML3: crueldat e trocamento
con tristeza me conquiso
pues me lexa quien me priso
jan no se amparamento

MN8: crueldat e trocamento
con tristeza me conquiso
pues me lexa quien me priso
ja no sey amparamento

versión c): MH1-31, MN54-10, PN8-27

MH1: crueldat e trocamento
de tristeza me conquiso
pues me lexa que me priso
ya non se amparamento

PN8: crueldat y trocamento
con tristeza me conquiso
pues me dexa quien me prizo
ya non se aparamento

versión c): RC1-10, VM1-10

MN54: erueldat et trocamiento
con tristeza me conquiso
pues me dexa quien priso
ya non se manparamento

RC1: crueldat e trocamiento
con tristeza me conquiso
pues me dexa quien priso
ya non se mamparamento

VM1: crueldat et trocamiento
con tristeza me conquiso
pues me dexa quien priso
ya non se mamparamento

versión d): PN13-26, SA7-93 SA10b-84, TP1-7, YB2-7

PN13: crueldat e trocamiento
con tristeza me conquiso
pues me dexa quien me priso
ya no se amparamento

SA7: crueldat e trocamiento
con ([†]tristeza) me conquiso
pues me lexa quien me priso
ya non sey amparamento

SA10b: crueldat con trocamento
con tristeza me conquiso
pues me dexa quien me priso
ya non sey anparamento

TP1: crueldat e trocamento
con tristeza me conquiso
poyes me lexa quien me priso
ja non soy amparamento

YB2: crueldat e trocamento
con tristeza me conquiso
podeys me lexa quien m' priso
ja non soy amparamento

agrupación e): PN12, SA8-6, 11CG-48. PN12 y 11CG no transmiten la cita

SA8: Crueldat e trocamento
con tristeza me conquiso
pues me lexa quien me priso
ja no sey (y *añadido por la misma mano*) amparamento³

Variantes:

v.1) e **Ω** :: con SA10b; troquamiento LB2 :: gran tormento ME1 :: trocamento MH1 ML3 MN8 PN8 SA8 TP1 YB2 :: trocamiento MN54 PN13 RC1 SA7 VM1

v.2) con **Ω** :: de MH1

v.3) pues (poyes TP1) **Ω** :: podeys YB2; lexa LB2 ME1 MH1 ML3 MN8 SA7 SA8 TP1 YB2 :: dexa MN54 PN8 PN13 RC1 SA10b VM1; quien **Ω** :: que MH1; me LB2 ME ML3 MN8 MH1 PN8 PN13 SA8 SA10b TP1 YB2 :: *om.* MN54 RC1 VM1

v.4) ya LB2 ME1 MH1 MN54 PN8 PN13 RC1 SA7 SA10b VM1 :: ja MN8 SA8 TP1 YB2 :: jan ML3; se LB2 ME1MH1 ML3 MN54 PN8 PN13 VM1 :: sey MN8 SA8; SA10b :: soy TP1 YB2 amparamiento LB2 ME1 PN13 SA10b :: amparamiento MH1 ML3 MN8 SA7 SA8 TP1 YB2 :: mamparamiento MN54 VM1 :: mamparamiento RC1 :: aparamiento PN8

Como se infiere del aparato de variantes, hay bastante fluctuaciones entre los testimonios directos e indirectos respecto de la rima a lo gallego *trocamento/ amparamiento* de los vv. 1 e 4. ME1 introduce la variante *gran tormento*, de hecho una de las *lectiones singulares* que separa los dos cancioneros LB2 y ME1, y guarda la rima *-mento: tormento/amparamiento*.⁴¹ MN54 RC1 y VM1, que forman parte de la misma familia *an*, constituyendo la rama *n*, relacionada con la corte napolitana del Magnánimo, transmiten respectivamente la lección *mamparamiento* MN54 VM1, por proceder ambos códices de un subarquetipo común, y *mamparamiento* RC1.⁴²

[ID0133] *Amor siempre partire*, anón.

El fragmento, anónimo, lo transmite únicamente el grupo de testimonios que constituye la versión c) del poema, es decir MH1-31, MN54-10, PN8-27, RC1-10, VM1-10 y PN12 que se incorpora a la agrupación e), así que se le puede también considerar un fragmento de un poema perdido y anónimo, aunque me atrevería a hipotetizar que a lo Villasandino.

Tradición indirecta

Versión c): MH1-31, MN54-10, PN8-27, RC1-10, VM1-10

MH1: Amor cierto partire
de vos siempre me quexando
pues por vos seruir loando
soy en tiempo que morre

MN54: Amor siempre partire
de uos assy me quexando
Pues por uos seruir loando
soy a tiempo de morire

PN8: Amor siempre partire
de uos así me quexando
Pues por uos seruir loando
Soy a tiempo de morre

RC1: amor siempre partire
de uos así me quexando
pues por uos seruir loando
soy a tiempo de morire

VM1: Amor siempre partire
de uos assy me quexando
Pues por uos seruir loando
soy a tiempo de morire

agrupación e) PN12-22

PN12: amor siempre partire
de uos así me quexando
pues por uos seruir loando
so a tiempo de morre

41 Para la relación entre LB2 y ME1 véanse Aubrun, *ed. cit.*, y Ciceri, *ed. cit.*

42 Véanse Vozzo Mendia, *La lirica spagnola*, y Zinato, *El 'Canzoniere Marciano'*, pp.32-35. A la familia *an* se incorporan MN54 PM1 PN12 PN4 PN8 RC1 VM1.

Variantes:

v.1) cierto MH1 :: siempre MN54 PN8 RC1 VM1 PN12

v.2) siempre MH1 :: assy MN54 PN8 (asi) PN12 RC1 (asi) VM1

v.3) –

v.4) en MH1 :: a MN54 PN8 PN12 RC1 VM1; que MH1 :: de MN54 PN8 PN12 RC1 VM1; morre MH1 PN8 PN12 :: morire MN54 RC1 VM1

Aparte de la innovación de los vv. 1-2 de MH1, diría que de origen poligenético, más interesantes son las variantes que se producen en el v. 4, fruto de un posible *locus* crítico del antígrafo común, ya que todos los testimonios forman parte de la familia **an** (**n** y posibles contaminaciones por lo que se refiere a la rama MN54 RC1 VM1), excepto MH1.

En sus ediciones de la poesía de Santillana, Pérez Priego y Gómez Moreno-Kerkhof utilizan como texto base SA8, que no transmite la cita. En mi edición de VM1 propuse la interpretación: “*Amor, siempre partire / de vos assý me quexando, / pues, por vos servir loando, / soy a tiempo de morire*” y la comenté de este modo: “si se consideran ambas formas *partire* y *morire* (v. 72) dos ‘italianismos’, se mantiene el sentido y la rima. Hipotezando la lección *soy a tiempo que*, cuajan también los dos futuros *partiré* y *moriré*, con sinalefa *soy_a*”⁴³. Salvador Miguel, en su edición de MN54, coincide en esta lectura, si bien no explica su elección: “*Amor, siempre partire / de vos assý me quexando, / pues, por uos servir loando / soy a tiempo de morire*”⁴⁴. Del mismo parecer es Canal Gómez, editor de RC1: “*Amor, siempre partire / de vos, asi me quexando; / pues por vos servir loando, / soy a tiempo de morire*”⁴⁵. La lección de MH1 PN8 PN12 presupone considerar *partire* y *morre* como formas verbales futuras y requiere una acentuación distinta: “*Amor, siempre partirél de uos, así me quexando, / pues, por uos seruir loando, / soy a tiempo de morré*” (PN8, PN12); “*Amor, cierto partiré / de vos siempre me quexando, / pues, por vos seruir loando, / soy en tiempo que morré*” (MH1).

43 *Ibidem*, p. 133.

44 Salvador Miguel, *El Cancionero de Estúñiga*, p. 117.

45 Canal Gómez, *El Cancionero de Roma*, p. 34.

[ID0134] *Pues plazer no puedo aver, anón.*

Tercera y última cita anónima de la *Querrela*: de hecho, en LB2, ME1, MN54, PN8, PN13, RC1, SA7, SA8, SA10b, TP1, YB2 y 11CG constituye la *finida*, mientras que en ML3, MN8, MH1 deviene la cita de la antepenúltima estrofa. En su forma originaria el fragmento se encontraba totalmente en gallego y se castellanizó luego en algunos testimonios, produciendo a veces un hibridismo lingüístico al cual contribuyeron también los copistas. En este sentido, destaca el caso de LB2 y ME1, cancioneros relacionados con las cortes navarra y aragonesa, porque la cita que en LB2 guarda su forma gallega, en ME1 se castellaniza por entero. En 11CG también la castellanización es plena.

Tradición indirecta

Versión a): LB2-105, ME1-38 | Versión b): ML3-4, MN8-4 | Versión c): MH1-31, MN54-10, PN8-27, RC1-10, VM1-10

<p>LB2: <i>Ffn</i> poys plazer non posso auer e meu querrer de grado morrey por non veer todo meu bien deseado</p> <p>ME1: <i>Fin</i> pues plazer non puedo aver el mi querer de grado morire por non veer todo mi bien deseado</p>	<p>ML3: Poys plazer non poso auer a mev querer de grado sera morer mas non ver meu ben querer perder cuytado</p> <p>MN8: Pois plazer non poso auer a meu querer de grado seray morrer e mas non ver meu ben perder cuytado</p>	<p>MH1: Pues plazer non puedo auer a meu querer de grado mas val morrer e non perder meu ben cuytado</p> <p>MN54: <i>Fyn</i> Pues plazer non puedo auer a mi querer et de grado mas ual morir que non uer my bien perder o cuytado</p> <p>PN8: <i>Fyn</i> Pues plazer non puedo hauer A my querer de grado Mas vale morir que no veher My bien perder cuytado</p>	<p>RC1: <i>ffyn</i> Pues plazer non puedo auer a mi querer e de grado mas ual morir que non uer my bien perder o cuytado</p> <p>VM1: <i>fin</i> Pves plazer non puedo auer a mi querer et de grado mas ual morir que non uer mi bien perder o cuytado</p>
---	--	--	---

versión d): PN13-26, SA7-93, SA10b-84, TP1-7, YB2-7 | agrupación e): PN12, SA8-6, 11CG-48

<p>PN13: <i>Fyn</i> pues plazer non posso auer a mi conuen querer de grado sera morir mas no uer perder el mi bien cuytado</p> <p>SA7: <i>Fyn</i> Pues que plazer non poso hauer A meu querer de grado Sera morer mayns no ver Perder meu ben cuytado</p> <p>SA10b: <i>cançión fin</i> pues que plazer non poso aver a my conven querer de grado sera morir mas non ver perder mi bien cuytado</p>	<p>TP1: <i>fin</i> Poys (que#) plazer non poso auer a mev querer de grado sserra morrer mas non ver perder mev ben coytdo</p> <p>YB2: <i>fin</i> Poys plazer non poso auer a meu querer de grado serra morrer mas non ver perder meu ben coytdo</p>	<p>PN12: -</p> <p>SA8: Pois plazer non poso hauer a meu querer de grado seray morrer e mas non ver meu ben perder cuytado</p> <p>11CG: <i>Cabo</i> Pues plazer no puedo auer a mi querer de grado morire oir yr auer todo mi bien deseado</p>
---	---	--

Variantes:

v.1) poyz LB2 ML3 MN8 SA8 11CG :: pues ME1 MH1 MN54 PN8 PN13 RC1 SA7 SA10b VM1 YB2 :: pues que SA7 SA10b poyz que TP1; posso LB2 ML3 MN8 PN13 SA7 SA8 TP1 YB2 :: puedo ME1 MH1 MN54 PN8 RC1 VM1 11CG; auer LB2 ME1 MH1 ML3 MN8 MN54 PN13RC1 SA10b TP1 YB2 VM1 11CG :: hauer PN8 SA7 SA8

v.2) e LB2 :: el ME1 :: a ML3 MN8 MH1 MN54 PN8 PN13 RC1 SA7 SA10b VM1 TP1 YB2 SA8 11CG; meu LB2 ML3 MN8 MH1 SA7 SA8 TP1 YB2 :: mi ME1 MN54 PN8 RC1 VM1 11CG :: mi conuen PN13 SA10b; de grado LB2 ME1MH1 ML3 MN8 PN8 PN13 SA7 SA8 SA10b TP1 YB2 11CG :: e de grado MN54 RC1 VM1

Transcribo integralmente los vv. 3 y 4 de los testimonios cotejados (agrupándolos cuando sea posible), por mor de la complejidad de las variantes que, de hecho, generan *lectiones* adiaforas o bien difracciones, a pesar de las diferentes versiones del poema:

v.3)

LB2 morrey por non veer ME1 morire por non veer
ML3 PN13 SA7 SA10b: sera morer (morir PN13 SA10b) mas
(mays SA7) non ver :: TP1 YB2 sserra morrer mas non ver
MN8 SA8: seray morrer e mas non ver
MN54 PN8 RC1 VM1: mas val morir que non uer (veher PN8)
11CG: morire o ir a ver

v.4)

LB2 todo meu bien deseado ME1 todo mi bien desseado
ML3 meu ben querer perder cuytado ML3 SA8 meu ben perder
cuytado
MN54 RC1 VM1 my bien perder o cuytado PN8 my bien perder
cuytado
PN13 perder el mi bien cuytado SA7 SA10b TP1 YB2 perder meu
ben (mi bien SA10b) cuytado
SA8 meu ben perder cuytado
11CG todo mi bien deseado

De hecho, 11CG rehace el dístico final: *morire o ir a ver / todo mi bien desseado*, si bien susceptible de enmiendas.

A su vez, MH1 convierte el fragmento, según se desprende de la transcripción de Dutton y/o de su colaborador/a, en una quintilla monorríma de pie quebrado y un punto anómala, dado que el último verso queda suelto:

*Pues plazer non puedo auer
a meu querer
de grado mas val morir
e non perder
meu ben cuytado.*

[ID0195] *Pues me fallescio ventura*

Además de transmitir una cita distinta, ML3 y MN8 presentan otra versión de la estrofa que la introduce. De acuerdo con Russo, no me parecen errores de transmisión, sino con más probabilidad el reflejo de un estado diferente, acaso salido del taller del escritor. Reproduzco la estrofa en las versiones que nos han llegado, consignando el aparato de variantes:

Versión a): LB2-105 (texto base), ME1-38	Versión b): ML3-4, MN8-4 (texto base)	Versión c): MH1-31, MN54-10 (texto base), PN8-27, RC1-10, VM1-10
III Dixele por que fazes tan squiuo duelo o si puede aver consuelo la cuyta que paadeçes Respondiome fallares mi cuyta ser tan squiuu que jamas en quanto biua cantare segunt veres	III Pregunte por que fazedes señor tan esquiuo duelo o si puede auer consuelo la cuyta que padescèdes respondiome non curesdes señor de me consolar ca mi vida es querellar cantando asi como veedes	III Dixele por que fazeys Sennor tan esquiuo duelo O si puede auer consuelo La cuyta que padescseys Respondiome fallareys mi dolor ser tan exquiua Que iamas en quanto biua Cantare como uereys
1 4 8	1 4 8	1 4 8
ME1: 1. fazes] fazedes; 2. tan esquiuo] señor t. e.; 3. paadeçes] paदेgedes; 5. fallares] fallaredes; 6. squiuu] esquiua;	ML3: 4. cuyta] quita ML3; 7 mi] me ML3; 8. veedes] veredes ML3	1. fazeys] fazedes MH1; 2. sennor] señora MH1; 4. padescseys] padescèdes; 5 fallareys] fallaredes MH1; 6. mi] que m. MH1 PN8; ser] es MH1 PN8 dolor] cuita MH1 pena PN8; 8. como] segunt MH1 uereys] veredes MH1

versión d): PN13-26, SA7-93 (texto base), SA10b-84, TP1-7, YB2-7	agrupación e): PN12, SA8-6, 11CG-48
III dixele por que fazedes 1	PN12: III Dixele porque fazedes 1
Senyor tan esquiuo duelo	señor tan esquiuo duelo
O si puede auer con(#sello#suelo)	o si puedeauer consuelo
La cuyta que padecedes 4	la cuyta que padeçedes 4
Respondiome fallaredes	Respondio me fallaredes
Mi cuyta ser tan esquiua	que mi cuyta es tan esquiua
Que jamas en quanto biua	que jamas en quanto viua
Cantare segun veredes 8	cantare segun veredes 8
1. fazedes] hazeyz SA10b; 4. cuyta] pena SA10b padecedes]	11CG: III Dixele por que hazedes 1
padeçeyz SA10b; 5. fallaredes] fallareys SA10b; 8. veredes] vereys	señor tan esquiuo duelo
SA10b.	o si puede auer consuelo 4
	la cuita que padecedes
	Respondiome hallaredes
	mi cuyta ser tan esquiua
	que jamas en quanto biua
	cantare segun veredes 8
	SA8: -

Como se desprende del esquema anterior, la estrofa, que es la tercera en toda la tradición, parece, en el estado actual de ME3 y MN8, una reescritura autorial más coherente con la ‘nueva’ cita.

La tradición directa de [ID129] *pues me fallescio ventura* se cifra en cinco testimonios: MN54-47, PN12-73, RC1-47, SA7-247, VM1-14.

MN54, rúb.: *Villalobos*, PN12, rúbr. *Villalobos*, RC1, rúbr. *Villalobos*, VM1, rúbr.: *Villalobos*, lo atribuye a *Villalobos*, únicamente SA7, rúbr.: *Dezir maçias*, a *Macías*.

MN54-50 (82v) *Ves me fallescio ventura
En el tiempo del plazer
la non espero hauer folgura
mas por syempre entristeçer*

SA7-247 (105r-v) *Pues me falleçio ventura
en el tiempo de plazer
non espero auer folgura
mas por siempre entristezer*

PN12-73 (193r) *Pues me falleçio ventura
en el tiempo de plazer
ya non espero aver folgura
mas por siempre entresteçer*

VM1-14 (24v) *Pves me fallescio uentura
En el tiempo del plazer
la non espero hauer folgura
mas por siempre entristezer*

RC1-47 (79r-v) *Pues me fallescio uentura
en el tiempo del plazer
ya non espero auer folgura
mas por siempre entristecer*

Finalmente, he aquí la tradición indirecta, conforme con la directa de SA7, la única exenta de la hipermetría del v. 3, compartida en cambio por MN54, PN12, RC1 y VM1:

versión b) ML3-4

Pues me fallescio ventura
en el tiempo del placer
non espero auer folgura
mas por siempre entristecer

versión b) MN8-4

Pues me fallescio ventura
en el tiempo del plazer
non espero auer folgura
mas por siempre entristecer

[ID1387] *Pero te sirvo sin arte*, Pedro González de Mendoza

Tradición directa

Tres testimonios transmiten el poema de Pedro de González de Mendoza; a él atribuido, sin lugar a dudas, por Santillana en su *Prohemio e carta*. Se trata de MN15-3, MN65-21 y PN1-252, cancioneros, como se sabe, estrechamente relacionados, al tratarse, en el caso de PN1, de la copia superviviente del *Cancionero de Baena*; sin olvidar que MN15 conserva huellas del perdido *Cancionero de Baena* guardado en su día en la biblioteca del Escorial y que MN65 es una copia tardía del mismo MN15 o de su fuente⁴⁶:

MN15-3 (1r-v): pero te siruo sin arte
ay amor amor amor
gran cuyta de mi parte

MN65-21 (8:2r-v): Pero te siruo sin arte
Ay amor amor amor
gran cuyta de mi parte

PN1-251ter (84v): [p]Ero te syruo sin arte
ay amor amor amor
gran cuyta de mi parte

46 Véase Elia, *ed. cit.*, y Charles B. Faulhaber y Óscar Perea Rodríguez, “¿Cuántos *Cancioneros de Baena*?”, *eHumanista*, 31 (2015), pp. 19-63. En este estudio se considera la existencia de al menos tres ejemplares: “por lo tanto, como punto y seguido — que no final— de nuestro estudio, podemos establecer como conclusión más probable que ha habido como mínimo tres ejemplares del *Cancionero de Baena*, siendo uno de ellos, probablemente el primero, el manuscrito de las coplas de Álvarez de Villasadino, tal como se describe en el inventario de 1503 y en las obras de Argote de Molina estudiadas” (2015, p. 63).

Tradición indirecta

Versión a): LB2-105, ME1-38

LB2: Pero te sirvo sin arte
ay amor amor amor
gran cuyta de mi
nunca se parte
ME1: pero si te siruo sin arte
ay amor amor así
grande cuita de mi
nunca jamas se (parte#) parte

Versión b): ML3-4, MN8-4

ML3: Pero te siruo sin arte
ay amor amor
gran cuyta de mi nunca se parte
MN8: Pero te siruo sin arte
ay amor amor amor
gran cuyta de mi nunca se parte

Versión c): MH1-31, MN54-10, PN8-27, RC1-10, VM1-10

no transmiten la cita

Versión d): PN13-26, SA7-93, SA10b-84, TP1-7, YB2-7

PN13: por te seruir syn arte
ay amor ay amor
gran cuyta e grant dolor
nunca jamas se me parte
SA7: Pero te siruo sin arte
Ay amor amor
Gran cuyta de mi nunca se parte

SA10b: por te seruir sin arte
ay amor ay amor
gran cuyta y gran dolor
nunca jamás se me parte
TP1: (pero te#: ^ Pues que) siruo ssyn arte
ay amor amor amor
gran(^de) cuyta y gran dolor
jamas nunca se parte

YB2: Pues que te siruo sin arte
ay amor amor amor
grande cuyta y gran dolor
jamas nunca se me parte

Variantes:

v.1) pero LB2 ME1 ML3 MN8 :: por PN13 SA10b :: TP1 pues que;
sirvo LB2 ME1 :: siruo ML3 MN8 SA7 TP1 YB2 :: seruir PN13 SA10b

v.2) ay amor amor amor LB2 MN8 TP1 YB2 :: ay amor asi ME1 :: ay
amor amor ML3 SA7 :: ay amor ay amor PN13

En los vv. 3-4 del fragmento se producen difracciones que intentan subsanar una corrupción ya presente en el/los antígrafo/s; ofrezco a continuación las variantes.

LB2 ME1 PN13 SA10b TP1 YB2 mantienen el tetrástico, con variantes en cada uno de los testimonios:

LB2: gran cuyta de mi / nunca se parte

ME1: gran cuyta de mia / nunca jamas se parte

PN13 SA10b : gran cuyta e gran dolor / nunca jamas se me parte

TP1 YB2: grande cuyta y gran dolor / jamas nunca se (me YB2) parte

ML3 MN8 y SA7 lo reducen a un trístico por aglutinar los dos versos:

ML3 MN8 SA7: gran cuyta de mi nunca se parte

Por lo que se refiere a la versión de la *Querella de amor* transmitida por el *Cancionero general* de Hernando del Castillo [11CG], es decir, el paso del cancionero manuscrito medieval al impreso humanístico-renacentista, Pérez Priego sostiene que la versión transmitida por 11CG se incorpora en la misma rama de SA7, TP1, PN13, SA10, LB2, ME1 y *13FC⁴⁷.

González Cuenca, en su edición de 11CG, observa que:

Son varias sus versiones [de la *Querella de amor*]; comparada con la más completa (SA8 y MN8), la de Castillo está falta de dos coplas íntegras, más otras dos intercaladas como citas. No se trata de un error de Castillo, sino de que ha seguido el texto de una familia de manuscritos que la había recogido así. El texto más completo puede verse en las ediciones de Pérez Priego, Gómez Moreno-Kerkhof y Rohland. Aquí se respeta la versión de Castillo y se añade, convencionalmente y en el lugar que le correspondiera en la *versio maior*, el texto de las coplas ajenas citadas por Santillana como remate de las suyas, tomándolas del *Cancionero de Baena*⁴⁸.

Vuelvo a consignar el estado actual, formado por cinco estrofas, en el *Cancionero general*:

11CG-48:

- I. ya la gran noche pasava + *amor cruel e brioso* (0128);
- II. desperté como espantado + *de ledo que era triste* (0129);
- III. dixele por que hazedes + *con tan alto poderio* (0130);
- IV. amigo segun parece *om.* la cita de (0131) *Cativo de miña tristura*;
- V. su cantar ya no sonava + (cabo) *pues plazer non puedo hauer* (0134).

De vuelta al estado actual de la versión de MN8 y SA8 (lo que queda), que González Cuenca valora como ‘más completa’, se colige que las tradiciones difieren lo suyo:

47 Pérez Priego, *ed. cit.*, p. 214.

48 González Cuenca, *ed. cit.*, p. 415, n. 1.

MN8-4

- I: ya la gran noche passaua+ *amor cruel e brioso* (0128);
 II: desperte como espantado + *de ledo que era triste* (0129);
 III: pregunte por que fazedes + *pués me fallescio ventura* (0195);
 IV: dixele segunt parece + *cativo de miña tristura* (0131)
 V: dixele no vos quexedes + *pero te sirvo sin arte* (1387);
 VI: no puede ser al sabido + *crueidad e trocamento* (0132);
 VII: su cantar ya no sonava + *pois plazer non poso aver* (0134);
 VIII: (fyn) por ende quien me creyere.

SA8-6

- I: ya la grand noche passava
 (...) *pero te servir sin arte* (1387);
 II: non puede ser al sabido + *crueidad e trocamento* (0132);
 III: su cantar ya non sonava + *poys plazer non poso aver* (0134)
 IV: (fyn) Por ende quien me creyere.

De seguro, la omisión de la cita de [0131] *Cativo de miña tristura* en la estrofa cuarta de 11CG depende de errores mecánicos de imprenta, pero resulta más difícil determinar si la elipsis, en opinión de Dutton, de ‘una copla’, no indicada, y de otra cita más, tampoco reseñada⁴⁹, —y; respecto a cuál de las versiones conocidas?, añadiría yo— corresponde a una voluntad actualizadora del propio Castillo o procede de la fuente por él utilizada⁵⁰. González Cuenca, más cautamente, no lo considera un ‘error’ —¿en qué sentido?— de Castillo, “sino de que ha seguido el texto de una familia de manuscritos que la había recogido así”. Además de la *Querella de amor*, del propio Marqués de Santillana, 11CG transmite los *dezires*: [ID0048] *Antes el rodante cielo*, [ID0106] *Vi tesoro ayuntados*, [ID0288] *No punto se discordaron*, [ID0293] *Caliope se levante*, [ID0300] *La hermosa compañera*, [ID0301] *A la hora que Medea*, [ID0305] *Robada habian el Austro y Borea* e [ID0324] *Gentil dama cuyo nombre*, introducidos por la rúbrica: *Comiençan las obras del marques de santillana iñigo lopez de mendoza*⁵¹. El propio Castillo no deja de aludir a su labor filológica (investigar-*recognitio*, haver-*recensio*, recolegir- *collatio/constitutio*) en el prólogo de su cancionero:

El mío [ingenio] fue siempre tan afectado a las cosas del metro, en qualquier lengua que sea, mayormente en la castellana, maternal y propia mía, que de veinte años a esta parte, esta natural inclinación me hizo investigar, haver y recolegir (*el subrayado es mío*) de diversas partes y diversos auctores, con la más diligencia que pude, todas las obras que de Juan de Mena acá se escrivieron, o a mi noticia

49 Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, vol. VI, p. 159.

50 Analicé la relación entre los cancioneros manuscritos y los impresos en Andrea Zinato, “De VM1 a los impresos: autores, textos y variantes”, en *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant, 2013, pp. 229-248.

51 Véase González Cuenca, *El Cancionero general*, pp. 399-446.

podieron venir, de los autores que en este género de escribir auctoridad tienen en nuestro tiempo. Donde compilé un cancionero, al parecer mío, así en generalidad de obras como en precio de ella, si no muy excelente, a lo menos no malo⁵².

Así las cosas, considerando que las corrupciones afectan por igual, aunque por causas diferentes, tanto a impresos como a manuscritos, y que los primeros a veces las heredan de estos últimos, no creo que la versión de la *Querella de amor* transmitida por 11CG pueda incorporarse de momento, incuestionablemente, a una de las ramas de la tradición manuscrita, si bien no dudo de que derive de una de ellas.

CONCLUSIONES PROVISIONALES

- 1) La tradición textual directa e indirecta de las citas que el Marqués de Santillana inserta en su *Querella de amor* es muy compleja y permite repartir, como secuela de una primera y somera *collatio*, los testimonios en cuatro ramas relativamente homogéneas homogéneas y una agrupación en la que tienen cabida dos cancioneros manuscritos bastante problemáticos y el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: a) LB2-105, ME1-38; b) ML3-4, MN8-4; c) MH1-31, MN54-10, PN8-27, RC1-10, VM1-10; d) PN13-26, SA7-93, SA10b-84, TP1-7, YB2-7; e) agrupación: PN12-21, SA8-6 (texto mutilo por la caída de folios), 11CG-48;
- 2) la tradición directa e indirecta de la *Querella de amor* de Santillana confirma, una vez más, la existencia de familias de cancioneros que vehiculan los gustos y las modas de las cortes y de los entornos nobiliarios peninsulares y extra-peninsulares, Nápoles *in primis*.
- 3) la nómina de testimonios que la transmite y su incorporación en el ‘conservador’ *Cancionero general* de Castillo aquilata el hecho de que todavía se consideraba a Santillana una de las tres coronas poéticas del XV y su *Querella* constituye una muestra ejemplar de un *decir* con citas culto⁵³;

52 *Ibidem*, I, p. 189.

53 Apunta a este respecto Rohland de Langbehn, *ed. cit.*, p. LXXXI: “las poesías con la que el Marqués figura en el *Cancionero general* no son, en todos los casos, las más

- 4) gracias también a los resultados de un primer y somero cotejo de las fuentes indirectas, hago mía la opinión de Sara Russo, quien mantiene que “SA8 y MN8 (e incluiría también ML3) nos transmiten una ‘Querella de amor’ que corresponde a la última voluntad del autor, mientras que los demás cancioneros nos enseñan posiblemente la existencia de un primitivo e inicial estadio del poema que ha ido evolucionando, quizás bajo la supervisión del mismo autor”; y
- 5) de momento, resulta harto difícil determinar de qué versión manuscrita de la *Querella de amor* procede la del *Cancionero general* (11CG). Puede que en la segunda parte de este trabajo, que profundizará sobre la *varia lectio*, se consiga individuar el apógrafo, hecho que arrojaría luz sobre las fuentes de Hernando del Castillo.

influyentes, pues faltan, por ejemplo, el tan imitado *Inferno* y las obras que ahora más se conocen de él”.

En torno a un autógrafo: editar a Santa Teresa de Jesús

ANDREA BALDISSERA

Università del Piemonte Orientale

andrea.baldissera@uniupo.it

Título: En torno a un autógrafo: editar a Santa Teresa de Jesús.

Title: Around an Autograph: Editing Santa Teresa de Jesús.

Resumen: Este artículo pretende afrontar algunas cuestiones pendientes de la filología teresiana, la cual –pese a los grandes resultados conseguidos– continúa sin contar con ediciones críticas que aspiren a reconstruir, según la perspectiva de la filología de autor, el proceso de copia, corrección y (a veces de) reescritura del *Libro de la Vida* acometido por la misma santa. Para ilustrar el método y sus posibles frutos, respecto a la autobiografía de la mística abulense, se debaten algunos ejemplos significativos extraídos de la obra, y se pasa revista de algunas esmeradas ediciones, analizando su postura ecdótica y proponiendo un nuevo punto de vista.

Abstract: This article aims to face some pending questions of Teresian philology, which –despite the great results achieved– still lacks critical editions that aspire to reconstruct, according to the perspective of the authorial philology, the process of copying, correction and (sometimes) writing of the *Libro de la Vida*, undertaken by the saint herself. In order to illustrate the method and its possible achievements, with respect to the autobiography of the mystic from Ávila, some significant examples extracted from the work are discussed, and some careful editions are reviewed, analyzing their philological aim, and proposing a new point of view.

Palabras clave: Santa Teresa de Ávila, *Libro de la Vida*, Autógrafo, Edición crítica y filología de autor, *Constitutio Textus* y aparatos.

Key Words: Saint Teresa of Avila, *Libro de la Vida*, Autograph, Critical Edition and Authorial Philology, *Constitutio textus* and apparatus

Fecha de recepción: 14/12/2022.

Date of Receipt: 14/12/2022.

Fecha de aceptación: 26/12/2022.

Date of Approval: 26/12/2022.

1. TAMBIÉN ENTRE AUTÓGRAFOS ANDA DIOS

Las obras de Teresa de Jesús representan un caso excepcional dentro de la historia de las letras españolas —por lo menos entre las obras compuestas durante el llamado Antiguo Régimen—, ya que los cinco escritos mayores de la santa de Ávila (la *Vida*, el *Camino de perfección*, las *Fundaciones*,

el *Modo de visitar los conventos* o *Visita de Descalzas*, y las *Moradas* o *Castillo interior*), así como varias cartas, se han conservado en manuscritos autógrafos¹, a veces salpicados de enmiendas o anotaciones ajenas². Se trata, en su mayoría, de originales que atestiguan, y a las claras, la intención de confeccionar libros concebidos para ser difundidos y leídos, que Teresa preparó cuidadosamente y escribió con letra regular, firme y nítida³. Las obras de los demás grandes escritores (*de minimis non curatur* aquí), en cambio, han padecido un destino infausto, ya que apenas un manojo de ellas han sobrevivido en manuscritos autógrafos o idiógrafos (pienso en Diego Hurtado de Mendoza, San Juan de la Cruz, fray Luis de León,

-
- 1 De algunas obras han sobrevivido hasta dos autógrafos, que llevan variantes autoriales y permiten estudiar diferentes estadios de redacción: a propósito del *Camino de perfección*, véanse, en este monográfico, las observaciones de Olga Perotti.
 - 2 Resultan reconocibles algunas de las intervenciones de asesores y censores: en la *Vida*, las del padre Domingo Báñez; en el *Camino*, las del padre García de Toledo; en las *Moradas* y en las *Fundaciones*, las de Jerónimo Gracián (y luego Francisco de Ribera). La suerte de los opúsculos y escritos menores ha sido decididamente menos feliz, dado que suelen hallarse en libros impresos o en copias apógrafas.
 - 3 Bastante difícil sería aceptar lo que el padre Tomás Álvarez defendía a propósito de los autógrafos: “La Madre Teresa escribe con graña firme, trazos cincelados, rarísimos titubeos de pluma, muy pocas tachas. Gran parte de sus autógrafos son de redacción directa, diríanse borradores (así, por ejemplo, las *Moradas*, las *Fundaciones*, el *Modo de visitar* y el primer *Camino*), lo cual les permite reflejar la gama de estados emocionales que atraviesa la escritora mientras redacta, sobre todo en los pasajes líricos o místicos, los más patéticos [...] Teresa escribe siempre en papel de calidad, verjurado y con marca de aguas, folios abundosos, y márgenes generosos en torno a la caja de escritura. Cuadernillo de seis, ocho y hasta diez bifolios. Generalmente íntegros, es decir, sin cercenar una de las hojas del bifolio, rara vez eliminada para redactarla otra vez: nueva prueba de su manera de escribir, sin retractaciones ni revisiones” (<https://teresavila.com/entrada/autografos-teresianos/>). Al contrario, hasta una superficial experiencia ecdótica con borradores de autores (pertenecientes a cualquier tradición ‘nacional’, renacentista o barroca) muestra que manuscritos tan cuidadosamente copiados no pueden ser ejemplares de redacciones directas, sino copias en limpio que llevan las huellas (mínimas) de la relectura de un texto que se consideraba ya definitivo, por lo menos para la redacción que deseaba transmitirse. De ahí los “rarísimos titubeos” y las “muy pocas tachas”. Sobre los autógrafos teresianos, cf., al menos, Guillermo Antolín, *Los autógrafos de Santa Teresa de Jesús que se conservan en el Real Monasterio del Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1914; y Tomás Álvarez-Rafael Pascual, *Autógrafos de Santa Teresa de Jesús en Europa y América (Estudios Teresianos, V)*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 2014.

Lope, Calderón, Góngora, etc.), o ni siquiera disponemos de borradores autoriales, según ocurre, por ejemplo, con el anónimo *Lazarillo*, solo impreso, o con las magnas obras cervantinas⁴.

Por ello, las investigaciones sobre la santa abulense han ido derramándose en las varias direcciones que permitía la existencia de los autógrafos, brindándonos un retrato ‘pintado al vivo’ de la propia autora. Por otra parte, la extraordinaria historia textual de dichas obras exige a los estudiosos una atención cuidadosa hacia los papeles manejados, sobre todo a la hora de editarlos.

2. EDITAR LA *VIDA*

Me permito dedicar estas pocas páginas de corte ecdótico al volumen de Santa Teresa más personal, polifacético y, desde cierta perspectiva, también el más intrincado: el *Libro de la Vida*. Según ocurre también con otras obras, las ediciones de la *Vida*, acometidas a partir del hológrafo, suelen oscilar entre dos polos: la modernización (bastante acusada) y la respetuosa conservación paleográfica, con soluciones intermedias a veces problemáticas. De entrada, aviso también de que en este estudio me he ceñido a cuatro ediciones que pueden enseñar tanto sendas andaduras metodológicas como tendencias compartidas, y, de cualquier modo, asaz representativas de la ‘filología teresiana’⁵:

4 Lo que no impide investigar con detenimiento sobre la letra, la lengua y la técnica de composición de grandes personalidades. Para poner un par de ejemplos, cf. el interesantísimo monográfico de la revista *Criticón*, “Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega” (CXLII, 2021), bajo la dirección de Sònia Boadas, que reúne las actas de un congreso celebrado en la Universidad de Bolonia en 2019; o el esmerado estudio de los doce hológrafos cervantinos hoy conservados (Sandra M.^a Cerro Jiménez, Juan Gil, José Manuel Lucía Megías y Elisa Ruiz García, *Autógrafos de Miguel de Cervantes Saavedra, edición conmemorativa del IV centenario de su muerte (1616-2016)*, Madrid, Taberna Libraria, 2016).

5 La edición de Dámaso Chicharro (*Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1994²), inteligente e dotada de una introducción muy bien hecha, sorteaba muchos problemas ecdóticos, modernizando los grafismos teresianos (“En cuanto a la grafía nos apartamos también de los Padres Efrén y Steggink, que, pese a pretender la genuina pureza del texto teresiano, caen a nuestro juicio en evidentes exageraciones. [...] Una discreta reducción orto-

1. *Libro de la Vida*, en *Obras de Santa Teresa de Jesús*, ed. P. Silverio de Santa Teresa, t. I, Burgos, Tipografía de “El Monte Carmelo”, 1915;
2. *Libro de la vida*, ed. Otger Steggink, Madrid, Castalia, 1986;
3. *Libro de la Vida*, ed. Tomás Álvarez, Burgos, Patrimonio Nacional-Monte Carmelo, 1999: I. *Autógrafo de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (Vitrinas 26). Edición fototipográfica*⁶; II. *Presentación y transcripción paleográfica; Léxico de la Vida; y Nota histórica (anexo)*;
4. *Libro de la vida*, ed. Fidel Sebastián Mediavilla, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014.

Que yo sepa, no ha salido aún a la calle una edición de este gran libro guiada por los principios de la filología de autor; por tanto, merece la pena dedicar algunas breves reflexiones al asunto. Según es consabido, la obra ha llegado hasta hoy gracias al precioso autógrafo de la Real Biblioteca de El Escorial (sign. Vitrinas 26), que trasmite la segunda redacción de la santa⁷.

El benemérito y grandísimo teresianista Tomás Álvarez, cuya casi infinita bibliografía es imprescindible para cualquier estudio sobre la santa, publicó a finales del siglo pasado una importante y esmerada edición paleográfico-diplomática (el segundo tomo *supra* recordado), a cuyo pie de letra fluye una edición actualizadora:

gráfica es preferible a los equilibrios de una edición fonética, prácticamente irrealizable”, p. 94), para ajustarse a las expectativas de los lectores. De todos modos, acababa por saltarse a la torera los problemas de filología de autor planteados por el *Libro*.

6. Ahora la magnífica reproducción digitalizada puede consultarse directamente en la página web del Real Monasterio de El Escorial: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/13257#?c=&m=&s=&cv=182&xywh=-749,-1,2395,1348>.
7. Dicho manuscrito, esencial para apreciar y estudiar la lengua de la santa, nunca podrá, claro está, convertirse en fetiche o ídolo histórico-lingüístico a la hora de ofrecer una edición crítica de la obra, ya que —pese a tratarse, según se decía, de una copia en limpio— Teresa se hace amanuense de sí misma y, por tanto, puede incurrir en los despistes de todo copista. Por otro lado, el respeto hacia la forma lingüística debe fundarse en el criterio de la significatividad: ha de quedar todo lo que tiene peso y valor, descartando lo que no pasa de ser mero accidente gráfico.

La transcripción tipográfica del autógrafo se hace en tres planos sobrepuestos, que apuntan a tres objetivos: 1. ofrecer la versión paleográfica del texto teresiano; 2. a base de ella, proponer la fijación del texto con ortografía y puntuación modernas; 3. y con el complemento de un elemental aparato que avale la lectura del original y documente sus peculiaridades⁸.

La fijación del texto: [...] Nos hemos atenido a los criterios siguientes: [...] 1. Puntuar en nuestra puntuación moderna la existente en el original autógrafo. 2. Modernizar la ortografía, introduciendo acentos y mayúsculas, homogeneizando las variantes gráficas de un mismo vocablo, existentes en el autógrafo teresiano. 3. En casos estrictamente justificados, modernizar también la fonética, ya que sus variantes y matices están suficientemente documentados en la versión paleográfica. 4. En cuanto a los ‘lapsus’ del manuscrito, hemos corregido los que resultan a todas luces evidentes: haplografías, metátesis gráficas, errores por ‘atracción’. Para evitar el riesgo de arbitrariedad en la calificación de esos lapsus, nos atenemos a la documentación del aparato crítico. 5. Hemos mantenido la tradicional numeración de párrafos para facilitar el uso de los instrumentos de trabajo ya existentes (*Concordancias* de fray Luis, *Vocabulario Teresiano* de Jeannine Poitrey, *Léxico* de S. Teresa de Antonio M. Fortes, etc.), así como la fácil identificación de los pasajes citados en los estudios del texto teresiano. 6. Total abstención de notas ilustrativas en el texto modernizado⁹.

El resultado es un trabajo inmenso y muy útil que, sin embargo, deja sin aclarar perfectamente el método abrazado. Ni quedan resueltas algunas dudas que pueden surgir directamente de la lectura de estos dos pasajes (por ejemplo, se nos escapa el sentido último de “En casos estrictamente justificados, modernizar también la fonética, ya que sus variantes y matices están suficientemente documentados en la versión paleográfica”: ¿cuándo, en concreto, en la fijación del texto se escoge la variante gráfico-fonética más moderna?), o bien a partir del estudio de la edición misma. Cabe añadir que la praxis del sabio carmelita en ocasiones se perfila di-

8 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, ed. Tomás Álvarez, Burgos, Patrimonio Nacional-Monte Carmelo, 1999, II, p. XIV.

9 *Ibidem*, pp. XV-XVI.

ferente respecto a lo que declara, porque las llamadas variantes gráficas y fonéticas pertenecen a veces al mundo de la (fono)morfología o bien de la dialectología (en cuanto variación diatópica y —en el sentido anglosajón del término— diastrática¹⁰): *naide* en lugar de *nadie* (*passim*), *primitiades* en lugar de *permitiais* (II, p. 161, línea 13), etcétera. La objeción de que muchas palabras (que hallamos representadas en la *Vida* según una pronunciación ‘regional’ o bien típica de cierta capa social) se escribían de forma estandarizada en los libros que Teresa de Jesús leía, o leyera, tiene más pinta que sustancia de verdad, ya que algunas se asomaban también en escritores y en obras impresas, teóricamente respetuosas de un modelo de lengua pulido o depurado de rasgos individuales: *an*, *anque*, *naide*, *niervos*, *reliasión*, *ilesia*, *indino*, entre otras formas¹¹.

Desde su punto de vista (que no coincide, *ça va sans dire*, con el del historiador del idioma, ni mucho menos con el del dialectólogo), la autora no pretende poner de relieve o hacer alarde de su idiolecto, pero tampoco aspira a normativizar su lengua o hacer desaparecer los rasgos de su estilo. En concreto, esto significa que la santa escoge de forma deliberada —en el sentido de que no va buscando otras soluciones¹²— cierta

10 Jack K. Chambers-Peter Trudgill, “Dialect and Language”, en *Dialectology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 3-12.

11 Según el CORDE, *anque* está en Gómez de Toledo (*Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*), Lope de Rueda, Pedro Mejía; *reliasión* aparece en el insospechado volumen, de Gaspar de Texeda, *Cosa nueva. Primero libro de cartas mensageras, en estilo cortesano* (en Valladolid, en casa de Sebastián Martínez, a costa del autor, 1553: “dexemos que su reliasión y sancto zelo”, fol. XCVIIIr); *naide* se halla en los libros de caballería y en relatos y narraciones (e.g. Arce de Otárola); *niervos* aflora en obras de autores cultos a lo largo del entero siglo XVI (Pineda, Ercilla, Luis de Granada, Herrera...). En cuanto a *anque*, cf. lo que recuerda José A. Pascual Rodríguez, “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 37-58 (p. 42, n. 15). Habrá que pensar en un problema bifronte: por un lado, en el ‘perspectivismo’ de las investigaciones, que pueden valorar solo desde una mirada parcial y moderna (no disponemos de datos estadísticos suficientes como para afirmar algo de forma definitiva y rotunda); y, por otro, en la cuestión ontológica de la lengua que el escritor habla y por la que, al mismo tiempo, ‘es hablado’.

12 Cualquiera que sea el matiz que haya que darle a algunas declaraciones de la santa, como la célebre afirmación del *Modo de Visitar Conventos* o *Visita de Descalzas*:

faceta lingüística para su prosa; y entre las manifestaciones de su ‘libre albedrío idiomático’ caben también la vacilación y la irregularidad fonomorfológicas: esto es, no quiere (o no percibe la necesidad de) ajustarse a un patrón o a un modelo estandarizado.

Fidel Sebastián Mediavilla, en su esmerada edición de la *Vida*, para la RAE, adopta esta perspectiva ecdótica:

Suscribo la opinión del padre Silverio cuando dice que “las ediciones paleográficas son de utilidad muy relativa y limitada, y no convienen a obras populares que corren en manos de todos. La buena presentación y modernización ortográfica hace singularmente simpáticos los textos, así como ese aspecto de vetustez que les dan la puntuación y escritura antiguas los hacen repulsivos, pesados y difíciles para el vulgo de los lectores” (BMC 1, p. CXILv). Pero este criterio no solo vale para ediciones de nivel popular. Vale lo mismo para una edición crítica a todos sus efectos, pues si la ecdótica tiene como finalidad poner en contacto al lector con el texto auténtico del autor, todo lo que sea quitarle barreras adventicias es hacer crítica textual¹³.

Es esta una visión un poco curiosa de las finalidades de la ecdótica, que —así las cosas— se solaparían, y a la vez se confundirían, con las de una editorial o de un tipógrafo. A fin de cuentas, actualizar (y hasta retocar) un texto antiguo, en aras de ponerlo a disposición de un público de lectores contemporáneos, siempre ha sido y será una costumbre corriente. Se ha defendido, asimismo, que los clásicos del Siglo de Oro en los escasos testimonios manuscritos brindan muestras de un idioma bastante distinto respecto a las obras que luego difundía —y difunde hoy en día— la imprenta. Es, más o menos, el argumento esgrimido por Mediavilla,

“También mirar en la manera del hablar que vaya con simplicidad y llaneza y reliación, que lleve más estilo de ermitaños y gente retirada que no ir tomando vocablos de novedades y melindres (creo los llaman) que se usan en el mundo, que siempre hay novedades. Préciense más de groseras que de curiosas en estos casos” (ms. Vitriñas 28, 16r: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/13382#?c=&m=&s=&c=v=&xywh=-882,-75,2661,1497>).

13 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Fidel Sebastián Mediavilla, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014, p. 510.

quien, a propósito de la suerte ortográfica de los títulos de la época y de la producción teresiana, afirma:

Y es que en el siglo XVI nada era más adventicio y transaccional que una ortografía en plena búsqueda de su identidad. A los autores no se les daba nada de la ortografía de los libros que mandaban a la imprenta, salvo casos muy contados y excepcionales. El propio fray Luis de León, que tenía sus preferencias ortográficas, no se cuidó de las que aplicaban los equipos editoriales que imprimieron sus libros, que diferían en la medida que cambiaban de imprenta. Mucho menos se cuidó de la ortografía que el equipo de Guillermo Foquel aplicaba, según las normas de la casa, a la edición de *Los libros de la madre Teresa de Jesús*, y que difería de la de Santa Teresa, de la de fray Luis y de lo que postulaba teóricamente el propio Foquel. Con este presupuesto, ¿qué sentido tendría hoy en día reproducir la ortografía particular de la santa, y mucho menos la de Foquel¹⁴?

Podría, en la misma línea argumental, defenderse que una edición crítica moderna tampoco respeta religiosamente la superficie grafemática de aquellos mismos impresos (sería en muchos casos algo redundante o bien inútil) y moderniza donde sea necesario: la tradición ha optado, evidente y comprensiblemente, por la legibilidad.

Con todo, hay dos objeciones que no pueden ignorarse. Por un lado, y todo el mundo lo reconoce, el caso de Santa Teresa es especial, por la singular condición en que se han conservado sus escritos, circunstancia que ha dado pie a que se desencadenara, además, un largo debate sobre su lengua y estilo¹⁵. En segundo lugar, la tarea de la ecdótica no puede

14 *Ibidem*. También en un estudio publicado en 2016 (“Editar hoy a Santa Teresa”, *e-Humanista*, XXXII, pp. 1-33) Mediavilla ilustra los criterios de la edición: “Cuando escribía Santa Teresa el *Libro de la vida*, el castellano no había terminado su proceso de evolución fonética, lo que se refleja en el titubeo que la santa muestra a la hora de escribir (o mejor, transcribir) el sonido de un determinado vocablo: *asortol/absorto, confision/confesion, naydel/nadie, niervosl/nervios*... Este fenómeno provoca que en las páginas del libro alternen distintas grafías para una misma palabra Siguiendo el ejemplo ampliamente autorizado del padre Tomás Álvarez, observado en sus sucesivas ediciones, decidí ofrecer al lector siempre la opción que acabaría consolidándose, y abandonar las voces arcaicas, tal como hizo, por otra parte, la *princeps*”.

15 Me ciño aquí a unos pocos títulos (y a la bibliografía en ellos mencionada): Víctor

ser la de satisfacer a la vasta muchedumbre de los compradores de libros, sino la de una *restitutio textus* y de un acercamiento inescapablemente progresivo y paciente a la verdad de cierta obra, un acercamiento siempre dispuesto a reflexionar sobre la adquisición de nuevos datos. La edición crítica es una “hipótesis de trabajo” —en palabras de Gianfranco Contini¹⁶— justamente en este sentido: un producto científico que intenta agarrar, gracias a un método riguroso, una verdad difícil de objetivar (por la imposibilidad de recrear las circunstancias históricas de su manifestación que va emparejada con la escasez o la ‘fragmentación’ de los documentos).

La verdad textual de una obra, la que hay que reconstruir más allá de las verdades de los varios testimonios (la “doble verdad” de Avalor¹⁷), y hasta detrás de los mismos originales de autor, para acercarse al original mental, se revela —por supuesto, en la voluntad comunicativa— el mensaje de quien escribe, pero también en la forma escogida, o aceptada, para la lengua y el estilo utilizados.

Me refiero, ya se habrá entendido, a esa faceta de la verdad histórica del texto que reside en los fenómenos propios del momento en el que trabajó la autora y en su idiolecto: entregar dicha verdad tan solo a las ediciones paleográficas, reservadas a pocos (“el estudioso puede acudir a ediciones estrictamente paleográficas”) significa también excluir a indi-

García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978; Guido Mancini, “Tradición y originalidad en el lenguaje coloquial teresiano”, en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, ed. Teófanos Egido Martínez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, III, pp. 479-493; M.^a José Mancho Duque, *Santa Teresa, La oralidad de una santa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015; Álvaro Octavio de Toledo y Huerta, “Santa Teresa y la mano visible. Sobre las variantes sintácticas del «Camino de perfección»”, en *Así se van las lenguas variando: nuevas tendencias en la investigación del cambio lingüístico en español*, eds. Mónica Castillo Lluch y Lola Pons-Rodríguez, Berna, Peter Lang, 2011, pp. 241-304; Christopher J. Pountain, “Tradiciones de discurso y Santa Teresa”, *Scriptum Digital*, V (2016), pp. 5-23.

16 “Una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi un sistema di dati” (Gianfranco Contini, “Ricordo di Joseph Bédier”, *Letteratura*, III (1939), pp. 145-152, luego en *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Turín, Einaudi, 1974, pp. 358-371 (p. 369). Cf. también Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Turín, Einaudi, 1986, pp. 22-23 y 73-74.

17 D'Arco Silvio Avalle, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Florencia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2002.

viduos (estudiantes y lectores cultos: los hay) posiblemente interesados en confrontarse con una escritura antigua y diferente¹⁸. Por otra parte, es postura que corre el riesgo de resultar empobrecedora: el quehacer filológico consiste, ante todo, en tomarse la responsabilidad de definir qué es significativo y qué, en cambio, no lo es; tanto cuando el editor se dirige a expertos y colegas como cuando habla para todos los demás. En un manuscrito de autor esto obliga a interpretar el valor, el peso y la orientación de los fenómenos registrados: para poner solo un puñado de ejemplos, transcribir *nayde* tiene sentido solo en un texto paleográfico, mientras que una edición crítica debería reivindicar y defender la presencia de *naide* (con *i*); o bien del diptongo *train* (y no ya *trayn*), escogido por Teresa en lugar del hiato *traen* (CXVr, l. 3), si estos fenómenos nos cuentan algo sobre su forma de hablar y la de sus contemporáneos¹⁹.

De dichas operaciones brota, como es evidente, un fruto híbrido, una forma del texto entre lo paleográfico y lo modernizado: una postura, pues, que guarde solo algunos rasgos del original (pero sin fotografiarlo pasivamente), en cuanto libre de constricciones materiales: libre de respetar, dentro de lo que cabe, la historicidad de texto y la voz de la santa, descartando lo que no represente rasgos portadores de significado.

No cabe la menor duda de que es imposible reproducir (orto)gráficamente, y de forma absoluta, la pronunciación de cierto lugar, período o individuo, máxime en segmentos cronológicos caracterizados por una gran variabilidad y ebullición lingüísticas. Al contrario, se trata a menudo de un asunto delicadísimo, pero propiamente en ello radica la función de una edición crítica, ya que el lector tiene derecho a juzgar

18 Comparto perfectamente lo que defendió, en su momento, José Antonio Pascual: “Yo no dudaría, en el caso de una edición crítica de Santa Teresa, en mantener las formas propias de su escritura, sin prescindir además de sus propias inseguridades. Por ello no sustituiría las formas *colesio*, *rrelisión*, *rrelisiosas*, *tojico*, *abjortas*, que emplea la santa en sus autógrafos, por *colegio*, *religiosas*, *toxico* o *tosico*, *tosigo*, *absortas*” (“La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I, p. 54).

19 Bienvenidas sean, pues, las ediciones dirigidas a un público que quiere captar el contenido y confía en los prefacios o en la anotación para conseguir datos fehacientes sobre autor, obra, etcétera. Son justamente las que pueden o, mejor dicho, las que deben despojar el idioma de todo rasgo arcaico, regional o que obstaculice el acceso al texto. Pero una edición crítica debe aspirar a más.

con sus propias fuerzas intelectuales la cara histórica de la obra y la distancia que media entre ambos²⁰. Algo es confiar en los resúmenes críticos representados por estudios o introducciones a ediciones; bien distinto, por ejemplo, se antoja poder valorar textualmente la frecuencia, la tipología de los vulgarismos —por reales o supuestos que sean— de la santa, cuyas particularidades lingüísticas, de lo contrario, acabarían por reducirse a pura sintaxis (aunque, en ocasiones, también la fonosintaxis plantee cuestiones²¹).

En realidad, ya el padre Silverio de Santa Teresa, en su clásica edición de inicios del XX, reivindicaba la necesidad de mantenerse apegados a la rica variedad lingüística del *Libro de la Vida*, aunque sin alegar argumentadas razones científicas ni metodológicas. No se exhibía en documentar ventajas y desventajas de la opción ecdótica de respetar lo que llamaba “este desorden”, pero captaba, de forma casi intuitiva y con cierta prudencia intelectual, por así decirlo, la relevancia histórica (lingüística e individual) de las formas castellanas del quinientos y de la postura de la mística abulense:

En cuanto a las condiciones externas de presentación, hemos adoptado la ortografía moderna, conservando escrupulosamente la formación de las palabras tal como la emplea Santa Teresa. Corregimos la ortografía y respetamos la fonética, hasta donde es posible y con las limitaciones impuestas por la misma evolución de la lengua, no bien conocida aún. Precisamente, la segunda mitad

20 Un buen punto de arranque es el minucioso estudio de Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, “La grafía fonológica de Santa Teresa”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVII, 271 (1997), pp. 261-278.

21 Por ejemplo, el pasaje que Mediavilla prefiere atribuir a una “audaz elipsis” de la santa (Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, pp. 46 y 524), puede fácilmente explicarse por el muy común fenómeno de la fusión de vocales idénticas, que afecta a muchos textos (también teresianos), y que refleja casi perfectamente la pronunciación: *la ha habido* > *la habido* (“De la parte que él vino, no puedo yo entender pudiese haber semejante sabandija en mitad del día, ni nunca la habido”, VII, 4). Por un lado, todo ello se produce —bien lo recuerda el padre Álvarez (Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, II, p. 52)— probablemente “a causa del paso de página” (“nunca la a / vido”, XXVr-v); por otra parte, se perfila como un *hapax* muy atrevido, también entre las más osadas construcciones elípticas de la santa, la cual suele hacer omisiones cuando el zeugma resulta, de todos modos, esforzado, pero bien reconocible.

del siglo XVI es de grande revolución o desbarajuste fonético y ortográfico, y todavía hay muchas cuestiones de crítica filológica, referentes a este período, que no se han resuelto. Los caprichos de sinalefa, apócope, contracciones del artículo y formas sincopadas de verbos son innumerables en los escritores de aquel tiempo y en la santa. No adopta estas reglas uniformes de escritura. Así, por ejemplo, unas veces escribe *deste*, otras *de este*; unas veces dice *fuerdes*, *quisierdes*, y otras las emplea en la forma corriente; a veces suprime la última vocal de una palabra cuando la siguiente comienza con la misma letra, y otras hace caso omiso. *Nosotros hemos respetado este desorden*, reproduciendo las palabras en la forma que la santa las escribió, *cosa que no ha hecho ningún editor*; porque en todos se ve uniformidad en los apocopamientos y de otras licencias gramaticales²².

Porque el criterio que regía su edición era el de “armonizar la estética con la utilidad práctica que, [...] es [l]o más discreto y razonable”²³ y, por ello, en lo que atañía a las modernizaciones lingüísticas, declaraba haberse atenido a los consejos del manual de *Fonología* de Emilio Cotarelo y Mori²⁴. Pese a todo, en la nota primera de la misma página, precisaba:

Advertimos que las palabras *aun*, *aunque*, que la santa escribe *an*, *anque*, las reproducimos como las pronunciamos hoy. Las de *experiencia*, *expuesto*, *éxtasis*, y generalmente, las que llevan *x*, sépase que Santa Teresa las escribe siempre con *s*. No extrañe el lector que una misma palabra esté impresa de dos modos, v. gr., *iglesia* e *ilesia*, *hor-*

22 *Libro de la Vida*, en *Obras de Santa Teresa de Jesús*, ed. P. Silverio de Santa Teresa, Burgos, Tipografía de “El Monte Carmelo”, 1915, I, pp. CXIII-CXIV.

23 *Ibidem*, p. CXIV, n. 2.

24 “Sobre esto pueden verse las discretas reflexiones que hace el ilustre secretario de la Academia Española en su obra *Fonología española*, p. 202. Madrid, 1909”. Transcribo aquí el pasaje al que evidentemente se refiere: “De todo lo que llevamos expuesto se deduce que el castellano de los siglos referidos era, en los elementos primordiales de su pronunciación, lo mismo que el actual. Variaba, y no mucho, la combinación de las letras que producían formas orales que hoy han desaparecido. Esto debe conservarse y reproducirse exactamente al reimprimir o publicar nuevos textos literarios de aquellos tiempos” (Emilio Cotarelo y Mori, *Fonología española: como se pronunciaba el castellano en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1909, p. 202).

telano y hortolano, etc., porque así lo hace la santa y nosotros hemos respetado esta variedad²⁵.

El mismo párrafo delataba, con todo, una pizca de incoherencia ya que en la edición se mantienen *mijor, quisierdes*²⁶, *naide*, pero desaparecen *an* y *unque*. Final y lamentablemente, la edición ofrece varias correcciones equivocadas²⁷ y malas lecturas.

El Padre Otger Steggink, en la suya de 1986, pretendía “llevar a mayor perfección” la edición de las *Obras completas* de la B.A.C., y por tanto, “sin herir la cultura del lector moderno”, reconocía, como propio de la cultura de la santa su “grafismo” (en realidad los criterios aquí enunciados se hallaban ya, por ejemplo, en la premisa metodológica de la ‘edición manual’ de 1967²⁸). Consecuencia de ello es que el editor se decanta por un criterio de prudente modernización, que a veces se inspira en un interés filológico:

No distingue netamente el uso de la *v* y de la *b*, especialmente en los libros primeros. Mas ciertas palabras escríbelas constantemente con *v*, como nuestros clásicos, que hoy se escriben con *b*, y estas las respetamos, por la norma de respetar la fonética y por el interés

25 *Libro de la Vida*, en *Obras de Santa Teresa de Jesús*, ed. P. Silverio de Santa Teresa, p. CXIV.

26 En XI, 12, donde en cambio Álvarez (pero no en la edición paleográfica, Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, II, p. 92) y Mediavilla, a zaga de aquel (Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, p. 78, lín. 15), modernizaban como *quisierais*.

27 Pongo un solo ejemplo (p. 56): “Mas acuérdaseme poco de estos días buenos, y ansí debían ser pocos y *muchos* (1) de los ruines. Ratos grandes de oración pocos días se pasaban sin tenerlos, si no era estar muy mala u muy ocupada”, donde el padre Silverio enmienda (y avisa en la nota 1) la lección *mucho* del original, cuando bastará evidenciar a través de la puntuación (el zeugma: “acuérdaseme poco de... y mucho de”). Cabe precisar que esta lección figura en la edición *princeps* a cargo de fray Luis, y que luego ha pasado, posiblemente, a la *vulgata* teresiana. Mediavilla utiliza con tino el punto y coma (“Mas acuérdaseme poco de estos días buenos, y así debían ser pocos; y mucho de los ruines”, Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, p. 55, lín. 19); también otras soluciones son viables para dejar ver el carácter de inciso de “y ansí debían ser pocos”. Álvarez no registra en su aparato la variante de fray Luis.

28 Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, eds. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, B.A.C., 1967² (pp. 15-16).

filológico. Escribe siempre en *-va* los sufijos verbales [...] y algunas palabras, como *cavallero*, *cavello*, *bovo*, *travaja*, aunque esta última, en los libros posteriores, escribe constantemente: *trabajo*²⁹.

Otras veces, en cambio, trata de no fastidiar al lector:

Evitamos ciertas grafías raras e inconstantes, por no herir la sensibilidad del lector moderno, cuando no ofrecen especial interés filológico, por ejemplo: *bolver*, *vastar*, o se prestan a confusión con palabras modernas de diferente raíz, por ejemplo, *estorvo* (= *estorbo*) y *torvo*, *cavo* (= cabo) y *cavar*, *acavar* (= *acabar*) y *cavar*³⁰.

Por estas mismas razones, en los casos de “fonética dudosa [...] por defecto de pronunciación, o por vulgarismo, o por elipsis real de consonantes” introduce las consonantes caídas, o sobreentendidas en la escritura teresiana, pero resaltándolas con la cursiva (*aunque*, *digno*, *doctrina*, *iglesia*, etc.), operación que podría sugerir, a quien no se detenga en leer la introducción, la idea de cierta imprecisión o escaso cuidado lingüístico por parte de la escritora, frente al sistema (orto)gráfico ideal supuestamente propio de los clásicos.

3. EL APARATO CRÍTICO. LA ESCRITURA TERESIANA Y SUS ENMIENDAS

El volumen pasó de mano en mano y fue sometido a las terapias textuales de inquisidores y lectores, de manera que, a veces, la dificultad puede consistir en definir, por ejemplo, qué tachaduras (de renglones o palabras) hay que atribuir a la santa y cuáles en cambio a una pluma ajena.

La edición de Mediavilla (muy rica en anotaciones) es la única que presenta un verdadero aparato crítico, dado que las demás se limitan a apuntar y describir a pie de página correcciones, añadidos, etcétera; pero tal aparato no sigue los criterios de la filología de autor, que habría que aplicar en este caso. Acoge lo que se debe a mano ajena, o sea, las intervenciones de los quisquillosos lectores de la *Vida*, movidos por preocu-

29 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Otger Steggink, Castalia, Madrid, 1986, p. 87.

30 *Ibidem*, p. 88.

paciones estilísticas o mordidos por un afán teológico o de ortodoxia, lo que tiene —sin la menor duda— gran interés tanto para definir el texto crítico (nos las habemos con manoseos que frecuentemente mortifican o malinterpretan el dictado de Teresa) como para tomar el pulso a la acogida ideológica de la obra. En cambio, destierra del aparato prácticamente todo lo que sea despiste o corrección de la escritora-copista (que menciona solo en las notas explicativas a pie de letra —véase más abajo—), verosímilmente por existir ya una ejemplar reproducción paleográfica de la obra, a la que remite ya desde el estudio introductorio.

En segundo lugar, a menos que uno no tenga al alcance de su mano una copia que descienda de otra revisión o de otro manuscrito teresiano de la *Vida*³¹, referir las variantes de ediciones (a menudo mal) recabadas del mismo autógrafo, o aun acometidas a partir de apógrafos (es el caso de la meritoria, pero imprecisa edición de Vicente de la Fuente, quien confió también en una copia del XVIII³²) aporta una información filológica que

31 Hasta donde alcanzo, nadie se ha dedicado a profundizar en el tema de los apógrafos para aclarar de forma exhaustiva su parentesco y su relevancia en la transmisión del texto. El Padre Álvarez sintetiza de esta forma la situación de los testimonios en su edición (Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, II, p. XVII): “Entre las copias manuscritas actualmente existentes, hemos elegido las cinco más calificadas, bien sea por su antigüedad [*pero me permito añadir: recentiores non deteriores*], bien por su dependencia inmediata del autógrafo. No siempre ha sido posible verificar esta última característica [...]: a/ Códice “Madrid” (siglado *M*). Es el manuscrito 2601 de la Biblioteca Nacional —es el apógrafo más antiguo de cuantos han llegado hasta nosotros. Sin fecha. Sin firma del amanuense [...] Probablemente copia directa del autógrafo—. b/ Códice “Salamanca” (siglado *S*). Archivo de las Carmelitas Descalzas de Salamanca. Fechado en 1585. Revisado (?) por Gracián. No es copia directa del autógrafo. c/ Códice “Lisboa” (siglado *Lb*). Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa, n. 7589. Copia caligráfica realizada por Jerónimo Gracián. Sin fecha, pero posterior a la muerte de la santa, hacia 1584/1585 [...] No es copia inmediata del autógrafo. d/ Códice “Gracián” (signado *Gr*). Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa, n. 8213. Copia caligráfica debida a Jerónimo Gracián. Preparado para la imprenta. Transcribe y elabora el códice anterior (*Lb*), Fecha probable de transcripción, entre 1584 y 1585 [*pues, un codex descriptus*]. e/ Códice “regio” (siglado *R*). Es copia tardía: 1751, pero hecha directamente sobre el autógrafo, por orden de Fernando VI [*manifestamente, un descriptus*]”. Sobre la trascendencia de dicho problema, véase la última cita (*infra*), que retoma un segmento de aparato de la edición paleográfica del mismo carmelita. Mediavilla no aborda la cuestión.

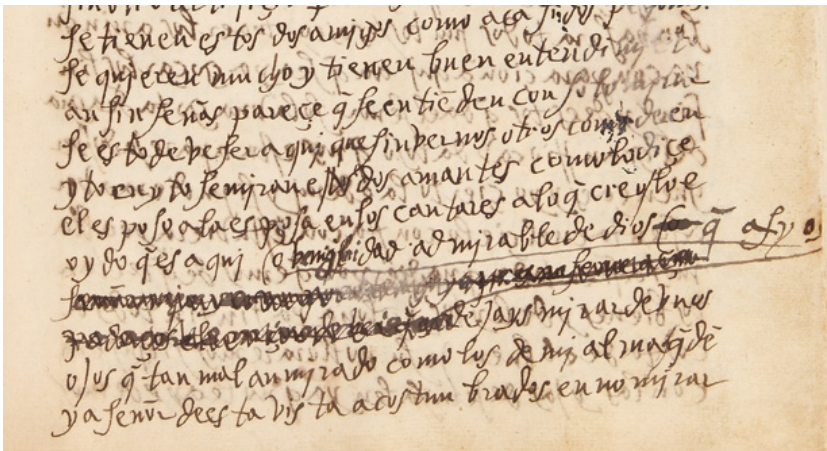
32 “Para esto, después de haber registrado los originales de El Escorial detenidamente,

resulta útil solo raramente. He aquí un par de ejemplos:

a)

Esto deve ser aquí, que sin ver nosotros, como de hito en hito se miran estos dos amantes, como lo dice el Esposo a la Esposa en los *Cantares*: a lo que creo, lo he oído que es aquí. ¡Oh benignidad admirable de Dios, que así os dejáis mirar de unos ojos, que tan mal han mirado, como los de mi alma! (Ms Vitrinas 26, f. CXVr, 24-30).

Puntuación y transcripción difieren en las varias ediciones, como es obvio, y especialmente en el final de la parte ‘presentativa’, donde la santa pasa pronto al estilo exclamativo (“*Cantares*, a lo que” / “*Cantares*: a lo que” / “*Cantares*; a lo que”). Pero la cuestión candente reside en el tipo de mirada (o incluso en la ausencia de una mirada) dirigida a la revisión de la propia Teresa, la cual tacha un renglón y acerca, gracias a un nuevo conector, dos oraciones:



ms. Vitrinas 26, CXVr, lín. 21-31

tuve la fortuna de encontrar en la Biblioteca Nacional una preciosa copia, gracias a las amables indicaciones del señor don Cayetano Rosell. [...] Faltan en este libro las enmiendas e intercalaciones que hay en el original y que se suplirán en sus respectivos parajes [sic]. Tampoco tiene buena puntuación, pues los notarios, al parecer, se atuvieron para ello a la edición de Bruselas, de 1673: por ese motivo no me creo en el caso de atenerme a la copia respecto a la puntuación, como la seguiré en todo lo demás para la presente edición de la *Vida*” (*Escritos de Santa Teresa*, ed. Vicente de la Fuente, B.A.E. VIII, Madrid, Ribadeneira, 1877, I, pp. 6-7).

El Padre Silverio, además de editar erróneamente *beninidad*, no ofrece ningún comentario y solo remite en una nota al pasaje del *Cantar* aquí aludido (“Cant. IV, 9”)³³. Mediavilla cita al pie de página el texto bíblico, pero no brinda ningún detalle, a propósito del manuscrito, del pequeño *labor limae* de Teresa; tampoco en el aparato crítico final. Steggink transcribe *ansí os dejáis* (pero la santa puso “asy” y la forma con epéntesis de nasal parece, en cambio, un cruce con la lección de la *princeps* —una herencia de fray Luis³⁴—, o bien con una *vulgata* del texto que, de todas formas, a la labor ecdótica y editorial del sabio agustino se remontaba³⁵).

Finalmente, en su edición paleográfica el padre Álvarez trata de reproducir todo lo que pueda detectarse en el códice, tanto en el plano de los grafismos como a través de una ilustración discursiva en la anotación al pie. Consigna un aparato que registra todo lo ocurrido en el texto y al mismo tiempo da noticia del comportamiento de los demás editores, o precisiones sobre la escritura de la santa, en un caudal de informaciones (a veces detallado) que, con todo, a menudo no reconstruye los movimientos del texto porque no intenta repartir las eventuales fases de la escritura. A propósito del mismo pasaje antes mentado, el aparato reza:

27-29 benignidad] *corr de vmildad Luis benignidad Y aparece subrayado benignidad admirable de dios. Borradas las dos líneas siguientes por T, y rehecha la frase por ella misma, añadiendo al margen que asy os. mss y Luis leen: o benignidad admirable de Dios, que ansi os dexais. [sic] La primera redacción decía: o vmildad admirable de*

33 “Esto debe ser aquí, que sin ver como de nosotros, como de hito en hito se miran estos dos amantes, dice el Esposo a la Esposa en los *Cantares*, a lo que lo creo (1), lo he oído que es aquí. ¡Oh benignidad admirable de Dios que así os dejáis mirar de unos ojos que tan mal han mirado como los de mi alma!” (*Libro de la Vida*, en *Obras de Santa Teresa de Jesús*, ed. P. Silverio de Santa Teresa, t. I, p. 212).

34 *Los libros de la madre Teresa de Jesús* [...], Salamanca, Guillelmo Foquel, 1588: “[...] como lo dize el esposo a la esposa en los *Cantares*, a lo que creo, helo oído que es aquí. O benignidad admirable de Dios, que así os dexáis mirar de unos ojos que tan mal han mirado, como los de mi alma” (p. 323). A diferencia de lo que pone en el texto crítico, en la nota Steggink retoma la lección correcta (*Que así os*).

35 Por ejemplo, Vicente de la Fuente (*Escritos de Santa Teresa*, p. 83) publica “helo oído” y “ansí”, no ya fundándose en el manuscrito autógrafo, cuya letra resulta perfectamente legible, sino siguiendo, con toda probabilidad, el modelo de la edición salmantina de fray Luis de León (v. el texto en la nota 21) o de uno de sus ‘secuaces’.

dios ‘o señor mio y cuan poca tengo yo pues no se me açe pedaços el coraçon de ver que os dejays (cf. 129, 27)³⁶.

Más allá de la grafía paleográfica utilizada para la lección primitiva, que no agiliza la lectura, lo que tampoco aflora claramente es la dinámica de la corrección de la santa, ya que se describe perfectamente lo que se ve, y en detalle (ya es mucho, desde cierto punto de vista), pero no se reconstruye, dentro de lo que cabe, cómo se llegó al estado textual actual ni se define el inicial (puntuación-sintaxis, morfología...): por ejemplo, si a Teresa le fueron precisos más pasajes o si aportó sus innovaciones de una vez; si lo hizo de forma inmediata o bien a través de una reescritura tardía y si esto afectó contemporáneamente a más trozos del texto. Pueden imaginarse diferentes opciones, quizás aún más variopintas de las que propongo aquí. La primera (subrayo las partes retocadas y pongo en negrita lo nuevo):

¡Oh humildad admirable de Dios, o Señor mío! [*o bien*: ¡Oh Señor mío!] Y cuán poca tengo yo, pues no se me hace pedaços el coraçon de ver que os dejáis mirar de unos ojos, que tan mal han mirado, como los de mí alma! > ¡Oh **benignidad** admirable de Dios, **que así os** dejáis mirar de unos ojos, que tan mal han mirado, como los de mí alma!

¿O, al contrario, se puede suponer una intervención de este tipo (voy poniendo números para resaltar las etapas correctoras)?

1. ¡Oh humildad admirable de Dios, o Señor mío! [*o bien*: “¡Oh Señor mío!”] Y cuán poca tengo yo, pues no se me hace pedaços el coraçon de ver que os dejáis mirar de unos ojos, que tan mal han mirado, como los de mí alma! >
2. ¡Oh **benignidad** admirable de Dios, o Señor mío! Y cuán poca tengo yo, pues no se me hace pedaços el coraçon de ver que os dejáis mirar de unos ojos, que tan mal han mirado, como los de mí alma! >
3. ¡Oh benignidad admirable de Dios, **que así os** dejáis mirar de unos ojos, que tan mal han mirado, como los de mí alma!

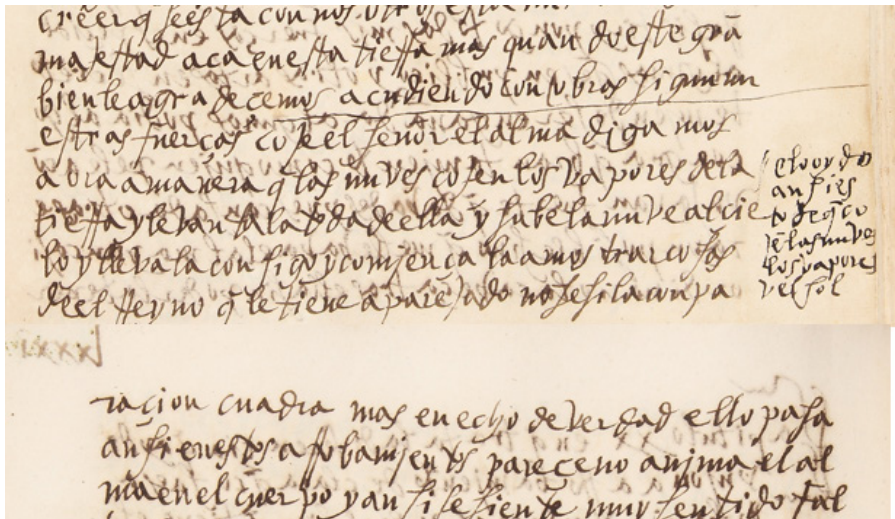
Es justamente la presencia de *humildad*, o de *benignidad*, la que determina la aprobación o menos del nexos lógico-argumental con la exclamativa

36 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, ed. Tomás Álvarez, II, p. 236.

siguiente (“y cuán *poca* tengo yo”): ¿funciona en ambos casos? El editor debe lanzarse y, confiando incluso en el tipo de tinta y de trazo, hipotetizar el *modus* (y el *tempus*) *emendandi* de Santa Teresa. En dicha ocasión, la reacción a cadena parece bastante clara: asignarle a Dios la virtud de la humildad tenía sus riesgos, porque el campo semántico del término abarca acepciones que podían resultar inadecuadas para referirse al Señor; de ahí que Teresa haya preferido replegarse sobre el semisinónimo *benignidad*. Pero, dado que el elemento de referencia de la expresión “cuán poca tengo yo” solo podía ser la humildad, y no ya la benignidad (que olería a soberbia), el cambio léxico llevó automáticamente a la escritora a ejercer una forma de autocensura y a la reformulación sintáctica.

Paso a otro asunto. En algunas páginas la santa perfecciona su obra engastando alguna que otra oración en los márgenes, las más veces de carácter incidental, o bien comentarios esclarecedores. He aquí los dos ejemplos más evidentes, que asoman en la misma zona textual, el capítulo veinte. En la transcripción evidencio en negrita los añadidos:

b1)

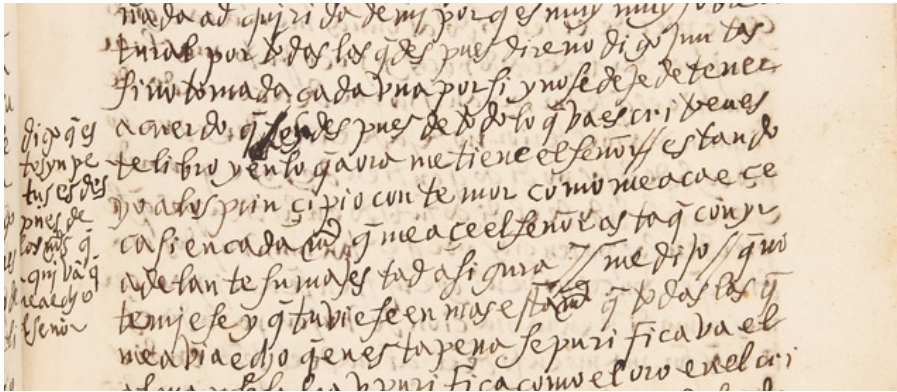


ms. Vitrinas 26, LXXXI-r-v, lín. 22-29

Mas cuando este gran bien le agradecemos, acudiendo con obras según nuestras fuerzas, coge el Señor el alma, digamos ahora a manera las nubes cogen los vapores de la tierra, y levántala toda de ella (**helo**

oído así esto, de que cogen las nubes los vapores u el sol), [las cuatro ediciones colocan aquí los paréntesis] y sube la nube al cielo, y llévala consigo y comiencala a mostrar cosas del reino que le tiene aparejado. No sé si la comparación cuadra, mas en hecho de verdad ello pasa así.

b2)



ms. Vitrinas 26, LXXXVI, lín. 10-26

No sé yo cómo puede ser esto, mas así pasa; que, a mi parecer, no trocaría esta merced que el Señor me hace (que viene de su mano y, como he dicho, nonada adquirida de mí, porque es muy sobrenatural) por todas las que después diré, no digo juntas, sino tomada cada una por sí. Y no se deje de tener acuerdo, que es después de todo lo que va escrito en este libro y en lo que ahora me tiene el Señor. **Digo que estos ímpetus es después de las mercedes que aquí van, que me ha hecho el Señor.** Estando yo a los principios con temor (como me acaece casi en cada merced que me hace el Señor, hasta que con ir adelante su Majestad asegura) me dijo, que no temiese, y que tuviese en más esta merced [...]

El primer problema radica evidentemente en decidir qué naturaleza podemos otorgar a estas integraciones: ¿son simples comentarios *ad laterem*, dignos de figurar en la edición, pero fuera del texto crítico? O bien, si hay que introducirlos en el mismo, ¿dónde caben mejor y por qué? Extraña, pues, un poco que se tilde de ‘nota’ algo que luego se acepta como hilo del tejido

de la obra —según ocurre en ambos casos— por parte de los editores³⁷:

b1)

[Álvarez]

26-29 *Nota marginal tardía, añadida por T: elo oydo... el sol Gr Lb S M Luis om R copia la nota marginal*³⁸.

[Mediavilla]

*La cláusula entre paréntesis fue añadida en el margen por la autora*³⁹.

138.2 helo oído así esto de que cogen las nubes los vapores, o el sol TA OS FE FS [La cláusula entre paréntesis fue añadida en el margen por la autora. La edición de fray Luis no la trae (p. 225); se incorporó a la edición de Foppens (Bruselas, 1674, p. 73), y desde entonces casi todos los editores la consideran perteneciente al texto. VF la trae en nota como de mano de la santa⁴⁰.

b2)

[Álvarez]

16-17 que es despues... y es en lo que] *corr por T de que son despues... y en lo que. Solo R transcribe el segundo es. A la vez T añade después de señor una llamada que remite a la nota marginal: digo que estos... echo el señor. Los mss y Luis transcriben la nota marginal, con pequeños retoques (M Luis ynpetus son...).* La insertan en el texto después de tener acuerdo que A partir de Lafuente (edición facsímil 1873), los editores modernos (Silverio Heitz Efrén) colocan la anotación en el puesto indicado por T en el autógrafo⁴¹.

[Mediavilla]

estos ímpetus es: el verbo en singular, como si dijera ‘lo de estos ímpetus es...’ Toda esta frase constituye una nota marginal de la propia

37 También Steggink habla de ‘nota’, pero aclara que se trata de un fragmento que hay que integrar: “La cláusula entre paréntesis está puesta al margen por la santa. Fray Luis de León (p. 225) no la incluyó en el texto. Foppens (edición de Bruselas, 1674, p. 71) la incluyó, y tras él casi todos los editores. Opinamos que semejante nota marginal pertenece al texto” (Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, pp. 272-273, nota 6).

38 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, ed. Tomás Álvarez, II, p. 166.

39 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Fidel Sebastián Mediavilla, p. 138, n. 6.

40 *Ibidem*, p. 530.

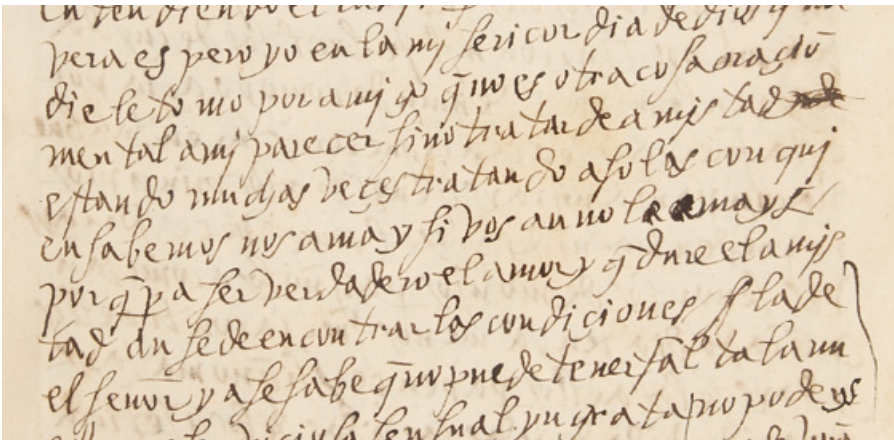
41 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, ed. Tomás Álvarez, II, p. 174.

autora. Recuérdese que escribe esta segunda relación en 1565⁴².
[esta lección no se registra en el aparato]

En segundo lugar, tanto la colocación como la puntuación pueden tener efectos variables a la hora de configurar la *forma textualis* de la obra. Por ejemplo, en el primer párrafo, la cláusula marginal es una clásica observación coloquial de Teresa, que se desliza por el discurso con una pincelada personal, completándolo, ya que precisa mejor el contenido. Me pregunto también si la inserción del fragmento marginal, en realidad, no pretende mejorar la cohesión del enunciado, suavizando la alternancia de las dos perspectivas (la de las nubes y la del alma) y enlazando más fuertemente los elementos que al alma se refieren. Y puntuando de forma nueva, podría llamar la atención sobre tal característica. Por ejemplo:

Mas cuando este gran bien le agradecemos, acudiendo con obras según nuestras fuerzas, coge el Señor el alma, digamos ahora a manera las nubes cogen los vapores de la tierra, y levántala toda de ella (helo oído así esto, de que cogen las nubes los vapores u el sol, y sube la nube al cielo). Y llévala consigo y comiéndala a mostrar cosas del reino que le tiene aparejado. No sé si la comparación cuadra, mas en hecho de verdad ello pasa así [...].

c) En el capítulo VIII.5



ms. Vitricas 26, XXXIIr, lín. 16-24

42 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Fidel Sebastián Mediavilla, p. 144, n. 52.

se notan, a ojos vista, dos pasajes afectados por pequeños retoques: uno claramente inmediato (*tratar de amistad y de > tratar de amistad*); el otro, un poco más problemático: también podría ser consecuencia de una relectura instantánea (> *si vos an* [o bien: *au(n)*] *no le amáis*), pero es necesario revelar la razón y el asomo de la enmienda. La mayoría de las ediciones hacen caso omiso de deslices mínimos de esta índole. Solo los registra el atento padre Álvarez en su transcripción paleográfica. Aunque puedan parecer nimiedades indignas de ser analizadas, en realidad merecen toda la atención, y habría que tratar de distinguir entre las formas de intervención (e incluso la cronología de los errores), porque contribuyen a brindar datos sobre la transcripción del texto, e indirectamente sobre estilo y escritura de la santa: los gazapos delatan, sí, los clásicos mecanismos del acto de copia, típicos de cada amanuense, pero podrían –si se observan en su conjunto– ilustrar procedimientos mentales y creativos de la autora, como cierta tendencia a construir por zeugmas (también allí donde ofrece su célebre definición de la oración: “tratar *de amistad y de*”). El texto crítico queda idéntico, pero los datos ofrecidos en el paratexto ecdótico pueden convertirse en una fuente de información muy apta para una más profunda intelección del escrito.

Por último, ya que abrigó algunas dudas y sospechas a propósito de la segunda lección, me atrevo a proponer una solución distinta respecto a lo que declara el aparato de Álvarez:

18 amistad] *sigue* y de *borr.* **20** le amays] *corr las dos primeras vocales*⁴³

La un punto borrosa aseveración (“corrige las dos primeras vocales”) oculta a lo mejor pormenores que podrían definirse con mayor finura: debo confesar que se trata de una pura impresión visual, porque no he podido examinar el manuscrito de forma autóptica, y la escritura fluye ‘rectilínea’ sin que puedan percibirse interrupciones llamativas. Me planteo, por ello, algunas hipótesis, a partir de la geometría de las letras y de las ‘manchas’ (véase la imagen, *supra*): Teresa invirtió las vocales y las subsanó pronto (*la e- > le a-*), o puso otra letra inicial para la segunda palabra (*la c-?*); o bien intervino tras haber copiado una perícopa o un trocito más largos (*la*

43 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, ed. Tomás Álvarez, II, p. 66.

?*mais* > *le amáis*), escenario, este último, quizás menos plausible. De todas maneras, parece certera la primera enmienda *la* > *le*.

A la luz de lo dicho, una solución viable puede ser la de construir dos aparatos: el primero, relativo al manuscrito y dirigido a interpretar y explicar de forma clara lo que pasó (que está muy lejos de la simple reproducción paleográfica, aun descriptiva); y el segundo reservado para las conjeturas, enmiendas y propuestas textuales de las ediciones, desde las antiguas de fray Luis hasta las modernas —que habrá que insertar solo si ofrecen interpretaciones—.

A falta de un aparato de filología de autor, se le escapa al atento lector la técnica de transcripción de la mística de Ávila, así como su método de auto-corrección (inmediata o bien a cierta distancia temporal). Una faja de errores de copia o microrrevisión de Teresa ofrecería al usuario de la edición el cuadro completo, una piedra de toque a partir de la cual podría juzgar y reflexionar sobre los hábitos de escritura de la autora y sobre el valor de las afirmaciones generalizadoras de los estudiosos (*id est*: ‘la santa suele actuar de esta forma’): a fin de cuentas, es lo que les debe el editor a los destinatarios de su texto crítico.

3. TEXTO CRÍTICO Y ENMIENDAS DE LOS CRÍTICOS TEXTUALES

La autoridad de una enmienda respaldada por fray Luis de León, en el mismo párrafo recién analizado (VIII, 5), ha inaugurado una tradición ecdótica que también podría haber tomado otro rumbo:

No hay aquí que temer, sino que desear; porque, cuando no fuere adelante, y se esforçare a ser perfeto, que merezca los gustos y regalos que a estos da Dios, a poco ganar irá entendiendo el camino para el cielo; y si persevera, espero yo en la misericordia de Dios, que nadie le tomó por amigo [**que no se lo pagase**]; que no es otra cosa oración mental, a mi parecer, sino tratar de amistad, estando muchas veces tratando a solas con quien sabemos nos ama (ms. Vitrinas 26, XXXIIr, lín. 11-20).

El padre Silverio subraya en cursiva “que no se lo pagase” y advierte que “como el sentido quedaba suspenso en el original, fr. Luis de León lo

completó con estas palabras”⁴⁴. Luego Steggink, pisando sus huellas, precisa:

Su añadidura podría quizás evitarse. El sentido de la frase quedaría así: “y si el *alma* persevera en oración, espero yo en la misericordia de Dios, que (=pues) nadie le tomó por amigo, *es a saber, que nadie se lo encuentra ya amigo, sino que su amistad debe ganarse con trabajo y perseverancia en la oración...*”. “Esta interpretación, aparte de estar *fundada* en una acepción familiar del verbo tomar, fluye del contexto, donde la santa habla, como idea principal, de la perseverancia, y presenta esta amistad de Dios como una conquista” (Efrén de la Madre de Dios, O.C.D., en *Obras Completas* de Santa Teresa, I [Madrid, 1951], p. 638, n. 1)⁴⁵.

Se comparta o menos la aclaración de fray Efrén de la Madre de Dios a propósito de este pasaje, que justifica una postura conservadora y el rechazo de la enmienda, queda claro que la inferencia “que no se lo pagase” resulta convincente, pero no se funda en ninguna documentación atribuible de forma segura a la propia Teresa, a menos que se pueda acudir a testimonios, no procedentes del autógrafo, insertados en la tradición de la *Vida* y que posean relevancia ecdótica (habría que demostrarlo, gracias al método de los errores significativos).

Asimismo, serían aceptables también otras lecciones o variantes respecto a la acogida y divulgada por fray Luis. Por dicha razón es de ley señalar la laguna (que podría deberse, eso sí, a un salto de *que a que*, en un contexto rico en conjunciones) o llamar la atención del lector hacia el texto insertado, por medio de un carácter diferente, de corchetes u otros símbolos, dado que está por demostrar su autenticidad. Pero poner la lección en letra redonda y limitarse a explicarlo en una nota al pie, la solución propuesta por la edición de Mediavilla⁴⁶, avala —aunque sea indirecta-

44 *Libro de la Vida*, en *Obras de Santa Teresa de Jesús*, ed. P. Silverio de Santa Teresa, I, p. 58 y nota 1.

45 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Otger Steggink, p. 161, nota 12.

46 En la anotación precisa: “*que no se lo pagase*: ‘que no le correspondiese’ estas palabras las añadió fray Luis resolviendo el final de la frase que, interrumpida por una larga digresión, la autora olvidó completar [...]” (Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Fidel Sebastián Mediavilla, p. 57, n. 17).

tamente, claro— la ‘canonicidad’ y la verdad de una lección reconstruida y no autorizada directamente por la mística. Encima, en el aparato de la edición RAE, la postura se perfila algo diferente:

57.5 nadie le tomó por amigo que no se lo pagase *TA OS FE FS*
nadie le tomo por amigo *A* [Todas las ediciones señalan de una
manera u otra (excepto *VF* y *FL*) que se añade un final a la frase
presuntamente inacabada en el autógrafo⁴⁷.

Padre Álvarez, en el texto modernizado, pone de relieve lo que plantea —desde su punto de vista— un problema filológico: alude tanto a la hipótesis de la laguna (tres puntitos ...) como a la necesidad de subsanarla a través de una conjetura (los corchetes): “que nadie lo tomó por amigo [que no se lo pagase]...”⁴⁸. Para después aclararlo todo en el aparato de la edición paleográfica:

17 amigo] *Lb S Luis añaden* que no se lo pagasse *Gr* que no se lo paguen *M* que no ganasse mucho *R om lo añadido por mss y por Luis. La interpolación ha sido falsamente atribuida a fray Luis, puesto que es anterior a su edición. La interpolación ha pasado a casi todas las ediciones y traducciones*⁴⁹.

*

Las ediciones aquí confrontadas muestran el fértil camino emprendido y los grandes progresos de la filología teresiana. A falta de espacio, nada he podido decir sobre el estudio de la obra (la rica anotación, las observaciones lingüísticas, el análisis literario o teológico) que cada una ha llevado a cabo desde vertientes y atalayas diferentes, pero con suma atención y acribia. Con todo, parece haber llegado la hora de dar un paso más, gracias a los hitos de tantos sabios, para brindar una edición que pueda aprovechar también los hitos de la filología de autor. No tanto por amor a una escuela filológica, o bien a cierta disciplina en sí y por sí, sino por las ventajas

47 *Ibidem*, p. 525.

48 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, ed. Tomás Álvarez, II, p. 66.

49 *Ibidem*.

gnoseológicas de una reconstrucción crítica (y ‘orientada’) de los distintos momentos de escritura, así como por una postura de sensato —a la vez que científico— respeto de rasgos lingüísticos originales, en el fatigoso y siempre abierto camino hacia la verdad textual.

Variantes de autor en la tradición manuscrita del *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús

OLGA PEROTTI
Università di Parma
olga.perotti@unipr.it

Título: Variantes de autor en la tradición manuscrita del *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús.

Title: Authorial Variants in the Manuscript Tradition of Saint Teresa of Jesus' *Camino de perfección*.

Resumen: El artículo se cifra en el estudio de la tradición manuscrita del *Camino de perfección* de Teresa de Jesús. A saber: la pareja de autógrafos que transmiten las dos redacciones del texto: el de El Escorial, conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, y el de las carmelitas descalzas de Valladolid; y también las tres copias revisadas y autorizadas por la santa, propiedad de las carmelitas descalzas de Madrid, Salamanca y Toledo. A partir de unos ejemplos significativos de las variantes de autor, procuramos ofrecer un primer acercamiento a la reconstrucción del mensaje original de la obra, así como de las distintas fases de redacción documentadas por los testimonios manuscritos.

Abstract: The article focuses on the study of the manuscript tradition of the *Camino de perfección* by Teresa de Jesús. That is to say: the pair of autographs containing the two redactions of the text: El Escorial, kept in the Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, and Valladolid, preserved at the Discalced Carmelites; and the three copies revised and authorized by the Saint, today at the Discalced Carmelites of Madrid, Salamanca and Toledo. Through the presentation of some significative examples of the authorial variants, the objective is an initial approach to the recuperation of the work's original message and of the different drafting phases as documented by the manuscript transmission.

Palabras clave: Siglo de Oro, mística, Teresa de Jesús, variantes de autor, *Camino de perfección*.

Key Words: *Siglo de Oro*, Mystical Literature, Teresa de Jesús, Authorial Variants, *Camino de perfección*.

Fecha de recepción: 22/6/2022.

Date of Receipt: 22/6/2022.

Fecha de aceptación: 3/8/2022.

Date of Approval: 3/8/2022.

Las redacciones, censuras y correcciones del *Camino de perfección* de Teresa de Jesús han suscitado el interés de la crítica durante las últimas décadas. No en balde, De Pablo Maroto demostraría hace ahora un par de ellas que “es seguro que la santa escribió dos veces el *Camino*, porque se conservan dos autógrafos [...] [que presentan] diferencias considerables en muchos detalles redaccionales y aun doctrinales, a pesar de haber sido [compuestos a escasa distancia] de tiempo”¹.

Importa recordar aquí que dicho problema se ignoró hasta el siglo XVIII, lo cual dificultaría la tarea de los editores, sorprendidos ante “[los cambios] que encontraban en las distintas tradiciones del texto”². Hoy el asunto de la doble redacción está ya del todo aclarado; y sin embargo, para remontarse cuanto sea posible a la voluntad original de su autora se antoja indispensable un análisis profundo de sendas versiones del *Camino*.

Hay que añadir que los testimonios que documentan los distintos estadios no son solo los autógrafos de las dos redacciones (el de El Escorial y el de Valladolid), sino tanto las tres copias, revisadas y autorizadas por la santa (todas a partir del autógrafo de Valladolid y conservadas, respectivamente, en Madrid, Salamanca y Toledo) como la *editio princeps*, que ella misma planeó, aunque no llegara a verla impresa (Évora, viuda de Andrés de Burgos, 1583).

Nuestro artículo representa un primer asedio al desarrollo compositivo del texto, rumbo a la versión final. Se analizarán ejemplos ilustrativos de las variantes de autor entre los dos autógrafos (supresiones, adiciones, sustituciones, reformulaciones) y luego se sondearán las diferencias más relevantes entre el par de manuscritos y las tres copias³. En una fase pos-

1 Daniel de Pablo Maroto, “*Camino de perfección*”, en *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, coord. Alberto Barrientos, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2002, pp. 411-463 (p. 421).

2 *Ibidem*, p. 422.

3 Para este trabajo he accedido directamente al autógrafo del Escorial (consultable también en versión digital en la página web de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial - RBME digital, <https://rbdigital.realbiblioteca.es>) y a la copia conservada en Madrid. Para los otros códices me he basado en las siguientes ediciones del *Camino: Obras completas*, II, ed. Efrén de la Madre de Dios, Madrid, BAC, 1954; *Obras completas*, ed. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, BAC, 1986, 8° ed.; *Camino de perfección*, ed. Daniel de Pablo Maroto, Madrid, Editorial

terior al estudio preliminar que aquí se ofrece, el examen completo de las variantes autorales, ora voluntarias, ora inducidas, permitirá reconstruir la historia de la gestación de la obra y de sus cambios de estructura, forma y contenido, desvelando a su vez las posibles motivaciones literarias e ideológicas de los mismos.

Conviene, antes de nada, recordar los detalles que signaron la concepción del *Camino* y describir los manuscritos y ediciones antiguas, según los frutos más recientes de los estudios teresianos.

1. LOS DOS AUTÓGRAFOS

En cuanto a la cronología, la primera redacción puede fecharse en 1566, mientras que la segunda dataría de 1566-1567. Teresa alumbró ambas en el recién fundado convento de San José de Ávila, donde ejercía como priora de una pequeña comunidad⁴. Según es sabido, el *Camino* fue escrito en plena madurez espiritual, entre el *Libro de la Vida* y *Las Moradas*. El estadio inicial obedece a la solicitud de las monjas que vivían con ella (“me han tanto importunado”, observa en el *Prólogo*⁵), a quienes enderezó el texto que nos ocupa. Después de pedir licencia a su confesor, Domingo de Báñez, y sometiéndose por completo a la censura del dominico (así lo declara en el *Prólogo*, reiterándolo en la despedida)⁶, en su doble papel de fundadora y madre espiritual se decidiría a ofrecer su magisterio a aquellas hermanas. Se trata, pues, de un texto de confidencias, nacido de la urgencia de orientar la espiritualidad del Carmelo Reformado, en el cual da “consejos” sobre la oración y la vida conventual con una prosa espontánea

de Espiritualidad, 1983. Véanse la descripción y estudio de los autógrafos y copias en Tomás Álvarez y Rafael Pascual, *Autógrafos de Santa Teresa de Jesús en Europa y América*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, vol. V, 2014, pp. 59-76.

4 No se discuten aquí las diferentes hipótesis sobre las fechas propuestas por los antiguos y modernos teresianistas; para una síntesis del estado de la cuestión y argumentos más desarrollados, véase la “Introducción” de Daniel de Pablo Maroto a la edición del *Camino* citada en la nota anterior, pp. 9-10 y pp. 15-16.

5 Cito siempre por la edición del *Camino* contenida en las *Obras completas* de la BAC de 1986 (*op. cit.*, nota 3).

6 De hecho, el censor fue el P. García de Toledo, aunque Teresa se plegara a la lectura y aprobación de Báñez. Para más detalles sobre este aspecto, véase la nota 10.

y familiar. El censor intervino en bastantes lugares, y Teresa obedeció sus órdenes de manera radical, hasta el punto de escribirlo otra vez; de ahí las dos redacciones actuales. La clave para nuestro estudio se cifra en que la segunda versión no responde solo a la voluntad de eliminar lo afeado, sino, sobre todo, a su propósito de componer un *Camino* nuevo, menos “íntimo” y destinado a un público más amplio, lo cual trajo consigo otras notables mudanzas.

Consideremos ahora la materialidad de los autógrafos. El códice con la primera redacción se conserva en el Real Monasterio de El Escorial⁷, adonde fue trasladado en 1592 por voluntad de Felipe II. Consta de 153 hojas de 220 x 155 mm; la grafía es legible aunque de trazo rápido y descuidado, con abundantes abreviaturas, ligados frecuentes y barras oblicuas que se utilizan como signos de puntuación⁸. No presenta división en capítulos; sin embargo, al final (ff. 148-153) se registran los epígrafes que anuncian la distribución en setenta y tres. La caligrafía no es de Teresa (excepto la de LVI y LVII), y tampoco alcanzamos a determinar cuándo se transcribieron. El cotejo de este manuscrito con el de Valladolid avala que los títulos son idénticos o más que semejantes en ambas redacciones. De Pablo Maroto ha formulado sendas hipótesis al respecto: 1) la santa los escribió para la segunda redacción y se los dictó a un copista (una monja) que los añadiría a la primera, colocándolos al final del códice; y 2) se tiene por más verosímil que fueran ideados para la primera redacción y relegados al final del manuscrito; cuando escribió la segunda (donde los setenta y tres capítulos primitivos se redujeron a cuarenta y cuatro), los colocaría en el lugar correspondiente⁹.

Las acotaciones y glosas de manos ajenas son más raras que en otros autógrafos teresianos, y de escasa importancia. La mayor parte se cuentan en el haber del censor P. García de Toledo¹⁰, y los subrayados de frases son

7 Ver una cumplida descripción en *Obras completas* (1954), *op. cit.*, pp. 17-18.

8 De Pablo Maroto, “*Camino de perfección*”, p. 423, observa que la grafía informa de “la prisa, el desenfado con que [las hojas] están escritas”.

9 *Ibidem*, pp. 423-424.

10 Como ya se ha indicado, tanto en el *Prólogo* como al final la autora se sometió a la censura del P. Domingo Báñez (“que al presente es mi confesor”) y no se desviaría de este proceder en la segunda redacción ni en las tres copias. Sin embargo, sabemos que en 1591 el dominico declaró conocer solo la *Vida* de la santa. Por razones aún desconocidas (quizá el temor de un juicio negativo), terminada la primera redac-

pocos en comparación con los que la autora hizo en el código de Valladolid. En cambio, son numerosas las líneas tiradas a lo largo del margen interior o exterior de los folios, a guisa de llaves o de corchetes, que abarcan, por lo regular, párrafos enteros.

Nos interesa recordar los motivos expurgados: la defensa de las mujeres como orantes y servidoras de la Iglesia, no sospechosas por ello de herejías, según pensaban los inquisidores (CE 4, 1)¹¹; el señorío del justo sobre las cosas creadas, de acuerdo con la hagiografía cristiana (CE 31, 12); la crítica a los inquisidores por la prohibición de leer algunos libros de espiritualidad (CE 36, 4); la exégesis de un fragmento del *Padre nuestro* (“el pan nuestro de cada día dánosle hoy”) en sentido ceñidamente eucarístico; y el perdón gratuito por la gracia de Dios: el censor vio aquí un paralelismo con la doctrina luterana de la justificación por la fe, “sin obras” (CE 63, 2; 65, 4).

El autógrafo de la segunda redacción se conserva en las carmelitas descalzas de Valladolid y consta de 203 hojas de 212 x 155 mm¹². Con respecto al de El Escorial, la caligrafía ha mejorado, y da la impresión de tratarse de un manuscrito ya preparado para entregarlo a los tórculos. Según declara De Pablo Maroto,

[las hojas] deberían ser 209, porque la santa numeró las páginas del I al CCVII, y las dos primeras son hojas independientes. Con posterioridad retocó algunos temas; después de haber numerado el libro, arrancó páginas y las sustituyó por otras de número inferior sin rectificar la numeración. Lo mismo sucede con los capítulos. La autora los dividió en 44, pero en las ediciones solamente figuran 42, porque la santa unificó posteriormente el 4 y el 5, y arrancó entero el 17. La grafía, muy cuidada, la elección de un buen papel, la preparación de los cuadernillos, el encuadre de la caja de escritura etc.,

ción, Teresa prefirió entregar el texto a su amigo y también dominico fray García de Toledo, primer censor de la *Vida* (la obra pasó después a Báñez, que sería más restrictivo). Resulta muy posible que mantuviera el nombre de Báñez tanto en los autógrafos como en las copias por el prestigio que le otorgaría su fama.

11 De aquí en adelante se utilizarán las siglas CE para el código de El Escorial y CV para el de Valladolid, seguidas del número de capítulo y párrafo.

12 Descripción del autógrafo en P. Tomás de la Cruz, *Introducción a “Camino de perfección”*, Roma, Tipografía Poliglotta Vaticana, 1965, p. 103.

evidencian la voluntad de la autora de no transcribir simplemente el texto primitivo, sino de construir un libro nuevo con los materiales del anterior¹³.

En efecto, el cotejo de los dos manuscritos revela que las modificaciones, supresiones y añadidos se antojan considerables. No es sencillamente una copia corregida del primer *Camino* de acuerdo con las intervenciones del censor, sino un traslado muy libre donde la carmelita suprime y cambia palabras, expresiones y frases, como se verá enseguida.

Teresa sometió también esta segunda versión al P. García de Toledo, del que se leen algunas notas autógrafas en los márgenes¹⁴. La censura fue mucho más severa que en la primera redacción por lo que atañe a los siguientes temas: la crítica a las guerras de religión organizadas por Felipe II (CV 3, 1), que no había sido objeto de tacha en aquella; el puro amor espiritual (Dios, presente en el alma, brinda la libertad), quizá por las resonancias alumbradas, una intervención que obligó a la santa a cambiar el texto ya modificado después del primer “veto” (CV 4, 13); el perdón gratuito de Dios, que aflora de nuevo, a pesar del castigo de la primera redacción (CV 36, 2 y 6); la certeza del estado de gracia, que los luteranos exaltaban como fruto de la fe y de la confianza (CV 40 y 41); el veto de la predicación femenina, ni siquiera en los locutorios (CV 41, 7).

Debe tenerse en cuenta que el efecto de la censura sobre las dos redacciones fue de veras notable: lo condenado en la primera no pasa a la segunda¹⁵; de igual modo que los expurgos de la segunda redacción no pasan a las copias y ediciones antiguas¹⁶.

13 De Pablo Maroto, “*Camino de perfección*”, pp. 427-428.

14 Véanse unos ejemplos: “io e visto este libro y lo que del me pareçe esta escrito al cabo del y firmado de mi nonbre” (f. 1); “por esta dotrina no prediquen [las monjas] a la red sino callen que les hara mas provecho” (f. 204).

15 Es el caso de la referencia implícita a la prohibición de leer libros espirituales en romance (contenida en el Índice inquisitorial de Fernando de Valdés, 1559): “Haced bien hijas, que no os quitarán el Paternóster y el Avemaría” (CE 36, 4), tachada en la segunda redacción, con una nota del censor en el margen: “parece que reprehende a los inquisidores que prohíben libros de oracion”. Otro tema censurado es la defensa de las mujeres como orantes y servidoras de la Iglesia, no sospechosas de herejías, según opinaban los inquisidores (CE 4,1).

16 Véanse, por ejemplo, la crítica a las guerras de religión organizadas por Felipe II

Cabe recordar, además, que la segunda redacción fue la única conocida hasta el siglo XIX y que muchos prefieren la primitiva por creer que transmite el pensamiento original de Teresa. En ambos casos se trata de un error. Estamos de acuerdo con De Pablo Maroto cuando afirma que “el pensamiento íntegro de la santa se encuentra en ambas redacciones y en las adiciones y correcciones posteriores que realiza en las copias revisadas por ella. Son dos textos paralelos y complementarios, a veces divergentes”¹⁷.

2. COPIAS Y EDICIONES ANTIGUAS

Solo la segunda redacción del *Camino* disfrutó de una tradición manuscrita y llegaría luego a las prensas. La fundación de nuevos monasterios de monjas a partir de 1567, y también de frailes desde 1568, acrecentó la necesidad de copias del original, muchas de las cuales se perdieron.

Hoy contamos con tres copias del manuscrito de Valladolid. La de las carmelitas descalzas del convento de Santa Teresa de Madrid (c/Ponzano), de fecha incierta, revisada por la santa; la de sus homólogas de Salamanca, que data de 1571, revisada y autorizada por Teresa en 1573 o 1574; y la de las carmelitas descalzas de Toledo, hecha hacia 1570-1580, retocada meticulosamente por la autora (sin duda la más preciosa de las tres). En realidad, como veremos, el copista de esta última en muchos lugares rehace el texto para que sea más inteligible, y la santa corrige a veces las intervenciones del copista, aceptando varias de ellas.

A partir del testimonio de Toledo se estamparía en Évora la primera edición del *Camino* (1583), por iniciativa de don Teutonio de Braganza, según el deseo que Teresa había expresado en una carta de 1579. Por lo tanto, el *Camino* fue la primera de sus obras que se imprimió, junto con algunos avisos.

La edición salmantina (1585) del padre Gracián se hizo a partir del códice de Valladolid, pero teniendo a la vista la edición de Évora. En 1587

(CV 3,1), que no había sido reprobada en la primera redacción; y el tema del amor puro espiritual, quizá por las resonancias alumbradas (CV 4, 13).

17 De Pablo Maroto, “*Camino de perfección*”, p. 430.

saldría otra en Valencia por orden de san Juan de Ribera¹⁸. Finalmente, la orden del Carmelo Descalzo encargó a fray Luis de León una edición completa de las obras: en 1588, el agustino publicaba *Los libros de la madre Teresa*, incluyendo también el *Camino de perfección*. Utilizó como texto base el autógrafo de Valladolid, completándolo con partes de aquel otro del Escorial. A partir de entonces se han sucedido múltiples ediciones: hasta 1969 se registran noventa y cuatro del *Camino*, sin considerar las trescientas noventa y seis de las *Obras completas*.

3. VARIANTES DE LAS DOS REDACCIONES

Una primera cuestión que conviene aclarar, común a las dos redacciones, es la del título. En un principio, Teresa no le puso ninguno. En fecha posterior a la segunda redacción, lo llamó *Avisos y consejos*, y también se refirió a él con el nombre de *El librito* o *El Paternóster*. Una mano tardía escribió en el reverso de la primera hoja del autógrafo de Valladolid el marbete *Camino de perfección*. Dentro del libro aparece a veces “camino de oración” o “camino de contemplación”.

Otra clave concierne tanto a la estructura como al contenido: el coitejo de ambas redacciones evidencia a las claras que la organización de la materia es idéntica (a pesar de la varia numeración de los capítulos, reducidos de setenta y tres a cuarenta y cuatro, según he indicado)¹⁹. Por otra parte, salta a la vista la intención de la autora de reescribir el texto: corrige o retoca algunas ideas, suprime, modifica, pule el estilo, las palabras y el discurso. Pero la obediencia teresiana a la censura de la primera versión no basta para explicar todas las intervenciones.

18 Tomás Álvarez, “Hallazgo de un ejemplar –¿único?– del *Camino de perfección*: edición de Valencia de 1587”, *Monte Carmelo*, 93 (1985), pp. 142-147.

19 En los capítulos 1-3 la autora habla de la finalidad de la vida reformada del Carmelo en el convento de San José, o sea, el servicio a la Iglesia mediante la oración contemplativa. En los que van del 4 al 15 formula la ‘ética de la comunidad’, fundada en las tres virtudes: amor fraterno y mutuo, desasimiento y humildad. En 16-42 habla de la oración como ejercicio básico de la comunidad orante y fraternal que se transformará en apostólica. Una parte esencial es el comentario del *Paternóster*, que la santa glosa a su manera para responder a muchos de los interrogantes de su tiempo sobre la oración (27-42).

Presento a continuación ejemplos significativos de diferentes tipos de variantes: supresión, introducción o modificación de palabras, ideas, temas o matices y cambios que afectan al estilo y la lengua. Sobre este particular resulta útil atender a los rasgos típicos del estilo teresiano, donde predominan “la improvisación, la imprecisión léxica y el uso de términos propios de un habla arrusticada y ‘grosera’, por motivos de humildad y mortificación, para apartarse del estilo utilizado por los escritores espirituales cultos de su tiempo”²⁰. Esto no excluye, sin embargo, que la autora, a la que se reconoce una notable preparación intelectual, manifieste una voluntad de estilo que, al lado de su maestría sintáctica y retórica, se percibe sobre todo en el léxico y en el nivel fónico, donde no faltan los “vulgarismos”²¹.

García de la Concha dio en el clavo al subrayar la propia vivencia interior, junto al ideal apostólico, como motores de la escritura de Teresa; al tiempo que destacaba la literariedad de su estilo: “Una cosa es que ella no busque —y desde luego no busca— hacer literatura, y otra muy distinta que no recurra, espontáneamente, a su técnica, y, diré más todavía, que no precie el valor de la técnica literaria”²². El mismo filólogo encuadra el estilo teresiano dentro de las coordenadas del *sermo humilis*, precisando que no equivale a ‘estilo bajo’, sino a “relativización y flexibilización de la Retórica; lo que Teresa calificó genialmente como «trastornar la retórica» (*Vida*, 15, 9)”²³. Si bien el *sermo humilis* se orienta hacia el estilo coloquial, aprovechando su eficacia como medio de comunicación familiar, no se reduce a este, pues dicha tendencia “se alinea en una corriente retórica renacentista de libertad lingüística que fomenta la pluralidad y convergencia de estilos”²⁴. La conclusión a que se ha llegado es que

20 María Jesús Mancho Duque, “Introducción”, en Teresa de Jesús, *Camino de perfección*, ed. María Jesús Mancho Duque, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 23.

21 M.^a Lourdes García-Macho y José Antonio Pascual, “Sobre la lengua de Santa Teresa: el valor de las elecciones gráficas evitadas por fray Luis”, *Mélanges de la casa de Velázquez*, XXXVI, 2 (1990), pp. 129-140, han estudiado con detalle el vulgarismo coloquial en santa Teresa.

22 Víctor García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 273.

23 Víctor García de la Concha, “*Sermo humilis*, coloquialismo y rusticidad en el lenguaje literario teresiano”, *Monte Carmelo*, 92, 2 (1984), pp. 251-286 (p. 280).

24 Mancho Duque, *op. cit.*, p. 26.

las formas elegidas por la santa no pueden ser consideradas vulgarismos, sino términos característicos de un registro normal en Castilla la Vieja. Todo lo más se podrían interpretar algunas de ellas como casos de palabras tradicionales o castizas. Pero el conservadurismo o, mejor, el casticismo teresiano no puede ser igualado a vulgarismo, pues con sus usos lingüísticos lo que demuestra Santa Teresa es su adscripción a la mejor tradición de Castilla la Vieja. Tradición que no concordaba con la preconizada por Valdés en el *Diálogo de la lengua* y que se estaba imponiendo en la corte. Esto encajaría con su voluntad de escribir como se hablaba comúnmente²⁵.

Aclarado este tema, volvamos ya sobre las diferencias entre los autógrafos. La colación muestra, en general, un afán de precisión lingüístico-estilística que lleva a la escritora a introducir numerosos cambios formales para limar varios aspectos del texto (caligrafía, léxico, expresiones, sintaxis). Los párrafos modificados ganan en corrección y, a veces, también en claridad, aunque a la vez pierdan algo de su frescura²⁶.

Una primera observación se refiere al cambio de tono, que se hará más didáctico y adecuado al magisterio espiritual, por más que en ocasiones resulte menos expresivo e intenso. Teresa reformula a menudo una frase mediante la elipsis, o bien la dosificación, de los rasgos más familiares, afectivos e irónicos, siempre en aras de una enunciación más neutra. Es el caso de la cláusula inicial del capítulo 11:

25 *Ibidem*, pp. 26-27.

26 Algunas observaciones sobre este aspecto se encuentran en Olga Perotti, “Mali del corpo e mali dello spirito nel *Camino de perfección* di Santa Teresa de Jesús”, en *Con llama que consume y no da pena. El hispanismo ‘integral’ de Giuseppe Mazzocchi*, eds. Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda y Paolo Tanganelli, Como-Pavia, Ibis, 2022, pp. 353-364. En su detallado estudio de las variantes sintácticas en las dos redacciones, Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta demuestra que los criterios de condensación, linealidad, explicitud y alejamiento de los rasgos propios de la oralidad guían la revisión teresiana del manuscrito primitivo (“Santa Teresa y la mano visible: sobre las variantes sintácticas del *Camino de perfección*”, en *Así se van las lenguas variando: nuevas tendencias en la investigación del cambio lingüístico en español*, eds. Mónica Castillo Lluch y Lola Pons Rodríguez, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 241-304).

Cosa imperfectísima me parece, hermanas mías, este aullar y quejar siempre y enflaquecer la habla haciéndola de enferma. Aunque lo estéis, si podéis más, no lo hagáis, por amor de Dios. (CE 16, 1)

Cosa imperfecta me parece, hermanas mías, este quejarnos siempre con livianos males: si podéis sufrirlo, no lo hagáis. (CV 11, 1)

Sobresale, dentro de la segunda redacción, la renuncia al superlativo (que Santa Teresa usa frecuentemente con valor intensivo y afectivo) y la atenuación de expresiones de cuño familiar, entre el humor y la ironía (“este aullar y quejar siempre y enflaquecer la habla haciéndola de enferma”), en favor de una expresión menos connotada (“este quejarnos siempre por livianos males”). De la misma manera, la elipsis de la locución “por amor de Dios” sugiere la tendencia a evitar los elementos del discurso que remiten a la lengua hablada.

Se registra asimismo la supresión de frases enteras —o bien de partes de ellas— que sonaban coloquiales en demasía:

Todo esto que he dicho no es para males recios, cuando hay gran calentura [...] sino unos malecillos que se pueden pasar en pie *sin que matemos a todos con ellos*. (CE 16, 4)

En todo esto que he dicho no trato de males recios, cuando hay calentura mucha [...] sino unos malecillos que se pueden pasar en pie. (CV 11, 4)

Sin embargo, ciertos rasgos de la lengua de Teresa no se pierden completamente en la reescritura del *Camino*: si por una parte es evidente, siquiera en los casos presentados, su voluntad de ofrecer un texto más pulido y menos confidencial en el nivel lingüístico y doctrinario (por eso afina la grafía, el léxico, la sintaxis y las imágenes), por otra se observa la intención de conservar esa huella estilística, de la cual es consciente y a la que no desea renunciar. Por ejemplo, en la segunda redacción mantiene el diminutivo que había usado con frecuencia en la primera para añadir una valoración subjetivo-afectiva al contexto en que aflora (“unos *malecillos* y flaquezas de mujeres”, CE 16, 2 / CV 11, 2); “sabed sufrir un *poquito* por amor de Dios”, CE 16, 3 / CV 11, 3), o bien para

atenuar la gravedad del juicio (“vencer estos *corpezuelos*”, CE 16, 4 / CV 11, 2).

También el uso abundante de exclamaciones —rasgo peculiar de su prosa— y las repeticiones anafóricas se conservan, o se reducen, en la segunda redacción:

Y acordaos de nuestros *santos* padres y *santos* ermitaños, cuya vida pretendemos imitar; ¡*qué* pasarían de dolores y *qué* a solas, *qué* de fríos, *qué* de hambre, *qué* de soles, sin tener a quien se quejar tanto sino a Dios! (CE 16, 4)

Acordémonos de nuestros *santos* padres ermitaños, cuya vida pretendemos imitar; ¡*qué* pasarían de dolores y *qué* a solas, y de fríos y hambre, *qué* de soles, sin tener a quien se quejar tanto sino a Dios! (CV 11, 4)

Este ejemplo sugiere otro apunte relativo a un cambio de tono en la segunda redacción: durante el apóstrofe a soportar el mal, Teresa pasa de la segunda persona del plural (“Acordaos”) a la primera (“Acordémonos”); y lo mismo ocurre, generalmente, en el resto del capítulo y del libro cada vez que critica y denuncia vicios o flaquezas. De esta manera, se coloca en el mismo plano de las monjas a las que se dirige, acrisolando su humildad y, al mismo tiempo, valiéndose de nuevo del arma de la afectividad y de la apelación con fines expresivos o didácticos. Esto confirma que Teresa, por una parte, pulió su estilo al atenuar las repeticiones; y por otra, no renunció a la expresividad ni a la eficacia comunicativas, antes bien las refuerza con la primera persona del plural.

En otros casos se trata de modificar o eliminar ideas e imágenes que, durante su revisión, juzgaría poco adecuadas para una obra doctrinal, si no demasiado concretas, o acaso en extremo confidenciales: ocurre al aludir a actitudes y situaciones cotidianas del convento, señaladas aquí como malas costumbres. Por ejemplo, las quejas inmotivadas de unas monjas que perjudican a las hermanas que sufren graves males:

En fin, viene la cosa a términos que pierden unas por otras; y si alguna hay sufrida, aun los mismos médicos no la creen, como han visto a otras con poco mal quejarse tanto (como es para solas mis hijas, todo puede pasar). (CE 16, 4)

Porque por una que haya de esta suerte, viene la cosa a términos que, por la mayor parte, no creen a ninguna, por graves males que tenga. (CV 11, 4)

El cotejo de ambas versiones informa del propósito de expresar con mayor nitidez el concepto, eliminando de paso la referencia, quizá demasiado explícita, a “los mismos médicos”. Obsérvese, además, que en la primera redacción Teresa concluye, casi para justificar la excesiva franqueza de su pensamiento, que “como es para solas mis hijas, todo puede pasar” (CE 16, 4); una frase suprimida por entero en la segunda.

Acabamos de explicar las razones de su insistencia en la “costumbre de decirlo y quejarlo todo”: “Pongo tanto en esto, porque tengo para mí importa y que es una cosa que tiene muy relajados los monesterios” (CE 16, 2). En este caso, la denuncia de un problema actual (los “males” de los conventos) se borra de la segunda redacción. Por otro lado, del careo de ambas se desprende que suavizó sistemáticamente a lo largo de la obra —cuando no las borró del todo— las polémicas pullas y saetas acerca de aspectos sociales como el relajamiento de las costumbres monásticas aludido en dichas líneas. Son copiosos los ejemplos de supresión de frases enteras que caricaturizan este asunto por medio de la ironía (cursiva nuestra):

No guardan unas cosas muy bajas de la Regla —como el silencio, que no nos ha de hacer mal— y no nos ha venido la imaginación de que nos duele la cabeza, cuando dejamos de ir al coro —que tampoco nos mata— *un día porque nos dolió, y otro porque nos ha dolido, y otros tres porque no nos duela.* (CE 15, 4)

No guardamos unas cosas muy bajas de la Regla —como el silencio, que no nos ha de hacer mal— y no nos ha dolido la cabeza, cuando dejamos de ir al coro —que tampoco nos mata—. (CV 10, 4)

De igual manera, elimina muchos ejemplos, comparaciones y símbolos procedentes del día a día, muy eficaces en términos didácticos, que, sin embargo, le parecen demasiado audaces para dirigirse a otro público que fueran las hermanas del convento de San José; y, sobre todo, poco ade-

cuados para adoctrinarlas. Por ejemplo, en CV desaparece la representación de la *querelle* entre contemplativos y no contemplativos como una faena en la cual los primeros “están en el cadahalso mirando el toro” y los segundos “andan poniéndosele en los cuernos” (CE 68, 5). Lo mismo sucede, al hablar de las tentaciones, con el alma que se cree virtuosa, comparada con un caminante a quien el demonio “jarreta las piernas” y cae en el hoyo (CE 66, 4); o con la imagen de los “entendimientos tan desbaratados, que no parecen sino unos cavallos desbocados” que el alma no puede domeñar (CE 30, 2). Teresa renuncia asimismo a la extensa alegoría del ajedrez, de la cual se había valido para hablar de la oración (CE 24, 1-2), por temor de una cierta liviandad, ya que este juego se consideraba inmoral entre los clérigos²⁷.

Desaparecen además los guiños a sus pecados, a experiencias y recuerdos, suyos y de otros, que antaño había considerado oportunos como recurso pedagógico. Véase, por ejemplo, el siguiente párrafo, ausente en CV; Teresa aparece como protagonista, lo cual resulta mucho menos habitual en el autógrafo vallisoletano:

Mas, cierto, a mí me espantaban algunas veces verlas [las flaquezas de la monjas] (que yo, por la bondad de Dios, en este caso jamás me así mucho, y por ventura sería, porque lo estava en otras cosas peores); mas –como digo– vilo muchas veces, y en los más monesterios temo que pasa –porque en algunos lo he visto– y sé que para mucha relión y perfección es malísima cosa en todas; en la perlada sería pestilencia; esto ya se está dicho. (CE 6, 5)

Los ejemplos aducidos no tienen afán exhaustivo; las variantes de las dos redacciones, como procuro publicar, afectan a diferentes niveles del texto, además de ser cuantiosas y no siempre de fácil clasificación, habida cuenta de que se cifran en matices que no puedo resumir aquí. Lo que sí se dedu-

27 Véase lo que escribe el teólogo y predicador fray Domingo de Valtanás en 1557 acerca del ajedrez: “[...] no pueden jugar a él sin pecado los eclesiásticos y religiosos, porque es juego que cansa mucho el entendimiento, y lo embaza, de arte que no se puede tener devoción y atención al oficio divino, que los eclesiásticos son obligados a decir con devoción y atención” (*Apología sobre ciertas materias morales en que hay opinión y apología de la comunión frecuente*, eds. Álvaro Huerga y Pedro Sainz Rodríguez, Barcelona, Juan Flors, 1963, p. 166).

ce de mi análisis es que Teresa nunca se limitó a copiar el texto suprimiendo o modificando las partes censuradas; aspiraba, ante todo, a remodelar la obra, determinada sin duda por otro objetivo, nuevas circunstancias y un público diverso. Lo más notable es el esmero con que cuida su texto, mejorándolo en clave literaria, sin incurrir en ese abajamiento o *arrusticamiento* que se le ha venido achacado como divisa estilística. El *Camino* ya no es un escrito íntimo y confidencial, sino un texto base para copias que se podrán difundir en los conventos reformados, e incluso pronto para su publicación.

4. LAS TRES COPIAS ANTIGUAS

Consideremos ahora las tres copias del *Camino* que, como ya se ha recordado, merecen especial atención por haber sido revisadas por la santa.

La del Carmelo madrileño de Santa Teresa (c/Ponzano) es un códice precioso, en cuarto, encuadernado en láminas de plata con el escudo de la reforma carmelitana en el centro y debajo una inscripción donde reza: “*Este libro es del convento de S. Teresa de Jesús de Madrid. Año de 1755*” (la fecha indica cuándo se labró el estuche con broches de plata). La letra es nítida, con numerosas correcciones hechas por la santa, que en la página final autentifica la copia: “Tiene este libro ciento ochenta y tres hojas [n. d. r. en realidad, solo 83]. Está probado y visto por el p.^e fray García de Toledo de la orden de Santo Domingo, y por el doctor Ortiz, veçino de Toledo. Es traslado de uno que yo escribí en San Josef de Ávila, y por ser verdad lo firmo de mi nombre: Teresa de Jesús, carmelita”. En la primera hoja se lee: “Libro de perfección: Comienza el libro llamado camino de perfección”. En el vuelto traslada el argumento y, a continuación, el texto del autógrafo de Valladolid. Igual que en este último y en la copia salmantina, mantiene separados los capítulos 4 y 5, al contrario del códice de Toledo. La ortografía discrepa lo suyo de la empleada por la autora, así como la fonética de algunas palabras. Carece de puntuación y no copia con tanta fidelidad el original como el manuscrito de Salamanca²⁸.

28 P. Silverio de Santa Teresa, *Introducción a Obras de Santa Teresa*, III, *Camino de perfección*, Burgos, Tipografía de El Monte Carmelo, 1916, p. XXIII.

No son aquí muchas las correcciones de Santa Teresa, y tampoco de calado: las más de ellas, como en el códice salmantino, subsanan erratas de bulto, probablemente de memoria, porque no suelen coincidir con lo que se lee en los pasajes corregidos en el autógrafo de Valladolid. No se conoce la fecha de la copia. Puede remontarse al final de la redacción del autógrafo y con certeza es anterior al testimonio de Toledo²⁹.

Ligeramente posterior sería la copia de Salamanca (“este traslado se sacó año de 1571”, se anota en el colofón), revisada y corregida por Teresa, que escribe bajo dicha data: “he pasado este libro: pareceme está conforme al que yo escribí que estaba examinado por letrado. En este monesterio de nuestra Señora de la Anunciación del Carmen, en esta villa de Alba de Tormes a VIII de febrero, año de MDLXXIII. Teresa de Jesús, carmelita”. Forrado en seda floreada, se trata de un tomo en cuarto de 79 hojas; se foliaron con números romanos y por la misma pluma que el resto de la copia. Comienza la primera por el argumento tal como lo traía el autógrafo vallisoletano. A continuación vienen el prólogo y los demás capítulos, copiados tan a la letra que, tras suprimir —como el de Valladolid— el capítulo XVII, ni siquiera rectifica la numeración de los siguientes, pasando al XVIII. El códice está muy bien conservado y no lleva otras enmiendas que las del propio copista y las de la santa³⁰.

Todo ello induce a pensar que se copió directamente del original de Valladolid tan pronto como la autora lo terminó. Así lo sugiere la fidelidad del traslado, que nunca reproduce las frases tachadas por Teresa, ni tampoco las enmiendas que del autógrafo hicieran el Padre Báñez y otros correctores; lo cual parece indicar que es anterior a ellas. Otra razón es la semejanza de los subrayados con los del autógrafo de Valladolid, que en buena medida calca también la copia salmantina. Como la carmelita, después de salir de Toledo en agosto de 1570, y tras descansar unos meses en Ávila, pasó a fines del mes de octubre a Salamanca, donde se afincaría —y también en Alba de Tormes— hasta muy entrado 1571, bien pudo orde-

29 Las religiosas del convento no saben precisar el año en que entraron en posesión de este códice; es cierto que se remonta a los orígenes de su fundación en Ocaña (1595), de donde se trasladaron a Madrid. Cuando en 1684 las religiosas de Ocaña fundaron el segundo monasterio de carmelitas descalzas en Madrid, se llevaron a la nueva casa esta copia y otras reliquias de Santa Teresa (*ibidem*, p. XXIV).

30 *Ibidem*, pp. XX-XXI.

nar este y otros traslados del Camino. La letra redonda y clara pertenece a Isabel de Jesús, novicia de Salamanca³¹; toda vez que es muy parecida a la firma que puso al pie de su profesión en el *Libro primitivo de Profesiones* de las descalzas salmantinas. Estimo, pues, harto probable que le debamos esta valiosa copia.

Pocas son las enmiendas de la santa y se orientan, por lo regular, a corregir erratas de la copista. Valga como ejemplo esta del prólogo. Dice la copia: “y a cosa tan flaca como, porque las sotilezas del demonio...”. La amanuense no copió (después de *como*): “somos las mujeres, todo nos puede dañar”, frase que sí se lee en el autógrafo de Valladolid. Teresa corrige el pasaje de este modo: “A cosa tan flaca *como nosotras*, lo son porque etc.”. Se advierte alguna excepción, no obstante, en la cual la enmienda no obedece a la corrección de errores materiales, sino a una codificación o glosa más clara del sentido. Así, en el capítulo 27 de la copia y del autógrafo de Valladolid se lee: “Bendito sea por siempre, Señor mío, que tan amigo sois de dar, que no se os pone cosa delante”; y la autora enmienda: “Bendito seáis por siempre, Jesús mío, que tan amigo sois de dar que no mirás otra cosa sino açernos bien”.

El testimonio más interesante de los corregidos por Teresa es el conservado en las carmelitas de Toledo. Se trata de un tomo en cuarto que durante el siglo XVII estuvo cosido en pergamino y después se encuadernó y forró con seda encarnada. También se doraron los cantos y, al hacerlo, se recortaron los márgenes, guillotinando algunas letras y hasta palabras³². La copia fue realizada a principios de 1579 por un amanuense letrado que se toma enormes libertades al manipular el texto y su sentido. Su ortografía es caprichosa y variable. Como traslado, resulta más infiel que los de Salamanca y Madrid. Ese mismo año de 1579 sería meticulosamente corregido por la santa, que introdujo centenares de retoques y anotaciones con vistas a la *princeps*. Teresa arregla muchos lugares y, lo más decisivo, aprovecha la ocasión para aclarar sus ideas.

Sobre una copia de este manuscrito se hizo la *princeps* del *Camino* (Évora, viuda de Andrés de Burgos, 1583). Es difícil averiguar qué

31 Durante el Proceso de canonización, Isabel declaró: “Digo que le oí decir a la santa que había escrito los cuatro libros que andan suyos, y los vi yo de su letra, y trasladé el *Camino de perfección*” (*ibidem*, p. XXI).

32 Descripción detallada en *ibidem*, pp. XXIV-XXV.

llevó a Teresa a preferir esta copia a otras más conformes con su autógrafa pucelano. A lo mejor, la santa, que desconfiaba mucho del valor de sus escritos y creía que contenían no pocas faltas, al tratar de dar el texto a la estampa encomendó una copia a un hombre de letras, posiblemente con la orden expresa de modificar y suprimir cuanto le pareciera. Así se comprendería que, al corregir ella de nuevo la copia en numerosos pasajes, respetara todos aquellos en los que el autor del traslado se apartó del original, enmendando o suprimiendo muchísimos de los fielmente transcritos. No todas las adiciones interlineales o marginales son de la santa, pero a su pluma se deben la mayor parte y las de mayor interés³³. Las restantes, salvo alguna muy contada de letra que no es posible identificar, se deben probablemente a Jerónima del Espíritu Santo³⁴. Hay que advertir que ni Santa Teresa ni Jerónima tratan de repristinar el autógrafa, ya que casi siempre sanan *loci* donde la copia y el original avienen, sin rectificar aquellos otros en los que discrepan. Ambas introducen enmiendas con intención de mejorar el periodo corregido. Sin sustituirlas por otras, Teresa borra también no pocas frases de la copia que figuran en el autógrafa, quizá por considerarlas superfluas o impertinentes. En la última hoja tachó el colofón en el cual se enumeraban los conventos fundados por ella. Y a lo largo de los capítulos tachó vocablos, deslizó mejoras, agregó notas marginales e interlineales. Incluso añadió alguna a pie de página. En total, varios

33 Por ejemplo, la frase “Mucho más, y con más verdadero amor, y con más pasión y más provechoso amor” fue modificada con una adición en el margen y una corrección interlineal: “[*Digo que sí aman*] mucho más, y con más verdadero amor, y aunque sin pasión y más provechoso amor” (CV 6, 7); en otro lugar añade una explicación: “Y ¡con cuánta razón y qué gran verdad!, como dicho de la boca de la misma Verdad, que no la terná de cosa de esta vida [*de manera que pierda a Dios. Entiéndese no la dejando él de su mano, y así siempre se ha de andar con temor*], aunque crece muy mayor de lo que acá podemos imaginar de las cosas de la otra por esta sed natural” (CV 19, 2).

34 Esta religiosa, entonces priora de las carmelitas descalzas de la Corte, depone en las *Informaciones* de Madrid para la canonización de la santa; afirma haber visto sus libros originales, “en particular el del *Camino de perfección*, que ella [la santa] lo corrigió con esta testigo, para enviarlo a D. Theutonio de Braganza, arzobispo de Évora que ahora es” (P. Silverio de Santa Teresa, “Introducción” a *Obras de Santa Teresa*, III, p. XXV).

cientos de retoques que precisan de un análisis minucioso que permita reconstruir la intención autoral. Como digo, fue esta la copia que sirvió para la *editio princeps*³⁵.

Se puede afirmar que ningún otro escrito teresiano fue seguido tan de cerca por ella, ni tantas veces reelaborado y actualizado, ya que lo difundió en sus Carmelos hasta que se arriesgó a editarlo.

5. LAS INTERVENCIONES DE LA COPIA DE TOLEDO

Puesto que la copia más relevante del *Camino* es la de Toledo, debido al esfuerzo de la santa por revisarla y corregirla, pasaremos sucinta revista a sus diversas intervenciones. La primera es una *Protestación* colocada al principio:

En todo lo que en él dijere, me sujeto a lo que tiene la madre Santa Iglesia romana, y si alguna cosa fuese contraria a esto, es por no lo entender. Y así, a los letrados que lo han de ver, pido, por amor de nuestro Señor, que muy particularmente lo miren y enmienden si

35 Siglos más tarde, el códice de Toledo sería publicado por la BAC (tomo II, 1954) como texto definitivo del *Camino* según la santa. Cabe recordar que la edición evorense reproduce el autógrafo de Valladolid no al pie de la letra, sino conforme a la copia corregida por Teresa y atesorada en Toledo. No conocemos testimonio escrito que lo valide; sin embargo, lo confirman las numerosísimas coincidencias entre el impreso y la copia toledana, que no dejan lugar a la duda. De los códices supérstites solo el de Toledo contiene la *Protestación* de fe y obediencia a la Iglesia católica (de mano ajena) que don Teutonio publicó al frente del libro. Además, solo en este manuscrito se lee la nota final del capítulo 4, para que de este y del siguiente se hiciesen uno, como en efecto sucedió en la edición de Évora. A esto se añaden las innumerables enmiendas y frases que, discrepando del original vallisoletano, avienen con este códice. La edición lusitana impuso el texto del *Camino* a las siguientes: tanto a la del Padre Gracián (Salamanca, 1585), como a la de san Juan de Ribera (Valencia, 1587). Una y otra reproducen, con leves modificaciones, el texto de don Teutonio y suprimen el capítulo 31, precisamente el aumentado por la santa gracias a la conocida comparación del “niño que aún mama”. Solo en 1588 fray Luis de León regresó al texto autógrafo y reintegró ese malvisto capítulo 31 (como es sabido, el agustino utilizó como texto base para su edición el códice de Valladolid, completándolo, en algunas partes, con el del Escorial).

alguna falta en esto hubiere, y otras muchas que tendrá en otras cosas. Si algo hubiere bueno, sea para gloria y honra de Dios y servicio de su sacratísima Madre, Patrona y Señora nuestra, cuyo hábito yo tengo, aunque harto indigna de él.

Adviértase un detalle que rige para el resto de la obra: el uso del adjetivo “romana”, como en este caso (y “católica” en otros). Tales ajustes son genuinos de la copia de Toledo³⁶. Asimismo, al revisar dicho traslado, Teresa no se contentó con solucionar los errores del amanuense, sino que aprovecharía la ocasión para retocar, añadir y aclarar palabras o frases enteras. Abundan los ejemplos en que las adiciones o modificaciones explican el sentido de una palabra o de una frase (en cursiva lo añadido por el copista de Toledo, luego conservado por Teresa):

Plega al Señor sea así que lo sepáis de la manera que hace al caso, y *lo tengáis* imprimido. (CV 6, 4)

No es culpa *del Señor* (CV 34, 2);

o integran una cláusula ausente en la segunda redacción y que constaba, en cambio, en el autógrafo del Escorial:

Heme alargado tanto en esto —aunque había hablado en la oración de recogimiento de lo mucho que importa este entrarnos a solas con Dios— *por ser cosa importante*. (CV 35, 1)

En el manuscrito escurialense se leía: “porque importa muy mucho este entrarse a solas con Dios” (CE 62, 1).

Un ejemplo donde la copia de Toledo permite completar el texto de la pareja de autógrafos es el siguiente:

¡Oh, que es gran cosa no tener ofendido a el Señor, para que sus siervos y esclavos infernales *estén atados!* (CV 41, 2)³⁷

36 Lo mismo hace en CV 21, 10 y en CV 30, 5, por ejemplo.

37 En efecto, Teresa lo modifica ligeramente en la copia de Toledo: *sus siervos y vasallos los demonios estén atados*.

A veces se trata de añadir noticias ausentes de los autógrafos:

Yo sé de una persona que la ponía el Señor aquí muchas veces, y no se sabía entender, y preguntolo a un gran contemplativo y dijo que era muy posible, que a él le acaecía. (CV 31, 5)

La aludida no era sino la propia santa, mientras que acerca del contemplativo aclararía se trataba del “padre Francisco, de la Compañía de Jesús, que había sido duque de Gandía y bien había experiencia”.

En el capítulo 30, glosa de una frase del *Paternóster*, Teresa despeja el concepto añadiendo una frase en la copia de Toledo:

Por eso es bien, hijas, que entendáis lo que pedís en el *paternóster*, para que, si el Padre eterno os lo diere, no se lo tornéis a los ojos y penséis muy bien si no está bien; y si no, no lo pidáis *sino advirtiendo que ha de ser conforme a la voluntad de Dios —como pide en esta oración—*. (CV 30, 3)

Otro ejemplo se registra en el capítulo 41, al rematar un pensamiento:

Mas, en teniendo el alma visto con gran determinación en sí, que, como he dicho, por cosa criada no hará una ofensa a Dios, aunque después se caiga alguna vez... *No se desanime, que quizá lo permite para que más se conozca, sino procure luego pedir perdón*. (CV 41, 4)

En otro lugar, tacha una parte de la frase (en cursiva y entre corchetes):

[así que los que lo fueren] [contemplativos], ténganlo en mucho (CV 42, 3)

e intercala:

no siendo por huir de los trabajos, sino solo por gozar de él. A quien nuestro Señor los diere, ténganlo en mucho.

Otras veces, al contrario, se trata de simplificar. En el autógrafo de Valladolid se lee:

[...] porque el obispo que ahora tenemos, debajo de cuya obediencia estamos —que, por causas muchas que hubo, no se dio la obediencia a la Orden—, que es persona amiga de toda religión y santidad y gran siervo de Dios (llámase don Álvaro de Mendoza, de gran nobleza de linajes y muy aficionado a favorecer esta casa de todas maneras). (CV 5, 7)

Teresa tacha toda esta frase y escribe apenas *sino del prelado que ahora tenemos*. En ciertos *loci*, se preocupa por matizar una idea, añadiendo una apostilla. Verbigracia, al describir los efectos del amor espiritual, la frase le pareció tan enfática que deslizó una breve nota entre líneas:

Es cosa extraña qué apasionado amor es este, qué de lágrimas cuesta, qué de penitencias y oración, qué cuidado de encomendar a todos los que piensa le han de aprovechar con Dios para que se le encomienden, qué deseo ordinario un no traer contento si no le ve aprovechar. Pues si le parece está mijorado y le ve que torna algo atrás, no parece ha de tener placer en su vida; ni come ni duerme sino con este cuidado [en la copia de Toledo: *no se ha de entender que es con inquietud interior*], siempre temerosa si alma que tanto quiere se ha de perder [...]. (CV 7, 1)

Otro fenómeno se da cuando los autógrafos y la copia de Toledo ofrecen variantes que documentan errores de transcripción y diferentes correcciones sucesivas, ya sean de la autora o de otra mano. En el mismo párrafo dedicado al amor espiritual, tras comparar las dos redacciones y la copia toledana, se lee:

Torno a decir que es amor sin interese, como nos le tuvo Cristo, y así aprovechan tanto los que llegan a este estado, *porque no querrian ellos sino abarcar todos los trabajos*. (CE 11, 4)

El códice de Valladolid reza: *por qué no abrazar todos los trabajos* (CV 7, 4), pero una mano distinta corrige: *porque abrazan todos los trabajos*; que en la copia de Toledo se convierte en: *por abrazar todos los trabajos*. Sin embargo, la santa corrige y aclara de su puño y letra: *porque querían abrazar todos los trabajos*.

A veces las intervenciones de Teresa sobre el testimonio toledano pueden revelar un cambio de mentalidad hacia 1579, fecha en que lo corri-

gió. En el capítulo 9, acerca de la necesidad que tienen las religiosas de alejarse de los parientes, observa:

Viene ya la cosa a estado, que tiene por falta de virtud no querer y tratar mucho los religiosos a sus deudos, y como que lo dicen ellos y alegan sus razones. (CV 9, 2)

Aquí la carmelita tacha: *los religiosos a sus deudos*. Sin embargo, en otros casos, el amanuense interviene para reformular una frase ya mudada por una mano diferente de la de la monja en el autógrafo de Valladolid (entre corchetes lo que está en CE y no en CV):

Pues es una mujer muy malcasada y, porque no [lo] sepa su marido [no] lo dice [ni] se queja, pasa mucha malaventura y sin descansar con nadie. (CV 11, 3)

El copista de Toledo lo reformuló así:

Pues una mujer muy malcasada no lo dice, ni se queja, ni descansa con nadie por mucha malaventura que pasa.

Teresa exilia algunas noticias relativas a su biografía que debieron parecerle demasiado concretas, tal como hiciera en la segunda redacción con respecto a la primera (entre corchetes y en cursiva lo tachado en el códice toledano):

Y pues las monjas [...] pasan tantos trabajos, ayunos, silencio, enclaustramiento, servir el coro, que por mucho que nos queramos regalar, es alguna vez, y [*por ventura sola yo en muchos monesterios que he visto*]. (CV 12, 1)

Si tuvieren priora que consiente cosas de estas [las quejas sin motivo de las monjas], por poco que sea, crean por sus pecados ha permitido Dios la tengan para comenzarse a perder, y haga gran oración porque dé el remedio, [*porque están en gran peligro*]. (CV 12, 4)

mas estotros [a los que el Señor da la contemplación perfecta, aunque estén en mal estado] son hijos regalados, ni los querría quitar de

cabe sí, ni los quita, porque ya ellos no se quieren quitar; siéntalos a su mesa, dales de lo que come [*hasta quitar el bocado de la boca para dárselo*]. (CV 16, 4)

No faltan las oportunidades para explicitar sus designios:

¡Oh, qué grandísima caridad haría y qué gran servicio a Dios la monja que en sí viese que no puede llevar las costumbres que hay en esta casa, conocerlo *e irse antes que profesase, como otra vez he dicho*. (CV 13,5)

Varias intervenciones parecen dictadas por la voluntad de aclarar alguna idea que podría suscitar dudas de tipo teológico:

Ha tantos días que escribí lo pasado, sin haber tenido lugar para tornar a ello, que, si no lo tornase a leer, no sé lo que decía; por no ocupar tiempo, habrá de ir como saliere, sin concierto. (CV 19, 1)

Añade a continuación: “Es menester advertir esto. Entendimientos concertados”, es decir, acostumbrados al pensamiento metódico, al rigor intelectual.

Véase cómo también cabe suponer una intervención de Teresa fruto del miedo a la censura (lo que va entre corchetes está tachado ya en el autógrafo de Valladolid, y de nuevo en la copia toledana):

La intención esté firme, [*que no es nada delicado mi Dios: no mira en menudencias: Así tendrá que os agradecer*]; es dar algo. (CV 23, 3)

En otros lugares teme incurrir en deslices; por ejemplo, al referirse a Jesús y la oración:

Pues, cuanto a lo primero, ya sabéis que enseña su Majestad que sea a solas; que así lo hacía él siempre que oraba. (CV 24, 4)

La idea se basa en los evangelistas, quienes afirman que Cristo oraba solo en el monte (Mt 6, 5-6; Lc 6, 12; Mc 1, 12 etc.). A lo mejor la autora se dio cuenta de que exageraba al decir que lo hacía *siempre* a solas, y se arrepintió durante la revisión de la copia de Toledo: “Así lo hacía su Majestad *muchas veces*”.

Otro ejemplo de reformulación se documenta en el capítulo 27:

Buen padre os tenéis, que os da el buen Jesús, no se conozca aquí otro padre para tratar de él; y procurad, hijas mías, ser tales que merezcáis regalaros con él y echaros en sus brazos. Ya sabéis que no os echará de sí si sois buenas hijas. (CV 27,6)

Teresa tacha “regalaros con él y echaros en sus brazos” para escribir entre líneas: “merezcáis imitarle en algo, porque si sois buenas hijas, no os echará de sí”, en aras de atenuar las imágenes carnales.

Puede ocurrir también que, más que resuelta a iluminar un concepto, o bien la nomenclatura escolástica, como en el siguiente párrafo, complique un punto las cosas:

Que acaece estar el alma con grandísima quietud y andar el entendimiento tan remontado que no parece es en su casa aquello que pasa. (CV 31, 8)

Teresa añade después de *entendimiento*: *o pensamiento*; y más adelante: *no haga caso del entendimiento, o pensamiento, o imaginación, que no sé lo que es*. Se trata, en fin, de una cuestión que intuye delicada: el entendimiento es una de las dos potencias, junto con la memoria (que acaba de mencionar en ese párrafo), y ambas se contraponen a la voluntad. La quietud es un fenómeno eminentemente afectivo, pero algo de ella se transfiere a toda la personalidad; no impide, pues, la acción normal del sujeto, sino que potencia la armonía entre acción y contemplación. Eran, sin duda, nociones peligrosas, en las cuales la santa temía resbalar o dar pábulo a la censura. De ahí su obsesiva preocupación por evitar cualquier ambigüedad.

Algunas adiciones devienen mucho más largas: la frase *que llevamos perdido el camino, porque va errado desde el principio; y plega* (CV 36, 6) se convierte en:

Llevaremos perdido el camino si fuésemos por aquí, que ahora —¡bendito sea Dios!— no lo van, ni se tome por esta casa, porque sería levantarla (porque la que ha sido priora es después la que más se humilla), sino que se sacan en los monesterios, que temo que

nos tiene el demonio por aquí, que lo tengo por tan peligroso, que plega a Dios [...].

Por fin, en el penúltimo párrafo corrige el adjetivo *altiva*, copiado erróneamente por el amanuense de Toledo (en cursiva la intervención teresiana):

[...] y suplicadle [a Su Majestad] que me perdone, que me he atrevido a hablar en cosas tan altas, *pues ha sido por obediencia*. (CV 42, 6)

De nuestro somero análisis se deriva que una *collatio* más atenta de los testimonios —siquiera de los autógrafos y de las copias revisadas por Teresa—, se antoja inexcusable para reconstruir el texto original y aprehender, de paso, su extrema complejidad, fruto también de sus fases redaccionales y de los matices que el estilo y el pensamiento de la santa cobraron con el correr del tiempo. Si valorar la segunda redacción como la única que merecía ver la luz se tradujo en un error hasta el siglo XIX, apostar por la versión primitiva del códice de El Escorial como testimonio de la voluntad original de la santa tampoco arreglaría las cosas. Según adelanté al principio, haciéndome eco de lo dicho por De Pablo Maroto, los conservados en la pareja de autógrafos son textos paralelos y complementarios, a veces hasta divergentes. La segunda versión representa, sin duda, el estado que Teresa quiso difundir; empero, no podemos olvidar los factores —históricos, sociales y censores— que signaron las intervenciones de la doctora de la Iglesia. Luego solo a través del estudio de todas las redacciones y variantes de su autora hallaremos la escondida senda del *Camino*.

La declaración del *Cántico espiritual* sanjuanista: algunas notas sobre el idiógrafo de Sanlúcar de Barrameda

PAOLO TANGANELLI

Università di Ferrara

paolo.tanganelli@unife.it

Título: La declaración del *Cántico espiritual* sanjuanista: algunas notas sobre el idiógrafo de Sanlúcar de Barrameda.

Title: The Commentary on the *Cántico espiritual* by San Juan de la Cruz: Some Notes on the Sanlúcar de Barrameda Idiograph.

Resumen: La tradición del comentario del *Cántico espiritual* está formada por tres familias de manuscritos: CA, CA' y CB. Todos los códices son apógrafos con la excepción del ms. S (Sanlúcar de Barrameda) que transmite el texto de la rama CA con correcciones y glosas autógrafas.

Abstract: The tradition of the commentary on the *Cántico espiritual* consists of three families of manuscripts: CA, CA' and CB. All the codices are apographs except for the Ms. S (Sanlúcar de Barrameda) which transmits the text of the CA branch with autograph corrections and glosses.

Elia detectó en CB una sospechosa contaminación de ejemplares que prueba el carácter apócrifo de dicha versión: CB sigue un testimonio de CA' en la parte inicial y luego pasa *ex abrupto* al ms. S (o tal vez, caso de haber existido, a una copia de dicho idiógrafo).

Elia detected in CB a suspicious contamination of copies that proves the apocryphal nature of this version: CB follows a CA' witness in the initial part and then passes *ex abrupto* to Ms. S (or perhaps, if it existed, to a copy of that idiograph).

Este estudio demuestra que, dentro de CB (en la explicación de la primera canción), hubo asimismo una contaminación de lecciones, y que desde el principio el redactor de la "versión alargada" tuvo que trabajar con al menos un par de manuscritos.

This study shows that, within CB (in the explanation of the first *lira*), there was also a contamination of readings, and that from the beginning the writer of the 'elongated version' had to work with at least a couple of manuscripts.

Además, se ahonda en la técnica de revisión que empleó el místico, con vistas a la representación ecodótica del último estadio de elaboración del idiógrafo: distinción entre añadidos y glosas, variantes alternativas, casos complejos de reescritura.

Furthermore, the revision technique used by the mystic is explored in depth, aiming to realize an ecdotic representation of the last stage in the elaboration of the idiograph: the distinction between additions and glosses, alternative variants, complex cases of rewriting.

Palabras clave: San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, contaminación, idiógrafo.

Key Words: Saint John of the Cross, *Cántico espiritual*, Contamination, Idiograph.

Fecha de recepción: 19/11/2022.

Date of Receipt: 19/11/2022.

Fecha de aceptación: 11/11/2021.

Date of Approval: 30/11/2022.

Varios indicios textuales sugieren que, debido a la repentina muerte de San Juan de la Cruz, los cuatro comentarios auto-exegéticos que glosan sus tres poemas mayores —y que intentan aclarar, de paso, las etapas del camino de perfección (las vías purgativa, iluminativa y unitiva)— son obras *in fieri* que con toda probabilidad quedaron manifiestamente inacabadas (*Noche oscura* y *Subida del Monte Carmelo*) o, cuando menos, faltas de una esmerada y definitiva revisión por parte del místico de Fontiveros (*Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*).

Por supuesto, algunos lectores no compartirán semejante punto de partida, sobre todo con relación a los dos últimos títulos mencionados. Pero, a pesar de la renuencia de un número nada despreciable de intérpretes antiguos y modernos, es indubitable que las llamadas ‘segundas redacciones’ o ‘versiones alargadas’ o ‘redacciones B’ del *Cántico espiritual* y de la *Llama de amor viva* no son más que reescrituras apócrifas¹, proyectadas en conventos de Descalzos no solo para expurgar todo lo que oliese a supuestamente heterodoxo, sino también con el objetivo de completar y mejorar unos originales todavía *in progress*².

-
- 1 Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, p. 57, consideraba apócrifas tanto las versiones B del *Cántico* y de la *Llama* como los textos supérstites de los otros dos tratados: “si las dos formas del texto que encontramos para el *Cántico* y la *Llama* nos revelan un trabajo ajeno tal vez a la voluntad de Juan de la Cruz, entonces debería contemplarse como mínimo una hipótesis según la cual todas las obras de Juan de la Cruz habrían atravesado por diversas ‘formas’, o sea, habrían sufrido tan importantes enmiendas después de la muerte de su autor, que finalmente no tendríamos frente a nosotros más que una atenuación del texto original. En el primer caso —en que figuran la *Subida* y la *Noche oscura*— no tendríamos delante más que el texto retocado; en el segundo caso, el que nos ofrecen el *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva*, todavía resultaría visible el trabajo de deformación”.
 - 2 Acerca del presunto proceso autorial de revisión del *Cántico* y de la *Llama*, véase Eulogio Pacho, “Primera parte. Introducción”, en San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Segunda redacción (CB)*, Burgos, Monte Carmelo, 1998, pp. 275-407 (desde ahora la edición se citará así: CB 1998), que resume la *vexata quaestio* en torno a la autenticidad del *Cántico* B sin tener en cuenta las aportaciones de Elia: Paola Elia, “*Il Cántico A - A'* di Juan de la Cruz, a proposito di una nuova edizione”, *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze. Ricerche svolte dall'Università di Macerata*, V (1983), pp. 83-95; Paola Elia, “Le redazioni del *Cántico espiritual* di Juan de la Cruz”, *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze. Ricerche svolte dall'Università di Macerata*, VI (1984),

La tradición del comentario del *Cántico espiritual* es la más rica del *corpus* sanjuanista. Está formada por tres familias de manuscritos, que se suelen indicar respectivamente con las siglas CA (6 testimonios), CA' (13 testimonios) y CB (14 testimonios: la 'versión alargada'). Todos los códices son apógrafos, con la excepción del ms. S, custodiado en Sanlúcar de Barrameda, que transmite el texto de la rama CA con algunas correcciones y glosas autógrafas.

Solo del comentario al *Cántico espiritual* se conserva entonces un original. Sin embargo, la presencia de un idiógrafo, como veremos, no despeja de por sí cualquier duda de naturaleza ecdótica, al resultar en muchos puntos más que peliaguda la fijación del último estadio documentado de elaboración.

pp. 51-69; Paola Elia, "«Texto primitivo» e «texto revisado» del *Cántico espiritual*: rapporti tra i testimoni", *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze. Ricerche svolte dall'Università di Macerata*, s. n. (1985), pp. 53-80; Paola Elia, "Problemas textuales de las *Obras* de Juan de la Cruz: el *Cántico B*", en *Actas del Congreso Sanjuanista 23-28 de septiembre de 1991*, Junta de Castilla y León, Ávila 1993, I, pp. 123-141; Paola Elia, "Historia del texto", en San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elia y María José Mancho Duque, Barcelona, Crítica, 2002, pp. CXIX-CLII (desde ahora se citará así: CA 2002). Sobre el carácter apócrifo de la *Llama B* pueden consultarse: Paola Elia, "*Llama de Amor viva* di Juan de la Cruz: dall'autore al revisore", *Il Confronto Letterario*, XLI (2004), pp. 93-118 y, sobre todo, San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, eds. Paola Elia y Paolo Tanganelli, Modena, Mucchi, 2008. Para demostrar la inautenticidad de la *Llama B* basta con señalar los errores de la tradición A que conserva o no sabe arreglar la versión alargada, como en este caso: "En [el arquetipo de la *Llama A*], en correspondencia con el párrafo 10 de la tercera canción, figuraba «motivo suyo y de ella», corrupción de un primitivo «movimiento suyo y de ella» [...]. La adaptación de la *Llama B* corrobora que no hubo intervención del autor en la versión apócrifa, visto que, para subsanar *ope ingenii* la corruptela, el refundidor cambió el significado primigenio: «siempre se los hace *con motivo* de llevarla a vida eterna»" (Paolo Tanganelli, "Fenómenos de contaminación en la *Llama de amor viva* (tradición A) de San Juan de la Cruz", *Creneida*, 4 (2016), pp. 177-238 (pp. 180-181)). El pasaje en cuestión debía rezar así en el original sanjuanista: "Porque todos los bienes primeros y postreros, menores y mayores que Dios hace al alma, siempre se los hace *con este movimiento* suyo y de ella, de llevarla a vida eterna" (San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, p. 55).

1. LA RECONSTRUCCIÓN ESTEMÁTICA DE ELIA Y LA CONTAMINACIÓN DE CB

Los exégetas se han planteado la cuestión de la autenticidad de las ramas CA' y CB, de las cuales no sobreviven originales, dando respuestas encontradas. Fueron justo estas las primeras versiones que llegaron a los tórculos, conforme rememora Pacho:

Es sabido que durante siglos se leyó, prácticamente en exclusiva y como texto genuino del Santo, el texto revisado o CA'. A partir de las ediciones oficiales u oficiosas de la Orden (la de Roma de 1627 y la de Madrid de 1630) el *Cántico* editado y leído universalmente fue el CA'. Se le añadieron ciertos elementos extraños a su origen, como la estrofa “Descubre tu presencia” [...], pero lo restante del texto procedía de los manuscritos revisados o según la fórmula CA'. Hasta comienzos del siglo XVIII nadie sospechó de su paternidad sanjuanista ni pretendió sustituir ese texto por otro. Con la edición sevillana de 1703 comenzó a declinar su estrella y poco a poco fue dejando la exclusiva al CB [...] que, a su vez, dominó el campo sanjuanista hasta tiempos relativamente recientes...³

Ya considero probado que en ambos casos se trata de “refundiciones llevadas a cabo por manos extrañas a las del autor”⁴. En particular, las investigaciones de Elia han explicado por qué el texto de CB, a pesar de que acaja o reelabore la casi totalidad de los retoques autógrafos del manuscrito sanluqueño (S)⁵, no puede representar la segunda y definitiva redacción del santo, según se viene sosteniendo, dentro de la orden de los Descalzos, desde Andrés de la Encarnación⁶ en el siglo XVIII hasta Eulogio Pacho.

3 Eulogio Pacho, “Introducción”, en San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Primera redacción y texto retocado*, ed. Eulogio Pacho, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, pp. 130-131 (desde ahora dicha edición se citará así: Pacho 1981). Por supuesto, el filólogo carmelita consideraba auténticas las tres familias: CA', CA y CB.

4 Elia, “Historia del texto”, CA 2002, p. CXXXIII. Remito a la nota 2 del presente artículo.

5 Sobre las intervenciones autógrafas sanluqueñas que pasan a la versión alargada, véase Pacho, “Primera parte. Introducción”, CB 1998, pp. 79-100.

6 A Andrés de la Encarnación se le encargó en 1754 una nueva edición de las *Obras* sanjuanistas a partir de los manuscritos conservados, publicación que al final el Directorio de los Descalzos no autorizaría. El sabio carmelita señaló de todas formas la presencia de muchas manipulaciones e intervenciones apócrifas en la tradición

Voy a reproducir el *stemma codicum* de Elia y a resumir su argumentación.

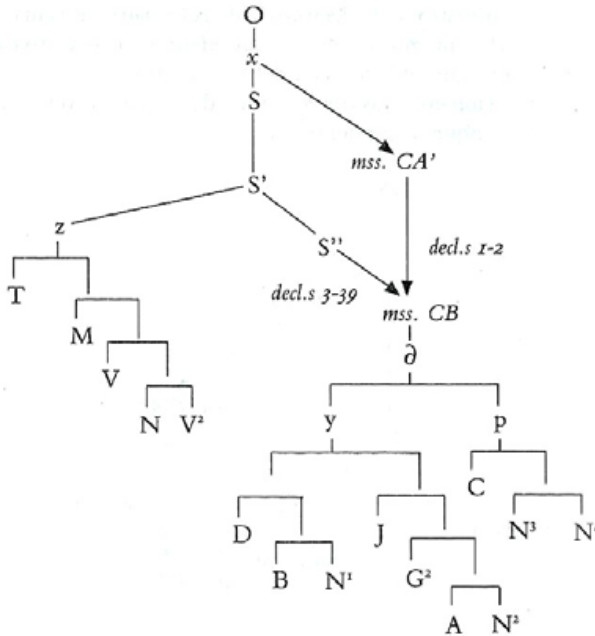


Fig. 1 - *Stemma codicum* de Elia

Elia descubrió que el código sanluqueño constituye un original en movimiento, “transcrito en dos estadios diversos de redacción”⁷ —o mejor dicho, en dos fases distintas de revisión por parte del místico—, que denomina S’ (el traslado inicial con las primeras variantes de autor, que pasan solo a la familia CA)⁸ y S’’ (la configuración final del idiógrafo, que incluye también las variantes autógrafas intercaladas en momentos sucesivos y que arribarían solo a la rama CB):

impresa. Véase Baruzi, *op. cit.*, pp. 47-48.

7 Elia, “Historia del texto”, CA 2002, p. CXXVII.

8 “...el manuscrito S desciende del original perdido y, a su vez, ha dado origen a los restantes testimonios del *Cántico* A. El examen de la *varia lectio*, además, me lleva a deducir que el copista del ascendiente común, indicado con la sigla z, al que se remontan T V N V² M, reprodujo el ‘borrador’ después de una primitiva corrección por parte de fray Juan de la Cruz, que había colmado ciertas lagunas del copista de S y aportado algún breve añadido en determinadas Declaraciones, mejorando, en ciertos casos, el texto primigenio” (*ibidem*, p. CXXVII).

...tras la primera rápida comprobación por parte del poeta carmelita, el ‘borrador’ fue entregado al copista de z, el cual en la transcripción tuvo en cuenta las primitivas modificaciones autógrafas. Sucesivamente este ‘borrador’, en la misma forma en que ha llegado hasta nosotros (S”) fue utilizado como texto base para escribir la nueva versión del comentario transmitida por CB, a partir de la tercera Declaración⁹.

Además, la filóloga italiana detectó en CB una sospechosa contaminación de ejemplares que difícilmente se podría imputar al mismo escritor. En efecto, quien preparó la versión alargada siguió un testimonio de CA’ en la parte inicial —hasta el comentario de las primeras dos estrofas— y luego pasó *ex abrupto* a S” (o tal vez, caso de haber existido, a una copia de dicho testimonio). Este cambio de modelo resulta a todas luces inexplicable, sobre todo si se considera que CA’ es una reescritura a partir de una redacción anterior al original sanjuanista correspondiente a las fases S’ y S”: es decir, CA’ transmite una versión ‘primitiva’¹⁰ donde, para más inri, se privilegia la abreviación (del texto de CA), adoptando incluso estrategias abiertamente contrarias al *usus scribendi* de San Juan de la Cruz, como pone de manifiesto, por ejemplo, la sistemática supresión de las citas en latín “hasta casi finalizado el comentario a la canción trece”¹¹. Ergo, el texto de CB no puede juzgarse auténtico, al nacer de una extraña fusión entre CA’ y S”.

Tan solo me atrevo a añadir de mi cosecha una noticia que refuerza este razonamiento, cuya validez ya se me antoja inconfutable. Es cierto que un

9 *Ibidem*, pp. CXXVII- CXXVIII.

10 Para Elia, *ibidem*, p. CXXXII, la familia CA’ tendría su origen en un testimonio anterior respecto al códice sanluqueño, al no presentar las variantes autógrafas de las fases S’ y S”. En cambio, Pachó 1981, p. 493, considera que el manuscrito que sirvió de base para la versión CA’ debe de proceder “de una copia desconocida”, que a su vez derivaría de S (p. 497). No abundaré aquí sobre este asunto. Me limito a observar que CA’ muy bien pudo arrancar de un modelo anterior a S, como conjetura Elia; pero no descartaría que derive del códice sanluqueño en la fase S (o, como mucho, en un estadio intermedio entre S y S’ donde ya se corregirían algunas corrupciones), ya que, por ejemplo, unos cuantos testimonios de CA’ conservan la lección “o alma” por “o vida”, de la que trataré en el parágrafo §2.3. (“La variantes alternativas en el idiógrafo”). En cualquier caso, al descender de un estadio anterior a S’, la de CA’ continúa siendo una versión primitiva.

11 Pachó 1981, p. 122. El revisor de CA’ renunció luego a esta técnica de abreviación y, a partir de la canción 14, mantuvo las citas bíblicas en latín.

manuscrito de CA' constituyó el antígrafo principal para las primeras dos declaraciones en la versión alargada, según certifican las muchas variantes que en dicha sección comparten CA' y CB, de las cuales voy a recordar las principales (sin incluir las supresiones de citas en latín ya rememoradas):

TABLA 1. VARIANTES QUE COMPARTEN CA' Y CB EN EL COMENTARIO DE LAS PRIMERAS DOS CANCIONES¹²

CANCIÓN I

- 1) “Si uiniere a mí (*es a saber, Dios*), no lo ueré” (CA - Pacho 1981, p. 610) / “Si uiniere a mí, no lo ueré (CA' - Pacho 1981, p. 611; CB 1998, p. 34);
- 2) “*grande* comunicación o noticia de Dios *o otro algún sentimiento*” (CA - Pacho 1981, p. 610) / “*gran* comunicación y *sentimiento* o noticia de Dios” (CA' - Pacho 1981, p. 611) / “*gran* comunicación o *sentimiento* o noticia de Dios” (CB 1998, p. 35);
- 3) “el intento” (CA - Pacho 1981, p. 612) / “el intento *principal*” (CA' - Pacho 1981, p. 613; CB 1998, p. 35);
- 4) “la posesión *graciosa* del Esposo” (CA - Pacho 1981, p. 612) / “la posesión del Esposo” (CA' - Pacho 1981, p. 613; CB 1998, p. 35);
- 5) “el Padre no se *gloría ni* apacienta en otra cosa que en *el Verbo*, su único Hijo” (CA - Pacho 1981, p. 612) / “el Padre no se apacienta en otra cosa que en su único Hijo” (CA' - Pacho 1981, p. 613; CB 1998, p. 36);
- 6) “al mediodía” (CA - Pacho 1981, pp. 612-614) / *omissis* (CA' - Pacho 1981, p. 613; CB 1998, p. 36);
- 7) “en *otro lugar*” (CA - Pacho 1981, p. 614) / “en *otra cosa*” (CA' - Pacho 1981, p. 615; CB 1998, p. 36);
- 8) “el alma que *por unión de amor* le ha de hallar, conviénele salir y *escondese* de todas las cosas *criadas*” (CA - Pacho 1981, p. 614) / “el alma que le ha de hallar, conviénele salir de todas las cosas” (CA' - Pacho 1981, p. 615) / “el alma que le ha de hallar *conviene* salir de todas las cosas” (CB 1998, p. 38);
- 9) “cuando Dios es amado *de veras*, con gran facilidad” (CA - Pacho 1981, p. 616) / “cuando Dios es amado con grande facilidad” (CA'

12 En las tablas se utiliza la cursiva para poner de relieve las variantes.

- Pacho 1981, p. 617) / “cuando Dios es amado, con gran facilidad” (CB 1998, p. 45);¹³

10) “*es un* continuo gemido en el *corazón del* amante” (CA - Pacho 1981, p. 616) / “*causa* contino gemido en el amante” (CA’ - Pacho 1981, p. 617) / “*causa* continuo *gemir* en el amante” (CB 1998, p. 46);

11) “menos que *Dios no* se contenta” (CA - Pacho 1981, p. 616) / “menos que *Él* se contenta” (CA’ - Pacho 1981, p. 617; (CB 1998, p. 47);

12) “Nosotros dentro de nosotros *tenemos el gemido*, esperando la adopción *y posesión* de hijos de Dios” (CA - Pacho 1981, p. 616) /

“Nosotros dentro de nosotros *mismos gemimos*, esperando la adopción de los hijos de Dios” (CA’ - Pacho 1981, p. 617) / “Nosotros *mismos*,

que tenemos las primicias del Espíritu, dentro de nosotros *mismos gemimos* esperando la adopción de hijos de Dios” (CB 1998, p. 48);

13) “*fui resuelto*” (CA - Pacho 1981, p. 620) / “*me resolví*” (CA’ - Pacho 1981, p. 621; CB 1998, p. 50);

14) “*mudándose* en divinos en aquella inflamación *amorosa* del corazón” (CA - Pacho 1981, p. 620) / “*y muda* en divinos en aquella inflamación del corazón” (CA’ - Pacho 1981, p. 621; CB 1998, p. 50);

15) “sino *solo* amor” (CA - Pacho 1981, p. 620) / “sino amor” (CA’ - Pacho 1981, p. 621; CB 1998, p. 50);

16) “tiempo *amoroso*” (CA - Pacho 1981, p. 620) / “tiempo” (CA’ - Pacho 1981, p. 621; CB 1998, p. 50);

17) “renes *de apetitos de voluntad hecha*” (CA - Pacho 1981, p. 622) / “renes” (CA’ - Pacho 1981, p. 623; CB 1998, p. 50);

18) “*en ansia de* ver” (CA - Pacho 1981, p. 622) / “*y ansia por* ver” (CA’ - Pacho 1981, p. 623; CB 1998, p. 50);

19) “tales heridas *de amor*” (CA - Pacho 1981, p. 622) / “tales heridas” (CA’ - Pacho 1981, p. 623; CB 1998, p. 51);

20) “*que sintió estar cerca por el* toque *suyo que sintió de amor*” (CA - Pacho 1981, p. 622) / “*cuyo* toque sintió” (CA’ - Pacho 1981, p. 623; CB 1998, p. 51);

21) “con la fuerza del fuego *causado de* la herida” (CA - Pacho 1981, p. 624) / “con la fuerza del fuego *que causó* la herida” (CA’ - Pacho 1981, p. 625; CB 1998, p. 52);

22) “por olvido *y descuido*” (CA - Pacho 1981, p. 624) / “por olvido” (CA’ - Pacho 1981, p. 625; CB 1998, p. 52);

23) “por el *aborrecimiento santo de sí misma* en amor de Dios” (CA -

13 Tal vez se elimine “de veras” en CA’ porque en el texto de CA se repite poco después.

Pacho 1981, p. 624) / “por el amor de Dios” (CA’ - Pacho 1981, p. 625; CB 1998, p. 52);
24) “*sacásteme* no solo de todas las cosas, *enajenándome de ellas*, mas también *me* hiciste salir de *mí* (porque, a la verdad, y aun de las carnes parece *que entonces* saca *Dios al alma*) y *levantásteme* a ti, clamando por ti, desasida ya de todo para *asirme* a ti”¹⁴ (CA - Pacho 1981, p. 624) / “*sacaste mi alma* no solo de todas las cosas, mas también *la* hiciste salir de *sí* (porque, a la verdad, y aun de las carnes parece *la* saca), y *levantástela* a ti clamando por ti, ya de todo desasida para *asirse* a ti” (CA’ - Pacho 1981, p. 625) / “*sacaste mi alma*, no solo de todas las cosas, mas también *la sacaste e* hiciste salir de *sí* (porque, a la verdad, y aun de las carnes parece *la* saca), y *levantástela* a ti clamando por ti, ya desasida de todo para *asirse* a ti” (CB 1998, p. 52);
25) “Pero *da a entender* que quedó *penada*” (CA - Pacho 1981, p. 624) / “Pero *dice* que quedó *llagada*” (CA’ - Pacho 1981, p. 625) / “Pero *dice* allí la Esposa que quedó *llagada*” (CB 1998, p. 53).

CANCIÓN II

26) “*porque, así como el otero es alto, así Dios es* la suma alteza, y porque en *Dios*” (CA - Pacho 1981, p. 630) / “*por ser Él* la suma alteza y porque en *Él*” (CA’ - Pacho 1981, p. 631; CB 1998, p. 56);
27) “todas las cosas” (CA - Pacho 1981, p. 630) / “todas las cosas y *las majadas superiores y inferiores*” (CA’ - Pacho 1981, p. 631) / “todas las cosas y *las majadas superiores e inferiores*” (CB 1998, p. 56);
28) “porque ellos son los que le ofrecen nuestras oraciones y deseos” (CA - Pacho 1981, p. 630) / *omissis* (CA’ - Pacho 1981, p. 631; CB 1998, p. 57);
29) “*al santo* Tobías” (CA - Pacho 1981, p. 630) / “*a* Tobías” (CA’ - Pacho 1981, p. 631; CB 1998, p. 57);
30) “*que aquí dice* el alma” (CA - Pacho 1981, p. 630) / “*del* alma” (CA’ - Pacho 1981, p. 631; CB 1998, p. 57);
31) “y he oído su clamor” (CA - Pacho 1981, p. 632) / *omissis* (CA’ - Pacho 1981, p. 633; CB 1998, p. 59);
32) “pero entonces se dijo verla, cuando por la obra quiso cumplir-

14 Obsérvese que “asirme a ti” es una corrección autógrafa del códice sanluqueño que enmienda el error del copista “desasirme de ti”.

la” (CA - Pacho 1981, p. 632) / *omissis* (CA’ - Pacho 1981, p. 633; CB 1998, p. 59);

33) “*No temas Zacarías, porque es oída tu oración, es a saber, concediéndole el hijo*” (CA - Pacho 1981, p. 632) / “*Que no temiese, porque ya Dios había oído su oración en darle el hijo*” (CA’ - Pacho 1981, p. 633; CB 1998, p. 59);

34) “*el tiempo debido y oportuno*” (CA - Pacho 1981, p. 632) / “*el tiempo oportuno*” (CA’ - Pacho 1981, p. 633; CB 1998, p. 59);

35) “*ordinariamente en el sentimiento de la ausencia de Dios padece destas tres maneras dichas*” (CA - Pacho 1981, p. 634) / “*en la ausencia padece ordinariamente de tres maneras*” (CA’ - Pacho 1981, p. 635; CB 1998, pp. 60-61);

36) “*adolece [...] pena [...] muere*” (CA - Pacho 1981, p. 634) / “*dice que adolesce [...] dice que pena [...] dice que muere*” (CA’ - Pacho 1981, p. 635; CB 1998, p. 61);

37) “*carece de la posesión de Dios*” (CA - Pacho 1981, p. 634) / “*no posee a Dios*” (CA’ - Pacho 1981, p. 635; CB 1998, p. 61);

38) “*el descanso, refrigerio y deleite*” (CA - Pacho 1981, p. 634) / “*el refrigerio y deleite*” (CA’ - Pacho 1981, p. 635; CB 1998, p. 61);

39) “*Estas tres necesidades*” (CA - Pacho 1981, p. 634) / “*Estas tres maneras de necesidades*” (CA’ - Pacho 1981, p. 635; CB 1998, p. 61);

40) “*Jeremías a Dios*” (CA - Pacho 1981, p. 634) / “*Jeremías a Dios en los Trenos*” (CA’ - Pacho 1981, p. 635; CB 1998, p. 61);

41) “*Y la causa por que sea mejor para el amante representar al Amado su necesidad que pedille el cumplimiento de ella, es por tres cosas*” (CA - Pacho 1981, p. 636) / “*Y esto por tres cosas*” (CA’ - Pacho 1981, p. 637; CB 1998, p. 63);

42) “*mejor sabe el Señor nuestras necesidades que nosotros mismos*” (CA - Pacho 1981, p. 636) / “*mejor sabe el Señor lo que nos conviene que nosotros*” (CA’ - Pacho 1981, p. 637; CB 1998, p. 63);

43) “*la necesidad de su amante, y se mueve viendo su resignación*” (CA - Pacho 1981, p. 636) / “*la necesidad del que le ama y su resignación*” (CA’ - Pacho 1981, p. 637; CB 1998, p. 63).

Sin embargo, dentro de este segmento inicial de CB —para ser exactos, en la explicación de la primera canción— se descubre asimismo el rastro de una contaminación de lecciones. En efecto, aunque aquí el texto base sea un testimonio de CA’, en una serie de lugares afloran pequeñas variantes recuperadas de un manuscrito de la versión CA, quizá del testimonio

que se convertiría en el modelo principal para la versión alargada desde la declaración de la tercera estrofa: el mismo idiógrafo sanluqueño o, como mucho, una copia en limpio de este. La contaminación de lecciones, unida a la contaminación de ejemplares, nos permite comprender que el redactor —o el grupo de redactores— de la versión B tuvo que trabajar con al menos un par de manuscritos y que procuró aprovechar lo mejor de cada uno de ellos, pero con el lastre de ignorar su historia y su diferente valor textual.

TABLA 2. CONTAMINACIÓN DE LECCIONES. VARIANTES QUE COMPARTEN CA (=S) Y CB EN EL COMENTARIO DE LA PRIMERA CANCIÓN

CANCIÓN I

- 1) “Verbo *divino*” (CA - Pacho 1981, p. 612; CB 1998, p. 36) / “Verbo” (CA’ - Pacho 1981, p. 613);
- 2) “*alma* Esposa” (CA - Pacho 1981, p. 614; CB 1998, p. 37) / “Esposa” (CA’ - Pacho 1981, p. 615);
- 3) “de toda criatura *mortal*” (CA - Pacho 1981, p. 614) / “de toda criatura” (CA’ - Pacho 1981, p. 615) / “de *todo ojo mortal* y toda criatura” (CB 1998, p. 37);
- 4) “No te hallaba yo, *Señor*, de fuera, porque mal te buscaba de fuera a ti que estabas dentro” (CA - Pacho 1981, p. 614) / “No te hallaba de fuera, porque mal te buscaba de fuera que estabas dentro” (CA’ - Pacho 1981, p. 615) / “No te hallaba, *Señor*, de fuera, porque mal te buscaba fuera, que estabas dentro” (CB 1998, p. 38) [se trata de una cita de San Agustín: “Circuivi vicos et plateas huius mundi, quaerens te, et non inveni; quia male quaerebam foris, quod erat intus”];
- 5) “*Donde* es de notar” (CA - Pacho 1981, p. 618; CB 1998, p. 48) / “Es de notar” (CA’ - Pacho 1981, p. 619);
- 6) “*encareciendo* o declarando el dolor de la herida de amor a causa de la ausencia, dijo” (CA - Pacho 1981, p. 622) / “*encarecido* o declarando su dolor, dice” (CA’ - Pacho 1981, p. 623) / “*encareciendo* o declarando ella su dolor, dice” (CB 1998, p. 51)¹⁵;
- 7) “la dejó así herida penando, y no la hirió más hasta acabarla de

15 En este caso se trata de una variante ‘teóricamente’ poligenética; además, ante la lección de CA’, no sería difícil restaurar el doble gerundio “encareciendo o declarando”.

matar, para poder verse juntamente con Él en revelada y clara vista de *perfecto amor*” (CA - Pacho 1981, p. 622) / “la dejó así penando, y no la hirió más, acabándola de matar, para verse y juntarse con Él en vida” (CA’ - Pacho 1981, p. 623) / “la dejó así penando en amor y no la hirió más valerosamente, acabándola de matar para verse y juntarse con Él en vida de *amor perfecto*” (CB 1998, p. 51).¹⁶

También otro fragmento del comentario de la primera canción hubiera podido reclamar un sitio en la lista anterior:

“...diciendo el Sabio: *Nemo scit utrum amore an odio dignus sit*, que quiere decir: Ningún hombre mortal puede saber si es digno de gracia o aborrecimiento de Dios.” (CA - Pacho 1981, p. 612)
omissis (CA’ - Pacho 1981, p. 613)
“...diciendo el Sabio: *Ninguno sabe si es digno de amor o de aborrecimiento delante de Dios.*” (CB 1998, p. 35)

San Juan de la Cruz solía citar de memoria sus *auctoritates* y, como sucede en la *Llama de amor viva*, de vez en cuando podía confundirse a la hora de indicar la fuente. Es justo lo que parece ocurrir en este caso, en el cual un pasaje del *Eclesiastes* (IX, 1) se atribuye a la *Sabiduría*. Tal vez la omisión de CA’ no dependa entonces de un error mecánico, sino de la voluntad de enmendar un *lapsus* del autor.

He traído a colación este *locus* para insistir en la contaminación de lecciones. Es lícito suponer que quien redactó CB, al darse cuenta de una significativa discrepancia entre sus modelos, decidiera subsanar la laguna del texto base (CA’) valiéndose de un manuscrito de CA (posiblemente, como ya he apuntado, el mismo códice sanluqueño o una copia de este), pero no trasladó también la parte en latín, al ser esta la regla para las citas bíblicas en dicha sección del testimonio de CA¹⁷.

16 También cabe señalar un par de casos dudosos, donde las innovaciones de CB podrían reflejar la voluntad de recuperar lecciones de CA: “en la presencia *del Esposo*” (CA - Pacho 1981, p. 616) / “en su presencia” (CA’ - Pacho 1981, p. 617) / “en la presencia *de Dios*” (CB 1998, p. 46); “comunicaciones sensibles *e inteligibles*” (CA - Pacho 1981, p. 612) / “comunicaciones sensibles” (CA’ - Pacho 1981, p. 613) / “comunicaciones sensibles y espirituales” (CB 1998, p. 35).

17 Otra posibilidad menos económica es imaginar que el manuscrito de CA’ utilizado

2. EL IDIÓGRAFO Y SUS EDICIONES

Las ediciones de Elia y Pacho se ocuparon del manuscrito de Sanlúcar desde perspectivas complementarias. Por un lado, la hispanista italiana¹⁸ decidió reconstruir la fase S' y se sirvió de las correcciones autógrafas del estadio sucesivo (S'') tan solo para subsanar errores patentes, pues pretendía brindar al lector el texto ideal de la tradición CA. Por otro, Pacho decidió fijar la redacción, en varios lugares un punto escurridiza, de la fase S'' —es decir, la última versión 'autorizada' que transmite el idiógrafo—, y lo hizo tanto en la edición sinóptica CA/CA' de 1981 como en las sucesivas *Obras completas* que publicó al año siguiente¹⁹. Tarea nada sencilla, porque si no se comprende a fondo la técnica de revisión sanjuanista, tampoco se consigue desentrañar la fenomenología de las variantes y, de resultas, la *constitutio textus* corre el peligro de hacer agua. Por este motivo no debe extrañar que, en muchos lugares retocados por Juan de Yepes, Pacho adoptara soluciones diversas en sus dos asedios ecdóticos.

2.1. *En torno a la técnica de revisión sanjuanista*

De los tres niveles textuales que, conforme nos ha enseñado Isella²⁰, pueden detectarse en un original, el idiógrafo sanluqueño —o mejor dicho, la última redacción del autor reconstruible para el *Cántico espiritual: S''*— permite divisar con relativa facilidad los primeros dos tipos de retoques: por un lado, las glosas; por otro, las correcciones realizadas (por lo general, enmiendas de gazapos del copista, sustituciones y añadidos). En cambio, la individuación en S'' de variantes alternativas —la última forma posible

conservara tal cita, al contrario que todos los que han sobrevivido de dicha familia. Desde luego, no es nada extraño que el revisor de CB reelabore las citas bíblicas de CA.

18 Además de CA 2002, es preciso recordar su anterior edición: Juan de la Cruz, *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, ed. Paola Elia, L'Aquila, Textus, 1999 (desde ahora se citará así: CA 1999).

19 Me sirvo de la décima edición: San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. Eulogio Pacho, Burgos, Monte Carmelo, 2021 (desde ahora se citará así: Pacho 2021).

20 Véase Paola Italia y Giulia Raboni, “¿Qué es la filología de autor?”, trad. Paolo Tanganelli, *Creneida*, 2 (2014), pp. 7-56 (pp. 45-48); o bien la versión en italiano: Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, pp. 61-63.

de intervención autorial (o tercer nivel textual, según la nomenclatura de Isella)— requiere una agudeza y un esfuerzo de veras mayores²¹.

La revisión de Juan de Yepes fue algo apresurada o, al menos, incompleta. A su ojo se le escaparon muchas corruptelas del escriba²², algunas de las cuales deturpan incluso el texto poético después del prólogo: “su madre” por “tu madre” (canc. 28; S, f. 8v) y “campañás” por “compañás” (canc. 32; S, f. 9r); además, no intervino de forma sistemática para corregir el vulgarismo “muncho” y sus derivados —tan del gusto del amanuense—, sino que se limitó a indicar la necesidad de subsanación en un puñado de casos.

Las correcciones del autor arreglan en esencia pequeñas omisiones o lecturas erróneas del copista: “escogido” por “escondido” (S, f. 11r), “subida” por “substancia” (S, f. 75r), “materias” por “misterios” (S, f. 158v), etcétera; en ciertas ocasiones, como es lógico, la confusión hubo de provocarla el empleo de alguna abreviación en el modelo de S (¿acaso el mismo borrador autógrafo?), como sucedió con la sustitución de “san Juan” por “san Pablo”, que igualmente corrigió Juan de Yepes (S, f. 134v). A este respecto, recuerdo que en un lugar de la *Llama de amor viva* (tradición A) ningún testimonio conserva la lección original “san Juan”, reemplazada ora por “san Pedro”, ora por “san Pablo”. La explicación más económica, en dicho caso, es conjeturar la forma “J.º” (es decir, ‘Juan’) en el original, que debió de convertirse en “P.º” (válida tanto para “Pablo” como para “Pedro”) en el arquetipo²³. Evidentemente, también el copista de S (o de uno sus autógrafos) se equivocó ante la abreviatura “J.º”, interpretándola como “P.º” (‘Pablo’).

Al releer y controlar el códice sanluqueño, San Juan de la Cruz operó asimismo unos cuantos ajustes estilísticos: menudean los añadidos de muy varia extensión y también se aprecian diversas sustituciones, desde el trueque de un mero sinónimo (por ejemplo, “enfermedad” por “dolencia” en el f. 47r) hasta la reescritura de párrafos enteros. Además, como ya he

21 S” transmite muy pocas variantes alternativas, conforme se explica más adelante (§2.3.).

22 Véase Elia, “Historia del texto”, CA 2002, pp. CXXVIII-CXXIX.

23 “...por lo que se refiere al lugar de Juan VI, 64 intercalado en el párrafo 25 de la primera canción («Spiritus est qui vivificat, caro non prodest») cabría pensar que en el original figurara la abreviación «J.º» [...] y en el arquetipo el error «P.º», que luego los amanuenses interpretarían como «Pedro» o «Pablo»”; véase Tanganelli, *Fenómenos*, pp. 183-184.

apuntado, el autor insertó asimismo un buen número de glosas que sirven para resaltar algún concepto, o bien presagian una sucesiva ampliación mediante la agregación de citas bíblicas.

2.2. *La sutil linde entre añadidos y glosas*

A veces resulta complicado distinguir entre añadidos y glosas. Quizás sea esta una de las principales dificultades ecdóticas que plantea el idiógrafo sanluqueño, toda vez que las adiciones deberían pasar al texto crítico, mientras que las acotaciones se tendrían que presentar de otra manera (en los márgenes o en nota).

En el ms. S solo en contadas ocasiones un signo de llamada indica el lugar exacto donde debe colocarse un añadido: “Siempre que puede haber duda sobre el lugar preciso de su inserción lo señala el apostillador con signos de referencia (generalmente dos rayitas verticales en forma de // [...] o [...] una cruz pequeña [...])”²⁴. En efecto, la mayoría de las adiciones no viene acompañada por ninguna señal (rayitas o cruz) que permita reconocer su estatus de fragmento textual, así como el lugar preciso que debería ocupar en la versión final. Además, tampoco es seguro que los pocos signos de referencia diseminados en S sean autógrafos, puesto que en el códice también aparecen huellas de algunos lectores²⁵.

En términos generales, es inevitable postular que la primera operación para reconocer una simple glosa se cifre, banalmente, en comprobar que la anotación no encaja bajo ningún concepto en el discurso; pero las glosas sanjuanistas indubitables de S nos permiten entender algo más; estas desempeñan dos distintas funciones en el *usus scribendi* del autor: algunas son recordatorios del argumento tratado, mientras que otras, al contrario,

24 Pachó 1981, p. 163 de la “Introducción”.

25 “...además del copista y de la intervención personal del Santo aparecen a lo largo del ms. señales de otras manos. Carecen de importancia textual, pero son sintomáticas. No siempre es fácil su interpretación, sobre todo cuando se trata de simples signos y llamadas, como rudimentarios asteriscos, obelos y metobelos, o cruces y otros semejantes” (Pachó 1981, p. 164 de la “Introducción”). Véase también la sección dedicada a “reclamos o llamadas a temas susceptibles de modificación o ampliación” (Pachó 1981, pp. 390-392 de la “Introducción”).

son citas bíblicas (casi siempre en latín) que probablemente se intercalaron pensando en un futuro desarrollo del texto.

TABLA 3. GLOSAS QUE INDICAN EL ARGUMENTO TRATADO (COSAS NOTABLES)²⁶

- 1) S, 14v: “[her]idas de / [am]or” (canc. I) (Pacho 1981, p. 620)²⁷;
- 2) S, 144r: “porque dice la flor de la viña y no el fruto” (canc. XXV) (Pacho 1981, p. 878; Pacho 2021, p. 790);
- 3) S, 156r: “ordin[a]rio ab[ra]ço en [dios:]” (canc. XXVII) (Pacho 1981, p. 904; Pacho 2021, p. 800);
- 4) S, 168v: “la propi[e]dad del [c]anto de [s]erenas” (canc. XXIX y XXX) (Pacho 1981, p. 930; Pacho 2021, p. 809);
- 5) S, 182v: “como aunq[ue] el alma goça en [c]ompañia [a]peteche soledad” (canc. XXXIV) (Pacho 1981, p. 962; Pacho 2021, p. 819)²⁸;
- 6) S, 194v: “aunque es verdad que la gloria consiste en el entendimie[n]to el fin del alma es amar” (canc. XXXVII) (Pacho 1981, p. 986; Pacho 2021, p. 829)²⁹;
- 7) S, 196v: “la predes[t]inacion” (canc. XXXVII) (Pacho 1981, p. 990; Pacho 2021, p. 831).

26 El recorte de los bordes del manuscrito ha causado una pérdida parcial de texto en los *marginalia* autógrafos. Entre corchetes los grafemas conjeturados.

27 Pacho 2021, p. 703, se olvida de señalar esta glosa.

28 La glosa no encaja en el pasaje en cuestión: “Porque en haberse el alma quedado a solas de todas las cosas por amor de Él, grandemente se enamora Él de ella en esa soledad, también como ella se enamoró de Él en la soledad, quedándose en ella herida de amor de Él” (Pacho 1981, p. 962; CA 1999, p. 318; CA 2002, pp. 180-181).

29 Las palabras en el margen podrían intercalarse al principio del lugar sanjuanista correspondiente: “Esta pretensión es la igualdad de amor que siempre el alma natural y sobrenaturalmente desea, porque el amante no puede estar satisfecho, si no siente que ama cuanto es amado” (Pacho 1981, p. 986; CA 1999, p. 337; CA 2002, p. 190). No obstante, dicha hipótesis se me antoja bastante improbable, ya que dicho párrafo va encabezado por los versos “Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía”, e insertando la anotación marginal se rompería el nexo lógico entre “...pretendía” y “Esta pretensión...”.

TABLA 4. SEGUNDO TIPO DE GLOSAS: FUENTES BÍBLICAS (PARA UNA AMPLIACIÓN DEL TEXTO)

- 1) S, 95v: “[m]ille di[p]ei [p]en[de]nt ex [ea] òis [a]rmatu[ra] forci[u]m” [Ct 4, 4] (canc. XV) (Pacho 1981, p. 780; Pacho 2021, p. 703);
- 2) S, 125r: “a dos s^{r(es)}” [‘a dos señores’; alusión a Mt. 6, 24] (canc. XX) (Pacho 1981, p. 836; Pacho 2021, p. 777);
- 3) S, 129v: “[fu]lcite” [Ct 2, 5] (canc. XXI) (Pacho 1981, p. 846; Pacho 2021, p. 780);
- 4) S, 141r: “omni h[abe]nti d[a]bitur” [Mt 13, 12] (canc. XXIV) (Pacho 1981, p. 872; Pacho 2021, p. 788);
- 5) S, 185v: “vadam ad monte[m] mirre et ad collem thuris” [Ct 4, 6] (canc. XXXV) (Pacho 1981, p. 968; Pacho 2021, p. 822);
- 6) S, 187r: “fulcite me floribus” [Ct 2, 5] (canc. XXXV) (Pacho 1981, p. 970; Pacho 2021, p. 823);
- 7) S, 188r: “ut po[si]tis comprehe[n]dere c[um] o[mn]ibus s[anctis] q[uae] sit l[on]gitud o[al]titud et p[ro]fundum” [Ef 3, 18] (canc. XXXV) (Pacho 1981, p. 972; Pacho 2021, p. 824)³⁰;
- 8) S, 192v: “[v]enter [ei]us ebur[n]eus disin[ctu]s saphy[ri]s” [Ct 5, 14] (canc. XXXVI) (Pacho 1981, p. 982; Pacho 2021, p. 827);
- 9) S, 194v: “calculu[m]” [Ap 2, 17] (canc. XXXVII) (Pacho 1981, p. 984; Pacho 2021, p. 828)³¹.

En CB se halla a menudo una ampliación correlativa de estas citas bíblicas; pero, como ya he apuntado, no hay prueba alguna de que dichas adiciones deriven, siquiera en parte, de una sucesiva elaboración sanjuanista. Además, la repetida alusión al mismo versículo del *Cantar de los cantares* (“[fu]lcite”, en el f. 129v; y “fulcite me floribus”, en el f. 187r) demuestra que se trata de meros apuntes, y que el místico dudaba incluso del lugar donde podía introducir la cita de turno.

30 Una posible reminiscencia de ese fragmento paulino en la *Llama A* (1, 10): “Y, cuanto a lo primero, es de saber que el alma, en cuanto espíritu, no tiene alto y bajo, ni más profundo y menos profundo en su ser, como tienen los cuerpos cuantitativos” (San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, p. 9).

31 Juan de Yepes utiliza esta cita en la *Llama A* (2, 19): “Porque echa de ver el alma aquí, en cierta manera, ser estas cosas como «el cálculo» que dice san Juan que «se daría al que venciese, y en el cálculo un nombre escrito, que ninguno le sabe sino el que le recibe»” (San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*, p. 37).

Huelga insistir en una de las principales diferencias entre las dos ediciones de Pacho: varias intervenciones autógrafas que en la primera (1981) se reprodujeron como acotaciones marginales (con frecuencia por la mera falta de un signo de llamada), en las *Obras completas* se clasificaron justamente como añadidos y pasaron a formar parte del texto crítico:

TABLA 5. RETOQUES AUTÓGRAFOS QUE PACHO CONSIDERÓ ANTES COMO GLOSAS Y LUEGO COMO AÑADIDOS

- 1) S, 122r: “esto es lo q[ue] dice daii[d] fortidudi[nem] mea[m] ad te [cus]todiam” (canc. XIX) (Pacho 1981, p. 828; Pacho 2021, p. 77);
- 2) S, 153v: “y en la meditacion” (canc. XXVII) (Pacho 1981, p. 898; Pacho 2021, p. 798);
- 3) S, 169r: “y asi no ay para el alma ya pu[er]ta cerra[da]” (canc. XXIX y XXX) (Pacho 1981, p. 932; Pacho 2021, p. 809);
- 4) S, 178v: “ni se junta con otras aves” (canc. XXXIII) (Pacho 1981, p. 952; Pacho 2021, p. 809);
- 5) S, 194r: “porq[ue] el f[in] de todo es el amo[r]” (canc. XXXVII) (Pacho 1981, p. 984; Pacho 2021, p. 828).

Pero también hay otros cuatro *marginalia* autógrafos a los que el estudio-
so carmelita colgó el marbete de acotaciones en ambas ediciones, y que,
al contrario, deberían considerarse más bien como adiciones. Veámoslos:

- 1) S, f. 133v: “[cu]ando [est]a flaco [el] amor [no] le mira [en?] el
cuello” (canc. XXII) (Pacho 1981, p. 854; Pacho 2021, p. 783).

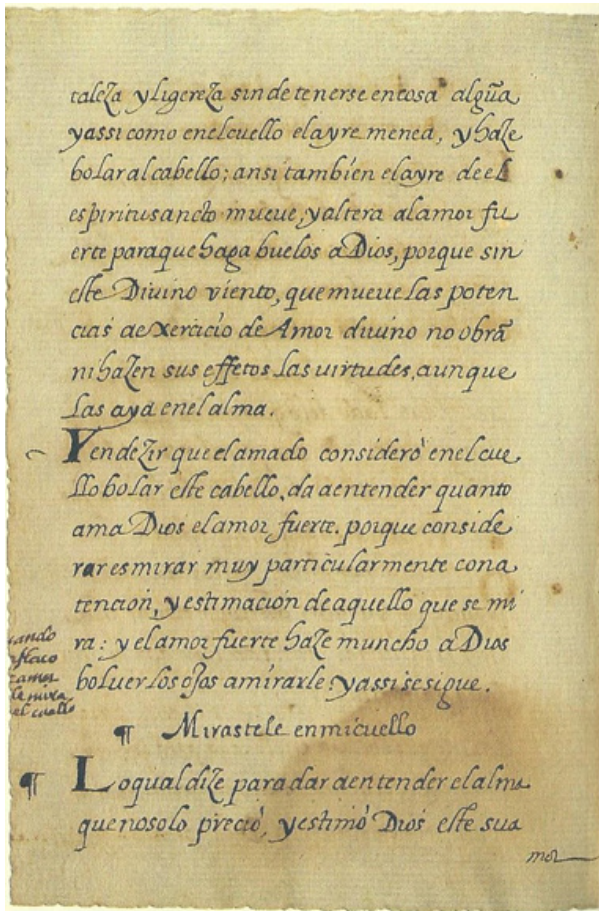


Fig. 2 - S, f. 133v

Las acotaciones suelen sintetizar una idea o una imagen tratadas en la sección correspondiente del comentario. No es lo que sucede aquí, porque el texto está describiendo el “amor fuerte” (que une el alma a Cristo) como justificación de la contemplación del cabello que vuela alrededor del cuello, mientras que el fragmento marginal alude al caso contrario: “cuando está flaco el amor no le mira en el cuello”. En consecuencia, las palabras de puño y letra del santo quizá deban interpretarse más bien como un inciso explicativo³²:

32 Este añadido no pasó a la versión B, tal vez por la dificultad de entender dónde colocarlo; véase CB 1998, p. 349.

Y en decir que el Amado consideró en el cuello volar este cabello, da a entender cuánto ama Dios al amor fuerte; porque considerar es mirar muy particularmente con atención y estimación de aquello que se mira (*cuando está flaco el amor no le mira [en?] el cuello*), y el amor fuerte hace mucho a Dios volver los ojos a mirarle.

2) S, f. 142r: “estand[o] mas cr[ecido] el am[or] se ha[ce] mas [...]ña” (canc. XXV) (Pacho 1981, p. 876; Pacho 2021, p. 789).

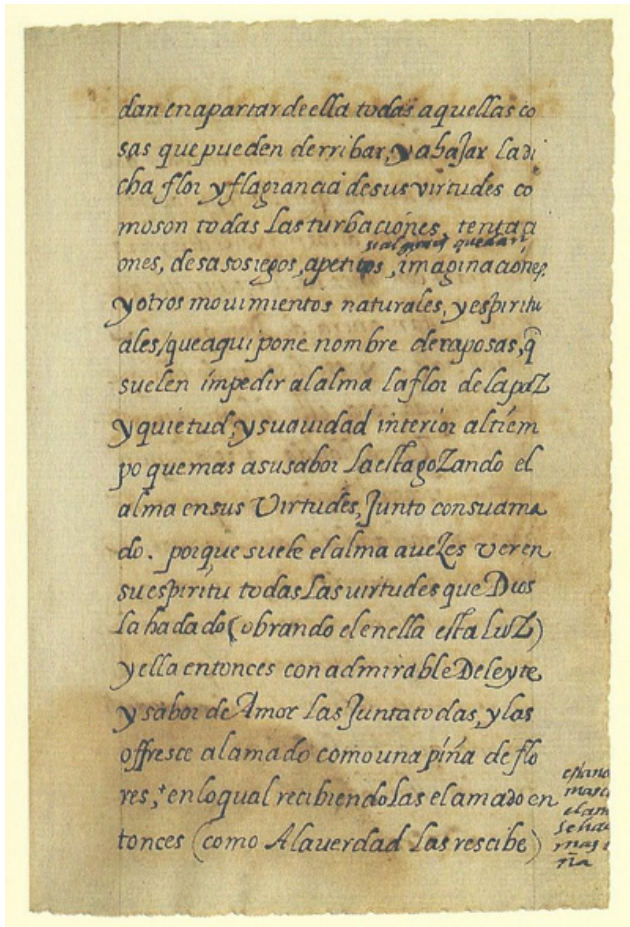


Fig. 3 - S, f. 142r

La parte final de este añadido autógrafo no se puede reconstruir. Sigo la edición sinóptica de Pacho (1981), que lee “más [...] [pi]ña”; pero las *Obras completas*, la facsimilar³³ y los volúmenes de Elia³⁴ conjeturan “más grande piña”. Se me antoja bastante probable que haya caído también un adjetivo, aunque tampoco se pueda excluir rotundamente que San Juan escribiera “se hace más piña”. En este caso aparece incluso un signo de llamada en el código (una pequeña cruz) para guiar la inserción del fragmento:

Porque suele el alma a veces ver en su espíritu todas las virtudes que Dios la ha dado [...]; y ella entonces [...] las junta todas y las ofrece al Amado como una piña de flores: *estando más crecido el amor, se hace más [...] piña*; en lo cual, recibéndolas el Amado entonces, como a la verdad las recibe, recibe en ello gran servicio...

3) S, 147r: “la causa dest[a] se queda[d] es no poder ya [el] alma c[on] sus pote[n]cias ha[s]ta q[ue] la[s] mueu[e] el am[a]do pun[i]endola[s] en exe[r]cicio actual” (canc. XXVI) (Pacho 1981, p. 884³⁵; Pacho 2021, p. 793).

33 San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesías. Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid, Junta de Andalucía / Turner, II, 1991, p. 142r (se citará así: CA 1991).

34 CA 1999, p. 256; CA 2002, p. 148.

35 En esta edición se transcribe de forma errónea el fragmento autógrafo: “la causa dest[a] se quedad es no poder ya [el] alma [mouer?] sus potencias ha[s]ta que la[s] mueu[a] el amado pun[i]éndola[s] en ejercicio actual”.

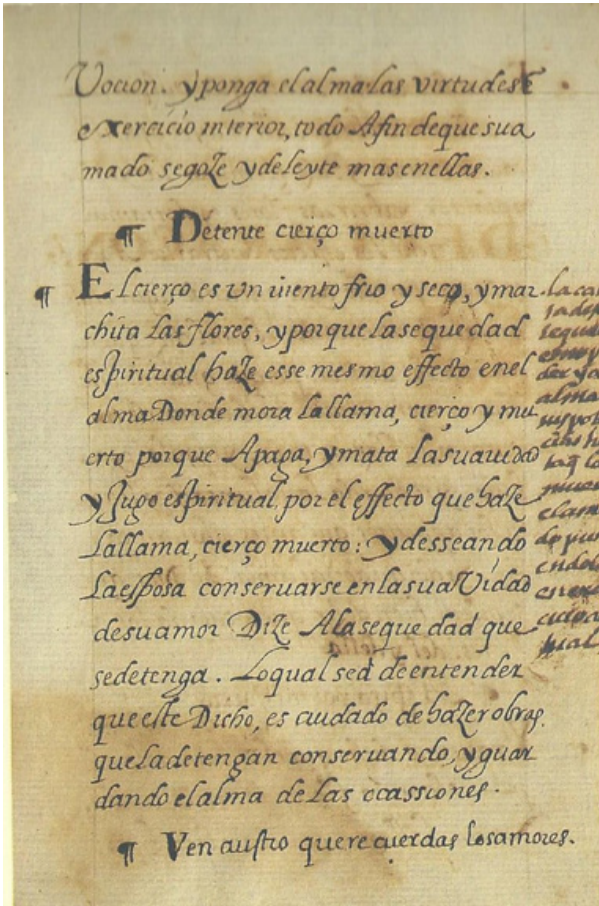


Fig. 4 - S, f. 147r

De nuevo la frase escrita en el margen se ajusta perfectamente al discurso:

La segunda cosa que hace es invocar al Espíritu Santo, sustentándose en oración, para que no solo por ella se detenga afuera la sequedad, mas también sea causa para que aumente por ella la devoción y ponga el alma las virtudes en ejercicio interior; todo a fin de que su Amado se goce y deleite más en ellas.

Detente, cierzo muerto

La causa de esta sequedad es no poder ya el alma con sus potencias hasta que las mueve el Amado, poniéndolas en ejercicio actual. El cierzo es

un viento frío y seco, y marchita las flores; y porque la sequedad espiritual hace este mismo efecto en el alma donde mora, la llama “cierzo”; y “muerto”, porque apaga y mata la suavidad y jugo espiritual; por el efecto que hace, la llama “cierzo muerto”³⁶.

Repárese en la construcción simétrica: el alma en la meditación, siendo todavía activa, ‘pone en ejercicio interior’ las virtudes, es decir, las interioriza y se las brinda (en sus adentros) al Esposo; al contrario, en la contemplación, cuando el alma es pasiva, solo el Amado puede ‘poner en ejercicio actual’ las potencias anímicas. San Juan de la Cruz emplea el sintagma “ejercicio interior” también en otros dos lugares del *Cántico* A (16, 4 y 25, 6) y una vez en la *Noche* (2N 16, 7); además, el adjetivo “actual” lo aplica en CA tanto a la “transformación” (37, 2) como a la “unión” (17, 9) en contextos no muy dispares de este.

4) S, 156v: “[p]orque median[te] la forta[le]ça qu[e] ya [a]q[ui] el alma [ti]ene se hace [es]ta union, [qu]e no se pue[de] recibir [tan?] estrecho [a]braço sino [por? / en?] alma fu[er]te” (canc. XXVII) (Pacho 1981, p. 906; Pacho 2021, p. 800).

36 El añadido encajaría incluso antes de los versos citados, pero su colocación en el espacio marginal del folio sugiere que debe insertarse al inicio de dicho párrafo.

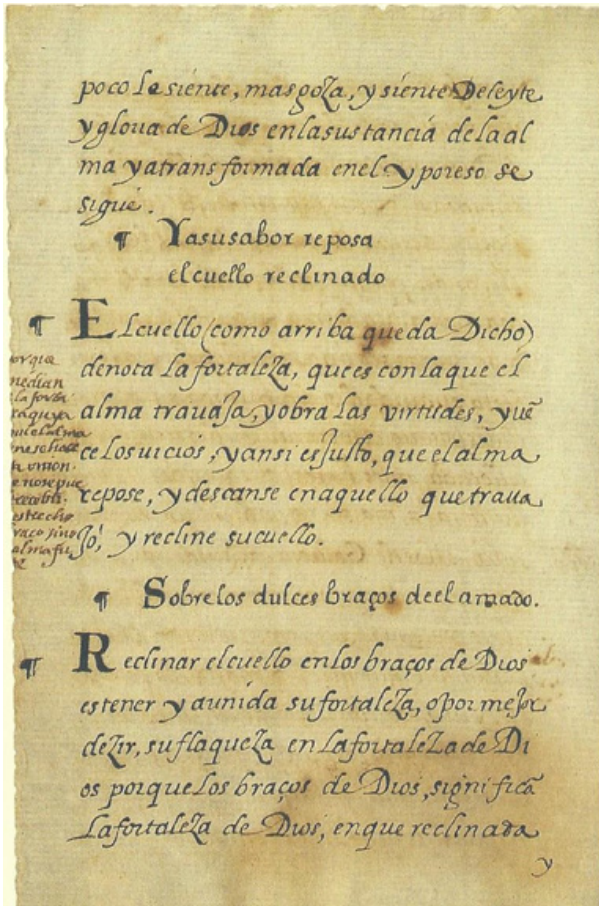


Fig. 5 - S, f. 156v

Como en el ejemplo anterior, se trata de nuevo de una frase que es preciso intercalar justo después de los versos citados. Obsérvese que en el manuscrito la anotación marginal figura un poco más abajo debido a la presencia del calderón del copista en el margen; pero este mismo signo parece certificar que el fragmento añadido debía constituir el nuevo comienzo del párrafo. En todas las ediciones se conjetura “sino por alma más fuerte”³⁷; no descartaría, sin embargo, que la preposición pudiera ser otra: “sino *en* alma más fuerte”.

37 Pachó 1981, p. 906; Pachó 2021, p. 800; CA 1991, p. 156v; CA 1999, p. 279; CA 2002, p. 159.

...considere cada uno, si puede, qué vida será esta del ánima, en la cual, así como Dios no puede sentir algún sinsabor, ella tampoco le siente, mas goza y siente deleite y gloria de Dios en la sustancia del alma ya transformada en Él. Y por eso se sigue:

Y a su sabor reposa,
el cuello reclinado.

Porque mediante la fortaleza, que ya aquí el alma tiene, se hace esta unión: que no se puede recibir [tan?] estrecho abrazo sino [por? / en?] alma fuerte. El “cuello”, como arriba queda dicho, denota la fortaleza, que es con la que el alma trabaja y obra las virtudes y vence los vicios...

2.3. *La variantes alternativas en el idiógrafo*

En la edición sinóptica, Pacho parecía haber localizado —aunque no lo explicita a las claras— una serie de variantes alternativas de la fase S: “En los contados casos en que se intenta arreglar el texto de S, modificándolo con correcciones y añadiduras, pero que tal como aparece el nuevo texto carece de sentido [...], ofrecemos las dos versiones: la original de S y, al margen, la de [S]”³⁸. No obstante, cuando en las *Obras completas* volvió a examinar dichos *marginalia*, se dio cuenta de que más bien se tenían que clasificar ora como añadidos, ora como glosas.

En realidad, aunque ninguno de los fragmentos colocados en los márgenes de la edición sinóptica sea realmente alternativo, en los folios del idiógrafo sí se registran unas pocas intervenciones de este tipo (vale decir: posibles sustituciones que el autor hipotetizó sin llegar a ‘realizarlas’). El primer caso se localiza en el texto poético inicial. Al principio del f. 6r del manuscrito el copista escribe de esta forma el v. 2 de la octava lira: “o alma no viviendo donde vives” (y “o alma” aparece, trazado por la misma mano, también en el reclamo al final del f. 5v). En este mismo pasaje San Juan se limitó a anotar en el margen la única lección que se considera correcta (“o vida”), pero sin tachar la del amanuense (“o alma”).

38 Pacho 1981, p. 350 de la “Introducción”.

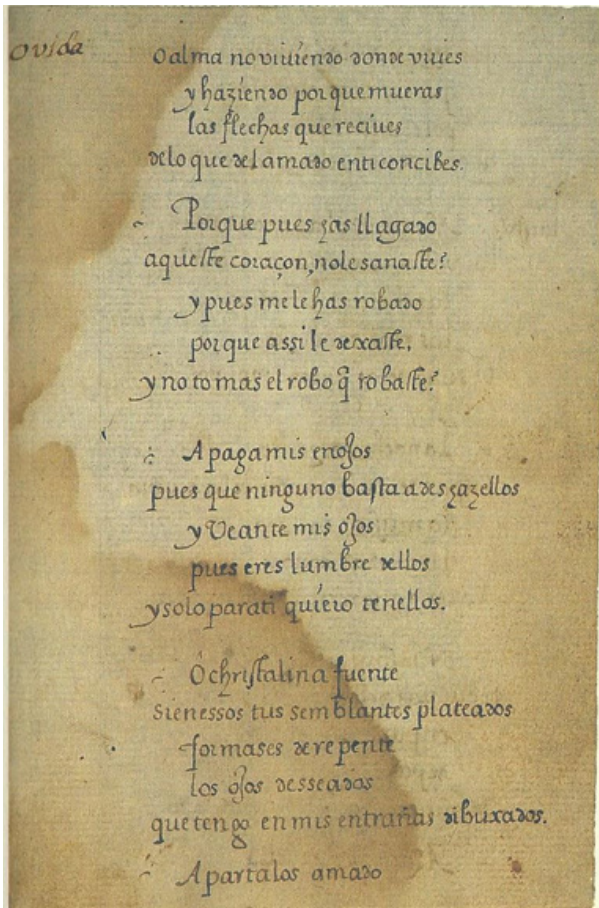


Fig. 6 - S, f. 6r

Puesto que más adelante, en la declaración de dicha lira, el escriba trasladó “o vida no viviendo donde vives” (S, ff. 43v y 44v), podría pensarse que el anterior “o alma” sea un simple error de copia. No obstante, el hecho de que el místico no tachara la lección inicial del amanuense en el f. 6r (como en otras circunstancias al enmendar una corruptela o hacer una sustitución estilística³⁹) nos autoriza a conje-

39 Por supuesto, el hecho de que varios testimonios de CA' conserven “o alma”, en lugar de “o vida”, en las proemiales “Canciones entre el alma y el esposo”, y que luego presenten “o vida” en el comentario correspondiente, parece avalorar la hipótesis según la cual la familia CA' derivaría del código S, trasladado antes de que el autor

turar que barajó la posibilidad de un reemplazo, pero sin tomar una decisión firme⁴⁰.

Las otras dos (probables) variantes alternativas se hallan en la declaración de la lira XXXVII, donde no resulta sencillo descifrar dos fragmentos que ocupan los márgenes inferiores de los ff. 195r y 195v, al haberse perdido una porción de texto mutilado en la encuadernación del manuscrito. En el primero San Juan de la Cruz empezó a insertar una adición al lado de la palabra que cierra la antepenúltima línea:

S, f. 195r: “y asi ama en el [e]sp[iritu] santo a dios junto con el [e]sp[it]u santo no como con instru[mento] sino juntamente co[n] el por raçon de la trasformacio[n] como l[ue]go se de[cla]rara s[u]pliendo lo que falta en ella por averse transformado en amo[r] ella con el por lo qual no dice que la dara sino que le [...]” (canc. XXXVII) (Pacho 1981, p. 988; Pacho 2021, p. 829).

interviniera con la (mayoría de) sus retoques. Véase la nota 10.

40 En sus ediciones Pacho considera esta variante como una simple sustitución, sin explicar por qué no se borró “o alma”.

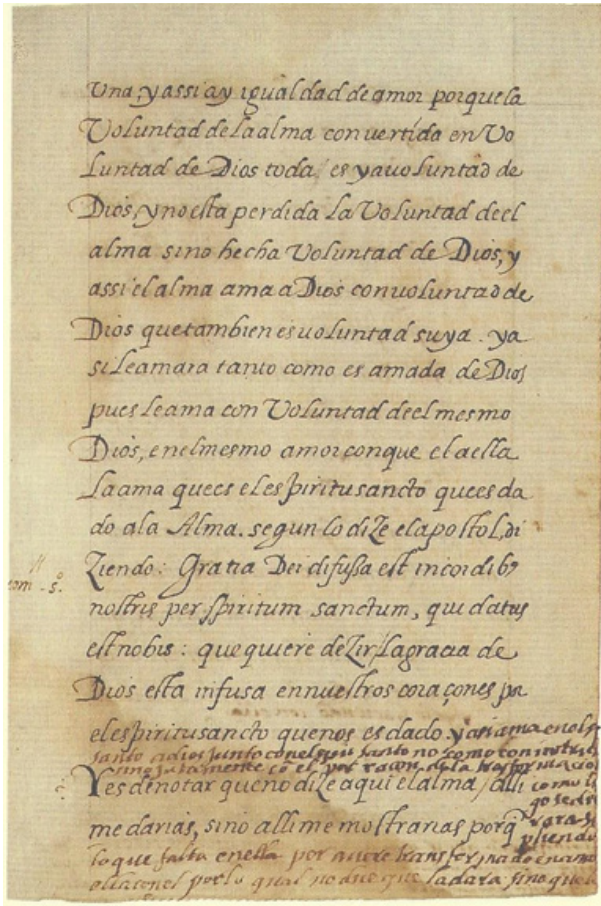


Fig. 7 - f. 195r

El último segmento del retoque autógrafo toma esta forma en CB: “Por tanto, es de notar que no dice aquí el alma que le dará allí su amor, aunque de verdad se lo da, porque en esto no daba a entender sino que Dios la amaría a ella, sino que allí la mostrará cómo le ha de amar ella con la perfección que pretende”⁴¹. La reescritura apócrifa requiere una elevada dosis de cautela, pero, aun así, parece natural suponer la caída del verbo “mostrará” (y tal vez de algo más) en el fragmento del manuscrito sanluqueño. En consecuencia, a simple vista cabría imaginar que la redacción inicial:

41 CB 1998, p. 403.

La gracia de Dios está infusa en nuestros corazones por el Espíritu Santo que nos es dado.

Y es de notar que no dice aquí el alma allí me darías, sino “allí me mostrarías”, porque, aunque es verdad que la da su amor, pero muy propiamente se dice que le muestra el amor, esto es, la muestra a amarle como Él se ama...

haya evolucionado de esta manera en el estadio S”:

La gracia de Dios está infusa en nuestros corazones por el Espíritu Santo que nos es dado. *Y así ama en el Espíritu Santo a Dios junto con el Espíritu Santo, no como con instrumento, sino juntamente con Él por razón de la transformación, como luego se declarará, supliendo lo que falta en ella por haberse transformado en amor ella con Él: por lo cual no dice que la dará, sino que le [mostrará?] [...].*

Y es de notar que no dice aquí el alma allí me darías, sino “allí me mostrarías”, porque, aunque es verdad que la da su amor, pero muy propiamente se dice que le muestra el amor, esto es, la muestra a amarle como Él se ama...

Pacho fue bastante atrevido en las *Obras completas*: no solo subsanó la laguna con CB, insertando “la mostrará cómo le ha de amar ella” —repárese en que cambió incluso el pronombre de S”: “le [mostrará?]”—, sino que asimismo eliminó “Y es de notar que no dice aquí el alma allí me darías, sino «allí me mostrarías»”, al inferir que dicha frase debía sustituirse por la última parte del añadido autógrafo (“por lo cual no dice que la dará, sino que le [mostrará?] [...]”):

La gracia de Dios está infusa en nuestros corazones por el Espíritu Santo que nos es dado. *Y así ama en el Espíritu Santo a Dios junto con el Espíritu Santo, no como con instrumento, sino juntamente con él, por razón de la transformación, como luego se declarará, supliendo lo que falta en ella por haberse transformado en amor ella con él. Por lo cual no dice que la dará, sino que la mostrará cómo le ha de amar ella, porque, aunque es verdad que la da su amor, pero muy propiamente se dice que le muestra el amor, esto es, la muestra a amarle como Él se ama...*⁴²

42 Pacho 2021, p. 829.

Ahora bien, se antoja verosímil que el místico barajara aquí la idea de una reescritura parcial; pero a la postre no llegó a tachar nada de lo que había trasladado el amanuense, y dicha constatación elemental nos obliga a desechar por arbitraria la *constitutio textus* de las *Obras completas*. En realidad, un editor concienzudo, al decantarse por esta interpretación, debería limitarse a señalar la presencia de una posible variante alternativa en el texto crítico. De esta manera:

La gracia de Dios está infusa en nuestros corazones por el Espíritu Santo que nos es dado. *Y así ama en el Espíritu Santo a Dios junto con el Espíritu Santo, no como con instrumento, sino juntamente con Él por razón de la transformación, como luego se declarará, supliendo lo que falta en ella por haberse transformado en amor ella con Él;* ^{alt} y es de notar que no dice aquí el alma allí me darías, sino “allí me mostrarías”, *l por lo cual no dice que la dará, sino que le [mostrará?] [...],* | porque, aunque es verdad que la da su amor, pero muy propiamente se dice que le muestra el amor, esto es, la muestra a amarle como Él se ama...

A la vuelta de este folio aflora otra variante alternativa, en un pasaje donde San Juan de la Cruz interviene a fondo. De momento me interesa destacar una palabra, trazada de forma abreviada, que interlineó en el hueco entre el penúltimo y el antepenúltimo renglón: “sabid[urí]a”. Esta se escribió justo encima de la lección “amor”:

aunque es Verdad que la da su ama-
peromuy propriamente se dice, que le
muestra el amor, esto es la muestra a
amarle como el se ama, porque Dios
amandonos primero, nos muestra/a
mar pura y enteramente como el nos
ama, y porque en esta transformación
muestra Dios ala alma (comunican-
dosele) un total amor generoso, y pu-
ro con que amorosissimamente se comu-
nica el todo a ella, transformando la
ensi en lo qual la da su mesmo amor
(como de zamar) con que ella se ama, es
propria mente mostrarla a amar, que
es como ponerla el ynstrumento en
la mara, y de zulle el como lo a de ha-
zer y assi aqui ama el alma a Dios,
quanto de el es amada puer un a mor-
es el de entrambas: de donde nos olo que
ninguno dice que amara a dios quanto el se a-
ma q esto no puede ser sino quanto de el es amada por que
el como de conocer a dios como de conocida como sea.

Fig. 8 - S, f. 195v

En el f. 195v figuran también otro par de añadidos autógrafos sobre los cuales volveré enseguida: uno se introdujo en el hueco encima de la línea antepenúltima (“y yrlo haciendo con ella”); otro, en el margen inferior, fue dañado por el recorte de los bordes (“y no quiero decir que amara a dios quanto el se ama q[ue] esto no puede ser, sino quanto del es amada porque asi como a de conocer a dios como del es conocida como dice [...]”), y su color de tinta, más claro, parece el mismo de la lección “sabiduría”. En efecto, existe una clara correlación entre la variante alternativa y dicho fragmento, y es inevitable suponer que se injertaran a la vez.

Juan de Yepes dejó abierta la posibilidad de reemplazar “aquí ama el alma a Dios cuanto de Él es amada, pues *un amor* es el de entrambos” por “aquí ama el alma a Dios cuanto de Él es amada, pues *una sabiduría* es el [*sic*] de entrambos”. Por supuesto, no necesitaba introducir también el artículo “una”, en lugar de “un”, ya que para dicha permuta le hubiera bastado con tachar las últimas tres letras de “amor”: “~~un~~amor sabiduría”; en cambio, sí habría tenido que cambiar el pronombre sucesivo, caso de realizar la sustitución conjeturada: “una sabiduría es *la* de entrambos”.

Ahora bien, en la edición sinóptica se asume que la variante alternativa es un añadido, introduciendo una conjunción (“y”) que no figura en el códice (“aquí ama el alma a Dios cuanto de Él es amada, pues *un amor y sabiduría* es el de entrambos”⁴³), mientras que en las *Obras completas* no se hace ninguna mención en nota del sustantivo “sabid[urí]a”, ni mucho menos se reproduce en el texto⁴⁴.

Esta es la versión inicial del idiógrafo:

...es como ponerla el instrumento en las manos y decirle Él como lo ha de hacer; y así, aquí ama el alma a Dios cuanto de Él es amada, pues un amor es el de entrambos. De donde, no solo queda el alma enseñada a amar, mas aun hecha maestra de amar, con el mismo maestro unida y, por el consiguiente, satisfecha...

Las *Obras completas*, además de ignorar la variante alternativa, subsanan la laguna retomando una conjetura que Pacho ya había formulado en la edición sinóptica (“san Pablo, así entonces le amará también como es amada de él”⁴⁵):

...es como ponerla el instrumento en las manos, y decirle Él cómo lo ha de hacer, e irlo haciendo con ella; y así aquí ama el alma a Dios cuanto de Él es amada. *Y no quiero decir que amará a Dios cuanto Él se ama, que esto no puede ser, sino cuanto de Él es amada; porque así como ha de conocer a Dios como de Él es conocida, como dice <san Pablo, así entonces le amará también como es amada de él>*, pues un amor es el de entrambos. De donde, no solo queda el alma enseña-

43 Pacho 1981, p. 988.

44 Pacho 2021, p. 830.

45 Pacho 1981, p. 988.

da a amar, mas aun hecha maestra de amar, con el mismo maestro unida y, por el consiguiente, satisfecha...⁴⁶

Dejando ahora de lado la cuestión de las voces autógrafas mutiladas, que bien podrían ser las que supone el editor carmelita, juzgo imprescindible insistir en la trabazón entre la alusión paulina (“ha de conocer a Dios como de Él es conocida”, que deriva de “Nunc cognosco ex parte tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum”, 1 Cor 13,12) y la lección “sabiduría”: esta se tuvo que escribir justo después de la adición marginal, que yuxtapone el recíproco conocimiento (entre el alma y Cristo) al mutuo amor. Entonces, la fijación textual del pasaje podría ser la siguiente:

...es como ponerla el instrumento en las manos, y decirle Él cómo lo ha de hacer, *e irlo haciendo con ella*; y así aquí ama el alma a Dios cuanto de Él es amada. *Y no quiero decir que amará a Dios cuanto Él se ama, que esto no puede ser, sino cuanto de Él es amada; porque así como ha de conocer a Dios como de Él es conocida, como dice [...],* pues ^{alt} un amor / una *sabiduría* | es el de entrambos. De donde, no solo queda el alma enseñada a amar, mas aun hecha maestra de amar, con el mismo maestro unida y, por el consiguiente, satisfecha...

2.4. Otros casos peliagudos: el comentario de las canciones XVII y XXVII

Las intervenciones autógrafas se adensan sobre todo en la declaración de la lira XVII, entre los folios 112v-113r. Huelga detenerse sobre las dos más extensas y complejas, la primera de las cuales ocupa casi por entero el margen izquierdo del f. 112v:

S, f. 112v: “[a]unque ya [est]os no rey[n]an porque e[n] esta uniõ [se] ju[n]tan [el]los con la [sa]biduria [su]perior [y] ella es la q[ue] obra as[i] como [j]untando[se] una luz [pe]queña con [ot]ra grande la grande [es] la que pri[v]a y luce. [Y a]si ya cosa [de? / por?] aquellos [h]abitos no [s]abia. Y asi [en]tiendo [q]ue sera [en] el cielo de la scien[cia] acqui[si]ta que [no] les ha[ra] a los justos [m]ucho al

46 Pachó 2021, p. 830.

[c]aso sabien[do] ellos [m]as que [eso] en la sa[bi]duria di[vina]”
(canc. XVII) (Pacho 1981, p. 810; Pacho 2021, pp. 767-768).

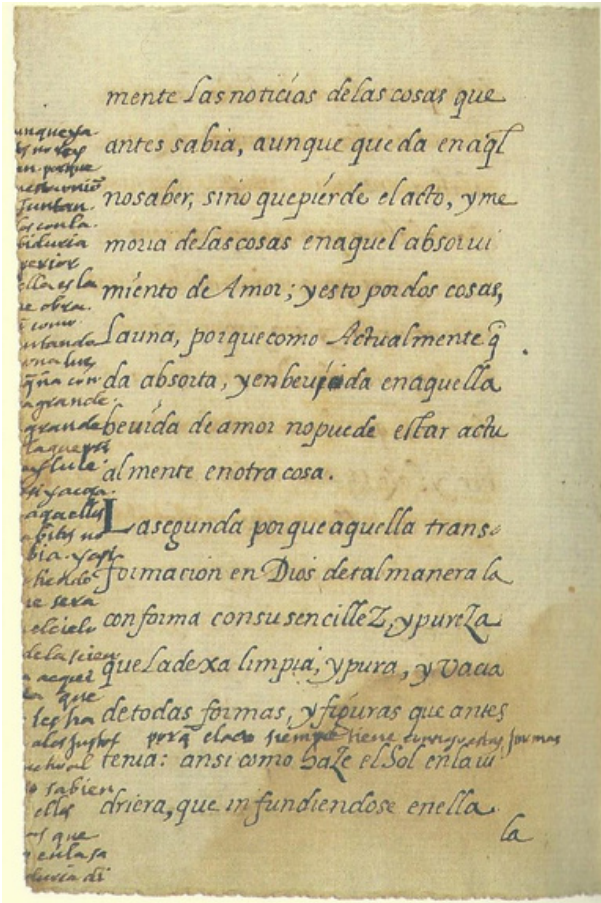


Fig. 9 - S, f. 112v

La duda principal, por lo que atañe al descifre del texto inserto en el margen, afecta tan solo a una preposición: “cosa *por* aquellos hábitos”⁴⁷ o “cosa *de* aquellos hábitos”⁴⁸. Esta es la versión inicial, donde el autor corrige “embeuecida” por “embeuida”:

47 San Juan de la Cruz 1999, vol. II, f. 112v; Pacho 2021, p. 767.

48 Pacho 1981, p. 810; CA 1999, p. 209; CA 2002, p. 123.

Y no se ha de entender que pierde allí el alma los hábitos de ciencia y totalmente las noticias de las cosas que antes sabía, aunque queda en aquel no saber, sino que pierde el acto y memoria de las cosas en aquel absorbimiento de amor. Y esto por dos cosas: la una, porque como actualmente queda absorta y embebida de amor, no puede estar actualmente en otra cosa...

Si el fragmento marginal fuera alternativo, valdría imaginar el reemplazo tan solo de “aunque queda en aquel no saber”, porque lo que se afirma acto seguido (“sino que pierde el acto y memoria de las cosas en aquel absorbimiento de amor”) se desarrolla en la frase siguiente (“como actualmente queda absorta y embebida de amor”). Pero nada impide considerar este caso como un añadido, conjeturando una construcción sintáctica que repite dos concesivas introducidas por la misma conjunción (“aunque ya estos no reinan [...], aunque queda en aquel no saber”), separadas por un largo inciso:

Y no se ha de entender que pierde allí el alma los hábitos de ciencia y totalmente las noticias de las cosas que antes sabía, *aunque ya estos no reinan (porque en esta unión se juntan ellos con la sabiduría superior y ella es la que obra: así como juntándose una luz pequeña con otra grande, la grande es la que priva y luce; y así ya cosa por aquellos hábitos no sabía, y así entiendo que será en el cielo de la ciencia adquisita, que no les hará a los justos mucho al caso sabiendo ellos más que eso en la sabiduría divina)*, aunque queda en aquel no saber, sino que pierde el acto y memoria de las cosas en aquel absorbimiento de amor. Y esto por dos cosas: la una, porque como actualmente queda absorta y embebida de amor, no puede estar actualmente en otra cosa...⁴⁹

A continuación, en el f. 113r, San Juan de la Cruz reescribe un párrafo tachando algunas palabras e insertando sus correcciones tanto en el espacio interlineal como en el margen derecho:

49 Desde luego, la frase principal sigue siendo “Y no se ha de entender que pierde allí el alma los hábitos de ciencia [...], sino que pierde el acto y memoria de las cosas”. En el mismo f. 112v figura también otro añadido en el espacio interlineal: “porque el acto siempre tiene consigo estas formas”.

S, f. 113r: “ya por aquellos habitos naturales sino por lo[s] actos de [scien]cia aunq[ue] a natura de el hab[ito] superior [in]fuso pro[ce]den qua[ndo] los exerc[ita] quedando todo resuelto en aquella tran[s]forma[cion] en la” (canc. XVII) (Pacho 1981, p. 810; Pacho 2021, p. 768).

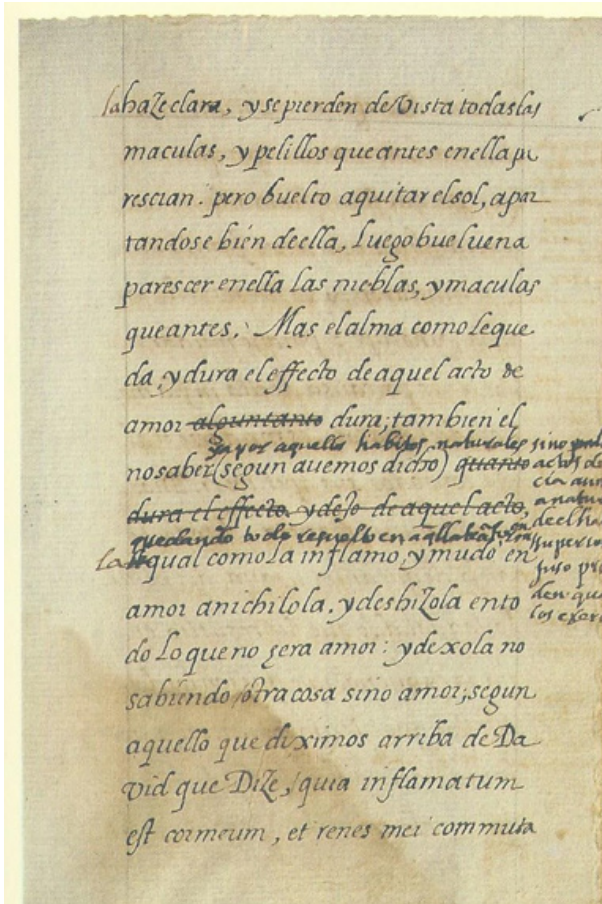


Fig. 10 - S, f. 113r

Esta es la redacción primordial, que Pacho conserva en el texto de sus dos ediciones por juzgar incoherente la reescrita:

Mas el alma, como le queda y dura el efecto de aquel acto de amor *algún tanto*, dura también el no saber (según habemos dicho) *quanto*

*dura el efecto y deajo de aquel acto; el cual, como la inflamó y mudó en amor, aniquilola y deshizola en todo lo que no era amor...*⁵⁰

En realidad, no hay apenas estorbos para entender el resultado final de la remodelación sanjuanista, habida cuenta de que la única duda podría concernir a la exacta colocación del inciso “(según habemos dicho)”:

Mas el alma, como le queda y dura el efecto de aquel acto de amor, dura también el no saber (según habemos dicho) *ya por aquellos hábitos naturales, sino por los actos de ciencia, aunque a natura del hábito superior infuso proceden cuando los ejercita, quedando todo resuelto en aquella transformación, en la*⁵¹ *cual, como la inflamó y mudó en amor, aniquilola y deshizola en todo lo que no era amor...*

También en la declaración de la canción XXVII, en el f. 154r, el autor aprovecha los márgenes, además del espacio entre los renglones, para introducir una serie de cambios.

50 En este caso evidencio con la cursiva las palabras tachadas por el autor. No hay que considerar “el alma”, al inicio de la frase, como un error (corrupción de “al alma”). Al contrario, se trata de una construcción sintáctica muy común en la prosa áurea, según aclara Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, University of Chicago, 1937, p. 31 (2.83): “A substantive is often placed at the beginning of a sentence in sixteenth-century prose without any indication of its relationship to the rest of the sentence. In every case the purpose is to stress the substantive in question, and the construction is logically similar to the modern use of *en cuanto a* or *lo que es* before a stressed substantive”. Véanse, en particular, estos ejemplos: “Eli 236, 9 *Manio Curio en la labranza le nacieron las canas*. Len 354, 3 *esta lengua también a ella se le an pegado muchos vocablos latinos*” (*ibidem*, p. 32; 2.858).

51 En Pacho 1981, p. 810, el error “la” por “en la”.

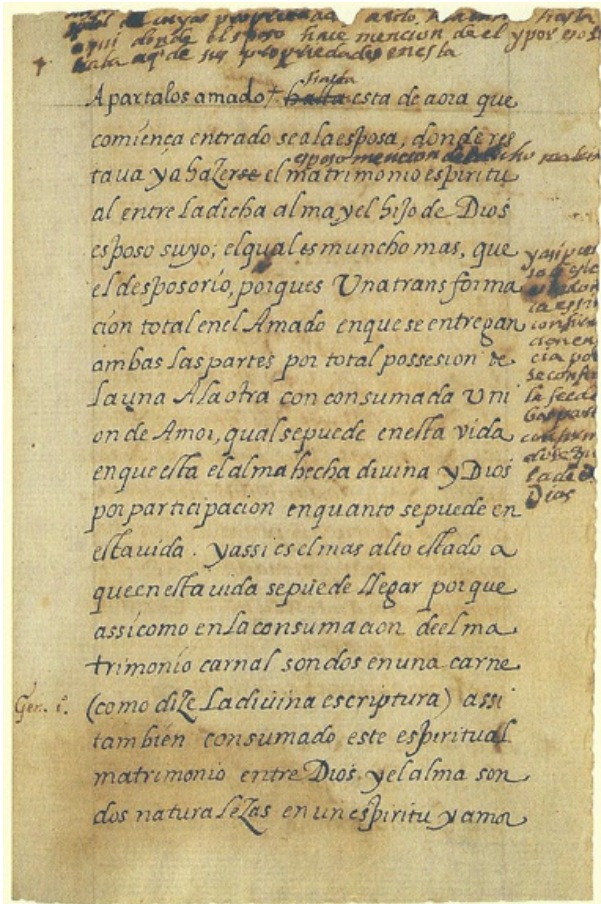


Fig. 11 - S, f. 154r

En el margen superior no se lee la primera palabra del fragmento, seguramente “desposorio” (a fin de cuentas, poco antes se evoca “este divino desposorio”), conforme se ha conjeturado en un par de ediciones⁵²: “[desposorio?] [e]sp[irit]ual de cuyas propieda[des] a ido t[r]atan[d]o hasta aqui donde el [e]sposo hace mencion de el y por eso s[e] trata aq[ui] de sus propiedades en esta”. Dentro del primer renglón del f. 154r, una cruz indica dónde se debería insertar el pasaje. Obsérvese, además, que Juan de

52 Pachó 1981, p. 900; CA 1999, p. 274.

Yepes, sin duda en la misma fase en la que decidió ampliar el texto, tachó y volvió a escribir de forma inmediata la palabra “hasta”.

Luego el autor, en la tercera línea del folio, sustituyó “hacerse el matrimonio” por “hacer el esposo mención del dicho matrimonio”: al final del añadido interlineal, lindera del borde derecho recortado, escribió (o empezó a escribir) la palabra “matrimonio” (solo se lee “matrim”), pero la borró enseguida, porque ya se encontraba en el renglón de escritura.

Finalmente, en el margen derecho, entre la quinta y la sexta línea, incluyó otra adición: “y asi pienso q[ue] este estado n[un]ca es si[n] confirmacion en [gra]cia por[que] se confir[ma] la fee de [am]bas partes confirm[an]dose aqu[i] la de el[la en] Dios”. Una segunda cruz en el espacio interlineal, por encima de la palabra “desposorio”, señala la idónea colocación del nuevo fragmento.

En la edición sinóptica, Pacho⁵³ trata estos retoques como variantes alternativas, al reproducirlos en los márgenes. En cambio, las *Obras completas* se afanan en fijar el texto de la versión final, pero tomándose algunas licencias inexplicables.

Esta es la primera versión de S:

...se entregó a Él por unión de amor en desposorio espiritual, en que, como ya desposada, ha recibido del Esposo grandes dones y joyas, como ha cantado desde la canción donde se hizo este divino desposorio, que dice “Apártalos, Amado”, hasta esta de ahora que comienza “Entrado se ha la Esposa”, donde restaba ya hacerse el matrimonio espiritual entre la dicha alma y el Hijo de Dios, Esposo suyo. El cual es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra con consumada unión de amor, cual se puede en esta vida, en que está el alma hecha divina y Dios por participación, en cuanto se puede en esta vida...

Pacho no solo renunció a conjeturar la palabra inicial del primer fragmento (“desposorio”), sino que eliminó asimismo el adjetivo “espiritual”, y sobre todo colocó el añadido del margen derecho en correspondencia

53 Pacho, 1981, p. 900.

con una palabra que aparece en el decimotercer renglón del folio (y no de “desposorio”, en la sexta línea). Este es el resultado:

...se entregó a Él por unión de amor en desposorio espiritual, en que, como ya desposada, ha recibido del Esposo grandes dones y joyas, como ha cantado desde la canción donde se hizo este divino desposorio, que dice “Apártalos, Amado”, *de cuyas propiedades ha ido tratando hasta aquí, donde el Esposo hace mención de él, y por eso se trata aquí de sus propiedades en esta*, hasta esta de ahora que comienza “Entrado se ha la Esposa”, donde restaba ya *hacer el Esposo mención del dicho* matrimonio espiritual entre la dicha alma y el Hijo de Dios, Esposo suyo; el cual es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra con consumada unión de amor, cual se puede en esta vida, en que está el alma hecha divina y Dios por participación, en cuanto se puede en esta vida. *Y así pienso que este estado nunca es sin confirmación en gracia, porque se confirma la fe de ambas partes confirmándose aquí la de ella en Dios...*⁵⁴

Nada hubiera costado seguir las indicaciones del autor para reconstruir la fase S”:

...se entregó a Él por unión de amor en desposorio espiritual, en que, como ya desposada, ha recibido del Esposo grandes dones y joyas, como ha cantado desde la canción donde se hizo este divino desposorio, que dice “Apártalos, Amado” (*[desposorio?] espiritual de cuyas propiedades ha ido tratando hasta aquí donde el Esposo hace mención de él, y por eso se trata aquí de sus propiedades en esta*), hasta esta de ahora que comienza “Entrado se ha la Esposa”, donde restaba ya *hacer el Esposo mención del dicho* matrimonio espiritual entre la dicha alma y el Hijo de Dios, Esposo suyo. El cual es mucho más que el desposorio, *y así pienso que este estado nunca es sin confirmación en gracia, porque se confirma la fe de ambas partes confirmándose aquí la de ella en Dios*; porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la

54 Pachó 2021, p. 798. En cursiva los fragmentos sacados de la fase S””; subrayo las intervenciones arbitrarias del editor.

una a la otra con consumada unión de amor, cual se puede en esta vida, en que está el alma hecha divina y Dios por participación, en cuanto se puede en esta vida...

3. AGUJA DE BITÁCORA (PARA LAS AGUAS DE S^o)

Tanto en el terreno de la filología aplicada a la fenomenología de la copia como en el de la ecdótica de los originales, el texto fijado ostenta una naturaleza hipotética que no menoscaba en absoluto su validez. Incluso cabría repetir, echando mano de un apotegma de Contini, que lo reconstruido vale más que lo documentado⁵⁵ también para la filología de autor, porque en este ámbito está en juego no ya la superación de lo que conservan los diferentes testimonios apógrafos, sino la reconstrucción y la correcta interpretación de las diferentes huellas que el proceso de revisión dejó en autógrafos o idiógrafos.

Los ejemplos analizados a lo largo de este recorrido demuestran la necesidad de volver a editar el códice sanluqueño con la mirada puesta en su último estadio de elaboración (S^o), acatando su forma *in fieri* y la pérdida de lecciones debida a razones materiales (la mutilación de los bordes). Lo cual significa, entre otras cosas, representar de manera adecuada las variantes alternativas y las lagunas insanables, así como saber discernir entre glosas y añadidos, guardándose a la vez de dos peligros: por un lado, la veleidad de pretender completar o perfeccionar la última versión del autor con torpes manipulaciones; por otro, la actitud fetichista del fac-símil, que prima la reproducción del documento físico respecto al texto transmitido.

Empero, la cuestión más apremiante concierne a los límites de la conjetura. Como he intentado mostrar, el ‘sistema correccional’ de Juan de Yepes no se me antoja tan arduo de descifrar a la hora de reconocer una simple acotación, o bien para entender dónde insertar una adición o cuál puede ser la configuración final de un pasaje reescrito. En cambio, es otra la pregunta crucial a la cual ha de contestar quien encare la *restitutio*

55 “Il ricostruito è più vero del documento” (Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Turín, Einaudi, 1986, p. 22); véase asimismo Lino Leonardi, “Il testo come ipotesi (critica del manoscritto-base)”, *Medioevo romanzo*, 35 (2011), pp. 5-34.

de S”, y la formularía de este modo: ¿cuándo y hasta qué punto, en este caso concreto, es admisible la reconstrucción *ope ingenii* de las porciones dañadas en los *marginalia*? No veo ningún inconveniente en ensayar una reintegración cuando la pérdida es categórica y las opciones para restaurar el sentido son limitadas; en tales situaciones, conforme se ha visto, nada impide indicar hasta una opción entre dos posibles lecciones, como sucede con algunas preposiciones en este par de fragmentos (“de” o “por” en el primero, “por” o “en” en el segundo):

S, f. 112v: “[a]unque ya [est]os no rey[n]an porque e[n] esta uniõ [se] ju[n]tan [el]los con la [sa]biduria [su]perior [y] ella es la q[ue] obra as[i] como [j]untando[se] una luz [pe]queña con [ot]ra grande la grande [es] la que pri[v]a y luce. [Y a]si ya cosa [de? / por?] aquellos [h]abitos no [s]abia. Y asi [en]tiendo [q]ue sera [en] el cielo de la scien[cia] acqui[s]ita que [no] les ha[ra] a los justos [m]ucho al [c]aso sabien[do] ellos [m]as que [eso] en la sa[bi]duria di[vina]” (canc. XVII) (Pacho 1981, p. 810; Pacho 2021, pp. 767-768).

S, 156v: “[p]orque median[te] la forta[le]ça qu[e] ya [aq]ui el alma [ti]ene se hace [es]ta union, [qu]e no se pue[de] recibir [tan?] estrecho [a]braço sino [por? / en?] alma fu[er]te” (canc. XXVII) (Pacho 1981, p. 906; Pacho 2021, p. 800).

Pero, sobre todo, conviene aclarar si, y en qué medida, vale recurrir a la versión B del *Cántico* (que desde la tercera declaración se redactó a partir de S” o de una copia de este) para formular conjeturas. CB es una refundición, y por lo tanto resulta menos fiable que una “tradición indirecta” (donde, por lo general, no predomina la voluntad de alterar la fuente); no obstante, incluso esta reescritura apócrifa de vez en cuando nos permite vislumbrar la lección perdida que, con toda probabilidad, constaba en los fragmentos autógrafos.

Es verdad que no nos lo pone tan fácil el primer ejemplo, donde el pasaje paralelo de CB (26, 16) reza así:

...aunque ya estos hábitos no reinan en el alma de manera que tenga necesidad de saber por ellos, aunque no impide que algunas veces sea. Porque en esta unión de sabiduría divina se juntan estos hábitos con la sabiduría superior de las otras ciencias, así como, juntándose una luz pequeña con otra grande, la grande es la que prima y luce;

y la pequeña no se pierde, antes se perfecciona, aunque no es la que principalmente luce. Así entiendo que será en el cielo, que no se corromperán los hábitos que los justos llevaren de ciencia adquisita, y que no les harán a los justos mucho al caso, sabiendo ellos más que eso en la sabiduría divina.⁵⁶

En principio, se podría pensar que CB haya omitido la frase “[Y a]si ya cosa [de? / por?] aquellos [h]abitos no [s]abia” de S” por un *saut du même au même* (“[Y a]si ... Y asi [en]tiendo”). Sin embargo, erraríamos el tiro, porque en la remodelación de la versión alargada se lee “de manera que tenga necesidad de saber por ellos [*sc.* los hábitos], aunque no impide que algunas veces sea”; frase que parece derivar, siquiera en parte, del fragmento autógrafo señalado. Para decirlo de una vez, no hay un salto óptico en CB, sino más bien la voluntad, por parte del revisor, de evitar la repetición de “Y así”. De lo cual se colige que, para la fijación ecdótica de S”, resulta más económico pensar que San Juan de la Cruz utilizara la preposición “por” y escribiera “Y así ya cosa por aquellos hábitos no sabía”.

La remodelación del segundo fragmento, al contrario, solo faculta para comprobar que el místico abulense tuvo que anotar “tan” antes de “estrecho abrazo”:

El cuello significa aquí la fortaleza del alma, mediante la cual, como habemos dicho, se hace esta junta y unión entre ella y el Esposo, porque no podría el alma sufrir tan estrecho abrazo si no estuviese ya muy fuerte⁵⁷.

Pero no hay manera de saber si prosiguió con “sino por alma fuerte” o con “sino en alma fuerte”, porque la versión alargada en este punto se aleja de S” (“si no estuviese ya muy fuerte”).

En definitiva, siempre es necesario razonar con la máxima prudencia, pero sin cerrar *a priori* las puertas al empleo de CB para apoyar alguna reconstrucción conjetural. Es por esta razón que, al examinar la compleja intervención en el f. 195r, donde hay una parte de añadido y otra de va-

56 CB 1998, pp. 305-306.

57 CB 1998, p. 261.

riante alternativa, me he decantado por suponer la pérdida de “mostrará”, señalando una laguna a continuación.

Las conjeturas son valiosas, pero con la necesaria medida. Reciclando una metáfora geométrica de la que me he valido en otra ocasión a propósito de las enmiendas *ope ingenii*, repetiré que cada filólogo es llamado a poner a prueba toda su inteligencia y su cultura para aproximar “la asíntota de la reconstrucción ecdótica [...] a la curva del original [ideal]”⁵⁸, aun sabiendo de antemano que nunca es factible reconstruir por completo el dictado interior de un autor. Esto mismo nos recuerdan los huecos de S”.

58 Paolo Tanganelli, “La enmienda conjetural en la novela corta del Barroco (con una coda lazarillesca)”, *Rilce*, 38.1 (2022), pp. 10-32 (p. 32).

Variantes de autor en un poema de Fernando de Herrera: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*

JUAN MONTERO
Universidad de Sevilla

jmontero@us.es

Título: Variantes de autor en un poema de Fernando de Herrera: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*.

Title: Author Variants in a Poem by Fernando de Herrera: *Elegy to the Death of Don Pedro de Zúñiga*.

Resumen: Estudiamos en este trabajo un caso dentro del complejo problema textual herteriano, el de la *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*, fallecido ca. 1570-1571. Del poema nos han llegado dos testimonios íntegros, uno en un manuscrito de 1578 y otro impreso en la edición póstuma de los *Versos* de Herrera por Francisco Pacheco (1619), además del testimonio parcial (tres versos), pero muy útil, que se recoge en las *Anotaciones a Garcilaso* (1580). El análisis de las variantes demuestra que la versión P es el resultado de una intensa y coherente reescritura del poema, marcada por la intensificación cultista. Esto nos lleva a concluir que su autor es el propio Herrera, en algún momento entre 1582 (*Algunas obras*) y 1597 (fecha de su muerte). Resulta verosímil que P represente la redacción final del texto, pero no puede demostrarse.

Abstract: We study in this work a case within the complex Herrerian textual problem, that of the *Elegy to the death of don Pedro de Zúñiga*, deceased ca. 1570-1571. We have received two complete testimonies of the poem, one in a manuscript from 1578 and the other printed in the posthumous edition of Herrera's *Versos* by Francisco Pacheco (1619), in addition to the partial testimony (three verses), but very useful, which is collected in the *Anotaciones a Garcilaso* (1580). The analysis of the variants shows that version P is the result of an intense and coherent rewriting of the poem, marked by cultist intensification. This leads us to conclude that its author is Herrera himself, at some point between 1582 (*Algunas obras*) and 1597 (date of his death). It is plausible that P represents the final redaction of the text, but it cannot be proved.

Palabras clave: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*, Crítica textual, Filología de autor, Variantes de autor, Fernando de Herrera, Edición póstuma

Key Words: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*, Textual Criticism, Authorial Philology, Author Variants, Fernando de Herrera, Posthumous Edition.

Fecha de recepción: 25/6/2022.

Date of Receipt: 25/6/2022.

Fecha de aceptación: 27/6/2022.

Date of Approval: 27/6/2022.

El problema textual que aqueja a la poesía de Fernando de Herrera (1534-1597) es tan complejo que dificulta la adecuada valoración de su papel en la transición entre el Renacimiento maduro y el primer Barroco. Como se sabe, la cuestión surge básicamente de las notables diferencias entre la edición en vida (*Algunas obras*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582 = H) y la edición póstuma al cuidado del pintor Francisco Pacheco (*Versos*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1619 = P), mucho más voluminosa y muy condicionada por las dificultades del suegro de Velázquez para reunir los materiales. A estos dos dispares conjuntos hay que sumar otros testimonios secundarios, el más importante de los cuales es la sección herreriana del código *Cisnes del Betis* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10.159 = B), encabezada así: “De Herrera, 1578”¹.

Según demostró Salvatore Battaglia², el núcleo de la cuestión reside en los trece poemas comunes a B - H - P, cuyo análisis revela un proceso de revisión autorial tan sostenido en el tiempo como coherente desde la versión manuscrita a la póstuma impresa —frente a la idea previa de que los poemas de P constituían versiones primitivas desechadas por el autor en 1582—³.

-
- 1 Fue editada por primera vez en Fernando de Herrera, *Rimas inéditas*, ed. José M. Blecua, Madrid, C.S.I.C., 1948 (=Ri), y consta de 131 poemas copiados por alguien que no es Herrera. Una detallada presentación de los testimonios que transmiten la poesía herreriana puede verse en Fernando de Herrera, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, RAE, 1975, I, pp. 65-78 (= OP). Alguna actualización aporta Juan Montero, “La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas”, en *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de “Versos” (1619)*, eds. Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2021, pp. 107-149 (pp. 113-123); sobre la valoración del testimonio B y su probable conocimiento por los editores de P, *vid.* pp. 142-147.
 - 2 Salvatore Battaglia, “Per il testo di Fernando de Herrera”, *Filologia Romanza*, I (1954), pp. 51-88.
 - 3 Como se sabe, fue Quevedo el primero en deslizar esa sospecha en su prólogo a las poesías de Francisco de la Torre (Madrid, Imprenta del Reino, 1631) y Adolphe Coster lo aceptó en la introducción a su edición de *Algunas obras* (París, Honoré Champion, 1908). Entre los estudiosos recientes solo ha vuelto a plantearlo Ricardo Senabre, “Los textos *emendados* de Herrera”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 179-193; a quien replica Bienvenido Morros Mestres, “Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera”, *El Crotalón*, II, (1985), pp. 147-168 [147-153].

La tesis de Battaglia, apoyada por Oreste Macrí, fue puesta en tela de juicio por José Manuel Blecuca, no ya en lo concerniente a la cronología B - H - P, sino a la plena autoría herreriana de P, postura que han reiterado luego otros editores de Herrera, como Cristóbal Cuevas⁴. Del otro lado, Inoria Pepe Sarno se ha sumado a la tesis de Battaglia y Macrí, enriqueciéndola con el análisis de las variantes que presentan los setenta y cinco poemas comunes exclusivamente a H - P⁵.

Aunque centrado en el núcleo antedicho, Battaglia también se ocupó de analizar cinco de los sesenta y siete poemas comunes solo entre B y P, con resultados análogos a los presentados para B - H - P⁶. A esos cinco casos añade, por último, el estudioso la mención de una elegía que tiene la particularidad de que Herrera cita uno de sus tercetos en las *Anotaciones* a Garcilaso (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580 = *An*), cuyo tercer verso presenta ahí un estado redaccional intermedio entre B y P⁷. Esa feliz

-
- 4 Oreste Macrí, "Autenticidad y estructura de la edición póstuma de *Versos* de Herrera", *Filología Romanza*, vi (1959), pp. 1-26 y 151-184, luego incorporado a su *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972; José Manuel Blecuca, "Introducción", en *OP*, I, pp. 11-63; y Cristóbal Cuevas, "Introducción", en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 87-99. Para otras intervenciones en el debate, remitimos a Montero, *op. cit.*, pp. 111-113. En breve ha de publicarse el volumen de la poesía de Herrera (*Algunas obras. Otros poemas*) en la colección de Clásicos Españoles de la RAE, al cuidado de M^a. Teresa Ruestes Sisó, con la colaboración de Antonio Ramajo Caño y José Solís de los Santos.
- 5 Lo fundamental de la aportación de esta autora se recoge en una serie de cinco artículos: "Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. I parte", *Studi Ispanici*, 1982, pp. 33-69; II parte (1983), pp. 103-127; III parte (1984), pp. 43-76; "Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nelle canzoni di Fernando de Herrera. IV parte", *Studi Ispanici*, 1985, pp. 43-73; y "Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nelle elegie di Fernando de Herrera. V parte", *Studi Ispanici*, 1986, pp. 21-59. Las conclusiones del trabajo conjunto se recogen en esta última entrega, pp. 43-59.
- 6 Afirma Battaglia, *op. cit.*, p. 74: "...l'epurazione formale del testo postumo risulterà sempre sicura. I criteri che il poeta adoperava per la revisione stilistica della stessura di B, dapprima per il testo H e poi per l'altro di P, si continuano con la medesima oculatezza e con lo stesso impegno nel diretto trapasso della versione più antica a questa più recente".
- 7 *Ibidem*, pp. 85-86. La cita reza así: "I yo [Herrera], en la elegía por la muerte de don Pedro de Cúñiga, hijo del duque de Béjar: "Yo, al amor que te devo agradecido / (si

coincidencia confirma, por tanto, que a la altura de 1579 —la licencia de impresión lleva fecha de cinco de septiembre de ese año— Herrera ya había empezado a revisar el texto B en la dirección que lleva a P. Este es el caso que elegimos para nuestro estudio, con la idea de explicar el proceso de correcciones en su conjunto y ver en qué medida arroja conclusiones extrapolables al estudio del problema textual herreriano. Para ello nos valdremos de los conceptos que la filología de autor suele aplicar al análisis de las variantes⁸, combinándolos en algunos puntos con herramientas de las Humanidades digitales, cuya utilidad ha quedado demostrada para el caso de Herrera en la reciente tesis doctoral de Laura Hernández Lorenzo⁹.

1. TESTIMONIOS Y FECHAS DE REDACCIÓN

Al margen de ese testimonio parcial, el poema nos ha llegado en dos versiones diferentes. La primera, de 181 vv., está recogida en B, ff. 206-210, con el encabezamiento “Elegía. A la muerte de don Pedro de Cabrera”, y empieza “Luego que me hirió el profundo pecho”¹⁰; la segunda, de 172

algo pueden mis versos), te prometo / que tu nombre no esconda [*sic*, por: *asconda*] eterno olvido” (Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 618, que se corresponde con la p. 336 de 1580; son los vv. 154-156 del poema en la edición que ofrecemos luego). Herrera cita esos versos como ejemplo de imitación virgiliana (*Eneida*, IX, 446: “*si quid mea carmina possunt*”). Es importante, como ya observó Battaglia, que Herrera identifique ahí al difunto con don Pedro de Zúñiga, como también se lee en P, mientras que B trae por error “A la muerte de Don Pedro de Cabrera”. Otro detalle, pues, que corrobora la fiabilidad de P.

- 8 Ofrecen un sintético estado de la cuestión Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010; un extracto del mismo se recoge en “¿Qué es la filología de autor?”, trad. Paolo Tanganelli, *Creneida*, 2 (2014), pp. 7-56.
- 9 *Los textos poéticos de Fernando de Herrera. Aproximaciones desde la Estilística de corpus y la Estilometría*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020 (tesis doctoral); accesible aquí: <https://idus.us.es/handle/11441/93465>. Agradezco a la autora que haya realizado las operaciones y comprobaciones que le he solicitado para este estudio y que se irán detallando a lo largo de él.
- 10 Editada en *Ri*, pp. 168-177, con el título de “Elegía v”, también se incluye entre los poemas sueltos en Fernando de Herrera, *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 170-174. Esta versión tiene nueve versos (los que van del 13 al 21)

vv. y titulada “Elegía vi. A la muerte de don Pedro de Çúñiga”, consta en P, libro II, pp. 214-221, con este arranque: “Luego qu’el pecho me hirió el esquivo”¹¹. El fallecido hay que identificarlo con don Pedro de Zúñiga y Sotomayor, séptimo hijo de Francisco de Sotomayor (f. 1544), quinto conde de Belalcázar, y de Teresa de Zúñiga y Guzmán (f. 1565), tercera duquesa de Béjar y marquesa de Ayamonte¹².

Sobre la fecha de su muerte, el poema nos dice que fue temprana (especialmente, vv. 12+1-12+3 de B) y, más en concreto (vv. 73-84), que ocurrió poco después de la de un amigo suyo, don Luis Ponce de León, fallecido el 10 de febrero de 1569 en combate con los moriscos en el peñón de las Guajaras Altas, tras ser malherido por unas rocas que desprendieron los rebeldes¹³. En realidad, don Pedro —a quien Herrera dedicó, además de la *Elegía*, el soneto “Las estatuas, las tablas en que muestra”¹⁴— vivía

eliminados en P. Para facilitar la referencia conjunta a las dos versiones, nos referiremos a ellos mediante la indicación 12+1, 12+2, y así sucesivamente hasta 12+9.

- 11 Puede verse el texto en *OP*, II, pp. 241-251, con la versión B al pie. Macrí cataloga esta elegía entre los poemas que él considera integrados en lo que llama la estructura P, es decir, los que representan la fase estilística propia de la revisión final herreriana (Macrí, *Fernando de Herrera*, pp. 173-174 y 178).
- 12 Don Pedro era, pues, hermano menor de don Antonio de Guzmán (f. 23-04-1580), III Marqués de Ayamonte y Gobernador del Estado de Milán, a quien Herrera dedicó en primera instancia las *Anotaciones* a Garcilaso. Lo decimos así porque el marqués murió durante la impresión del libro y Herrera redactó entonces una segunda dedicatoria a un hijo suyo, don Francisco, que solo se recoge en uno de los estados de la edición. *Vid. Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580)*, ed. facs. con un estudio bibliográfico por Juan Montero, Sevilla, Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998, pp. 33-56.
- 13 Lo señala Francisco Pacheco en el elogio que le dedica al personaje en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, eds. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, pp. 249-252. Herrera dedicó otros dos sonetos a don Luis: uno a un poema espiritual que compuso, “Vuestro canto i aliento eccelso i pío”, y otro a su muerte, “Aquí donde tú yazes sepultado”. Ambos están copiados en B y, con algunas variantes, en el citado *Libro de retratos* (*OP*, I, pp. 156-157). No debe confundirse este don Luis con el homónimo duque de Arcos (1528-1573), al que Herrera dedica la canción “Ô clara luz i onor del Occidente”, testimoniada en B y P, con variantes (*OP*, II, pp. 225-231).
- 14 Solo recogido en B, ff. 141-141v (*OP*, I, pp. 184-185). El poema afirma que la poesía podrá dar muestra, mejor que la escultura o la pintura, “de la luz que os inspira el Rey del çielo” (v. 6).

a mediados de 1570, pues el 6 de junio de ese año otorga escritura reconociendo haber recibido la dote y el mayorazgo de su esposa doña María (o Leonor, según las fuentes) de Recalde¹⁵. Es probable que poco después se celebre el matrimonio, cuya fecha exacta sería aquí de gran utilidad, pues el genealogista Salazar y Castro afirma que don Pedro murió trece días después de su boda, celebrada en Sevilla¹⁶. De manera que podemos concluir provisionalmente que Herrera bien pudo componer la *Elegía* en la segunda mitad de 1570 o en la primera de 1571, redacción de la que B constituye sin duda el testimonio más próximo. Según su costumbre, el poeta sometió luego a revisión el texto y de ese proceso ha quedado una mínima huella en el terceto que se cita en las *Anotaciones*, cuya redacción indica una fase todavía no muy avanzada, como se ve en el v. 156:

B que tu nombre no bañe'eterno'oluido.
An que tu nombre no asconda eterno olvido.
P que no asconda tu nombre ingrato olvido.

En cuanto a la fecha de la redacción P, lo único seguro es que ha de ser posterior a la publicación de *Algunas obras* en 1582, con licencia fechada el 27 de junio de ese año: la *Elegía* quedó excluida de ese volumen y resulta lógico pensar que Herrera estuviese ocupado por entonces en seleccionar y revisar los 91 poemas del libro y en cuidar su impresión. Si, como parece probable, hubo alguna redacción intermedia entre la que existía en 1579, mínimamente recogida en A, y la impresa en P, no hay testimonio que lo confirme. Se antoja verosímil, por otra parte, que esa última sea la definitiva, aunque falta la prueba documental que lo confirme.

15 Así consta en el *Catálogo de la Colección Salazar y Castro* de la Real Academia de la Historia (accesible en https://www.rah.es/wp-content/uploads/2016/11/Salazary-Castro_22_nov_2016.pdf), en una entrada que remite a M-41, ff. 15-71; n° 51494 del inventario.

16 El apunte consta en el ms. D-32, f. 5 de la Colección Salazar y Castro de la RAH. En ese caso, don Pedro tendría al morir no menos de veintisiete o veintiocho años, dado que su padre todavía engendró en su esposa dos hijos más antes de morir el 4 de noviembre de 1544. Agradezco a Juan Luis Carriazo estas informaciones sobre don Pedro.

2. LOS DOS TEXTOS

Seguimos la edición de José Manuel Blecua en *OP*, que moderniza acentuación y puntuación solo en B¹⁷.

Texto B

ELEGÍA

A la muerte de don Pedro de Cabrera

Luego que me hirió el profundo pecho
el triste son del caso sucedido,
turuose el corazón, vn yelo hecho.

Quise' engañar yo mesmo a mi sentido
y negar a la fama la çerteza:
que tanto mal no deue ser creydo.

Mas el lloroso estado y la tristeza
y el común sentimiento que se uía,
me declaró del daño la grandeza.

¡Quán de otra suerte, triste, yo fingía
la alegre nueua, y toda la memoria
que'en la ponpa real se me ofreçia!

Contaua los sussesos y la gloria
en exerçijos de la diestra'ardiente
y del feroz cauallo la vitoria;

el jüyzio, el ingenio floreçiente,
el valor de aquel ánimo dichoso,
que era sola esperança de Oçidente;

Texto P

ELEGÍA VI.

A la muerte de don Pedro de Çuñiga.

Luego qu'el pecho me hirio el esquivo
i triste son d'el caso sucedido,
enfrió el corazón un ielo vivo.

Quise empero turbar a mi sentido
5 i vencer a la fama con engaño;
que tanto mal no deve ser creido.

Mas el quexoso sentimiento estraño
en el comun dolor, que se veia,
me descubrio, quanto era grande'l daño.

10 Cuan d'otra suerte (ai misero) fingia
el sucesso i memoria de las cosas;
qu'en la pompa real se m'ofreçia!

+5

17 *OP*, II, pp. 241-251, que edita el texto de P y al pie el de B. Aunque esta edición elimina en el texto B algunos pequeños descuidos de transcripción de *Ri*, todavía quedan en ella otros tres que hemos salvado. A saber: v. 25 del duro; v. 49 mala; v. 84 león (pero es apellido); también hemos retocado la puntuación de los vv. 103-104. Además hemos corregido algunos errores evidentes de uno u otro testimonio, que Blecua conserva: B, 149 lamentos; B, 168 mora; P, 69 vitoria (pero la frase es interrogativa). Cuestión distinta son algunas correcciones que figuran en B. La más interesante afecta al v. 164, en el que la lectura *rociada* va interlineada, de otra mano, tras haber tachado *desseada*. No puede descartarse que las dos sean lecciones herrrianas y que tengamos ahí, por tanto, un mínimo vestigio del proceso de correcciones.

el santo zelo, el pecho generoso,
la piedad, el ser afable, vmano,
la constançia y grandeza y el reposo.

Mas, ¡o mis esperanças, quán en vano
salieron, quán en breue cortó Muerte
la tierna flor con rrigurosa mano!

¿Quál coraçón se uio tan duro y fuerte
que no quedase'en lágrimas deshecho,
que no temblase con tan graue suerte?

Murió don Pedro, y mi terrible pecho
no se rompe. ¿Qué espera mi dureza,
después deste cruel y triste hecho?

¿Qué muestras podré dar de mi tristeza,
sino suspiros tristes y lamento,
que condenen del hado la'aspereza;

y en exequias de duro sentimiento
estos versos, que sean los despojos
del bien que ya perdí, del mal que siento?

Lágrimas ¿quién dará para mis ojos?
Suspiros ¿quién al coraçón doliente?
¿Quién palabras que hieran como abrojos?

A mis ojos ya ueo estar presente
aquel semblante'en nueua luz cubierto,
con pura claridad resplandeciente.

Y culpa si su espíritu desierto
lloro, que en la región del alegría
está, dexando en tierra el cuerpo muerto.

Gran causa de llorar es esta mía,
pues considero quánta confiança
a España'arrebató vn oscuro día.

Mas si rebueluo intento esta mudança,
y ueo a quien suspiro más dichoso,
donde el poder terreno tarde alcança,

es inuidia y no llanto lastimoso
que se tiene a quien huye del cuydado
y miseria del suelo trabajoso.

¿Quién llora porque biua descansado,
lexos de las congoxas desta vida,
el que siempre'estimó y fue dél amado?

+10

Mas ô mis esperanças gloriôsas
cuan mal surten! cuan mal divides, Muerte,
15 la union de tantas gracias venturosas!

Que coraçón se vê tan duro i fuerte,
que no acáb'e'n sus lagrimas deshecho?
que no estálle, estrechado de tal suerte?

Murio, ai dolor, i no rompio mi pecho?
20 que mal, que pena espera mi dureza
despues d'este cruel i acerbo hecho?

Que señales darè de mi tristeza?
suspiros tristes i lloroso acento;
que condenen d'el hado l'aspereza;

I en esequias d'eterno sentimiento
25 estos versos; que sean los despojos
d'el bien, que ya perdí, d'el mal, que siento.

Lagrimas quien dará para mis ojos?
suspiros quien al coraçón doliente?
30 quien palabras, qu'espinen como abrojos?

Ya veo, ya conosco aqui presente
aquel semblante'n viva Luz cubierto,
con pura claridad resplandeciente;

I me culpa, su espíritu desierto
35 si llóro qu'en region de l'alegría
está, desamparando el cuerpo muerto.

Grande causa de llanto es esta mia,
pues contemplo cuan alta confiança,
España, te robó un oscuro dia.

Pero si vuelvo intento esta mudança;
40 i veo, a quien suspiro, venerable,
donde'l poder terreno tarde alcança;

Invidia es, no congoxa lamentable
al que huye'n la senda peligrosa
45 los trabajos d'el suelo miserable.

Quien llora, porque góze'n paz dichosa,
lexos d'estos Euripos de la vida,
l'alma de quien amò mas gloriôsa?

Allí la ambición vana y sin medida,
odio, codicia, miedo y la tristeza,
su quietud no turban escondida;
mas seguro sosiego y la simpleza,
que en celestes espíritus assienta,
diuino amor de la immortal belleza.
Nuestra mísera vida; ¿a quién contenta?
¿Quién dessea vivir en las cadenas
donde la alma se cansa y atormenta?
Nuestras glorias, de afán y dolor llenas,
sin bien, sin esperanza, sin consuelo,
siempre con más dolor doblan las penas.
Nunca alcanzamos los ojos en el cielo,
sugetos con la carga y peso humano
que al alma impide levantar el vuelo.
Rebultos en desseo y temor vano
vivimos, enemigos de la gloria
de aquel supremo asiento soberano.
¿A quién no cansa la cruel memoria,
do más ilustra Betys la alta frente
y da al mar de sus ondas la victoria?
Hambre, peste, furor de Marte ardiente,
rigor del cielo, nunca mitigado,
y continuo temor del mal ausente.
Entonces nos llevó el aduerso hado
de León aquel joven animoso,
con la cumbre del monte quebrantado.
Quedó tendido el cuerpo generoso
sin vida en la desnuda tierra, elada
con el orror del golpe impetuoso.
No baja con tal furia arrebatada
el rayo resonante, despedido
de la nube, con ímpetu rasgada.
Betys turuló sus ondas con gemido
y sus ninfas lloraban a su amante
y del León sonó el feroz rugido.
Jamás dolor a este semejante
sintieron las riberas caudalosas
que hieren el alto pielago de Atlante,

Alli l'ambicion vana i sin medida,
50 odio i codicia i miedo i error ciego
su quietud no alteran escogida.
Mas la simpleza amable i el sosiego;
que en celestes espíritus presenta
de la immortal belleza ardiente fuego.
55 Nuestra misera vida a quien contenta?
quien dessea luchar en las cadenas,
donde l'alma se cansa i atormenta?
Nuestras glorias d'afan i dolor llenas,
sin bien, sin esperanza, sin consuelo
60 descubren con mas cuita nuevas penas.
Nunca alcanzamos los ojos en el cielo,
opressos con la carga i peso humano;
qu'a l'alma impide levantar el vuelo.
Rebultos en desseo i temor vano,
65 temblamos, enemigos de la gloria
d'aquel felice asiento soberano.
A quien n'ofende la cruel memoria,
do mas ensancha Betis l'alta frente;
i da'l mar de sus ondas la victoria?
70 Hambre; peste; furor de Marte ardiente;
rigor d'el cielo nunca mitigado;
i ansiõso temor d'el mal ausente.
Entonces (õ dolor) el impio hado
arrebato aquel Ioven animoso,
75 con la cumbre d'un monte quebrantado.
Quedo tendido el cuerpo generoso
sin vida en la desnuda tierra elada,
con el orror d'el golpe impetuoso.
No cala con tal furia acelerada
80 el rayo penetrante, despedido
de la nube con impetu rasgada.
Turbò sus ondas Betis con gemido;
i sus Ninfas lloraron a su amante,
i d'el Leon sonò el feroz rugido.
85 Iamas dolor a este semejante
sintieron las Riberas caudalosas;
que toca el hondo pielago de Atlante.

creciendo las memorias dolorosas
con su muerte, y España fue testigo
del triste llanto y quejas congoxosas.

A ti ora también su estrecho amigo
lexos lleua del sacro y patrio río
el mismo hado desigual consigo.

Quema el duro rigor del seco estío
la bella flor, y de la tierna planta
las ojas el neuso yuierno frío;

mas Zéfiro süaue las levanta
hermosas con alegre y blando buelo
y Filomela en ellas dulce canta.

Nosotros, quando rompe'el mortal velo
y desampara el corporal aliento,
jamás el pie'estampamos en el suelo.

Breue, dudosa vida con tormento,
çierto temor, desseos no acabados,
son de nuestra miseria el fundamento.

¡Áspera y justa ley que los cuidados
refrena y el amor desuanecido
de vmanos coraçones engañados!

Yo mismo mi dolor, mi muerte pido;
yo busco mi trabaxo y hago quexa
del çielo, que resiste a mi sentido.

¡Qué pocas vezes el dolor nos dexa!
Quám presto se deshaze la alegría!
¡Y, no siendo avn hallado, el bien se alexa!

Como desierta, oscura ynçierta uía,
que se rebuelue'en sí, sin dar camino
a quien confuso por sus passos guía,

assí es la vida nuestra, que contino
seguimos engañados, sin que açierte
sacar el passo el coraçón mesquino,

hasta que la fatal postrera suerte
rompe'el impedimento y dexa llano
camino a la dureza de la muerte.

Entonçes de la tierra el amor vano
y la gloria caduca'al alma ingrata
son dolor y tormento sobrevmano.

Crecieron las membranças congoxosas
con su muerte, i Esperia fue testigo
d'el llanto i de las quejas lastimosas.

A ti, ô gran Pedro, a ti su estrecho amigo
lleva ora tambien de nuestro rio
lexos la suerte desigual consigo.

Quema el fogoso ardor d'el seco estio
la bella flor, i de la tierna planta
las hojas el nevoso ivierno frio;

Mas Zefiro suäve las levanta
hermosas con alegre i blando buelo,
i Filomela en ellas dulce canta.

Nosotros, cuando rompe'el mortal velo;
i fallece'l vital i amado aliento
jamas el pie imprimimos en el suelo.

Breve, dudosa vida con tormento,
cierto temor, desseos no acabados
son de nuestra miseria el fundamento.

Aspera i justa lei; que los cuidados
i amor desvanecido i ciego enfrena
d'umanos coraçones engañados.

Yo mesmo aquel dolor, que me condena,
búsco i mi perdicion, i hago quexa
d'el çielo; que mis impetus refrena

Cuan pocas vezes la passion nos dexa!
cuan presto l'alegría queda muerta,
i, no siendo aun hallado, el bien s'alex!

Como desierta, oscura, via incierta
que se rebuelve'n si, sin dar camino
a quien d'ella saliendo apena acierta.

Assi es la vida nuestra; que contino
seguimos ofuscados, sin qu'atienda
a remediars'el animo mesquino;

Hasta qu'allana el fin de la contienda
el ierto passo, i con tormento interno,
muestra'l mortal rigor abierta senda.

Entonces de la tierra el amor tierno
i la gloria caduca a l'alma ingrata
son congoxa i temor de fuego eterno.

Las esperanças todas desbarata
la muerte, y al que en viçio sepultado
iaze', en eterna pena'afflige y trata.

Dichoso tú, que, al çielo arrebatado,
alegre reluzir ves las estrellas
y baxo de tus pies el mar hinchado;
y del biento los soplos, las çentellas
que el ayre errando jlustran esparzido
y nuestro clamor oyes y querellas;

y ante'el immenso Rey esclareçido
que al alto çielo rige y pone freno
al mar, que no se estienda enbraueçido,
de gloria y pièdad çelestial lleno,
ruegas por nuestras culpas por ventura,
abriendo de amor santo el largo seno.

Avnque la voz del llanto y veste oscura
no sufra la alegría de tu suerte
que goza de la eçelça hermosura,

permite que a tu açerua y graue muerte
publique, con señales de tristeza,
quánto España sintió tu dolor fuerte.

Afetos son de la immortal dureza
estos hondos suspiros y lamento,
que muestran su dolor con tu grandeza.

Porque siempre perpetuo el sentimiento
con memoria será del bien perdido,
pues eras nuestra gloria y ornamento.

Yo al amor que te deuo, agradeçido
(si algo pueden mis versos), te prometo
que tu nombre no bañe'eterno'oluido.

Antes por donde Betys va quièto
al estendido vazo de Nereo
y siente'en su profundo al sol secreto,

de los pinos del piélagos Eritreo,
do ue del nueuo mar la gran corriente
el español muriendo en su desseo,

y donde el roxo puesto de Oriente
mira la roçiada y pura Aurora,
do imprime'el yelo, do arde el sol caliente,

Las esperanças todas desbarata
la muerte, i al qu'en vicio sepultado
yaze,'n pena immortal afflige i trata.

130 Dichoso tu, qu'al cielo arrebatado,
alegre reluzir vés las estrellas,
i yuso de tus pies el mar hinchado;

I d'el viento los soplos, las centellas;
qu'ilustran esparzido el aire errante;
135 i nuestras voces oyes i querellas;

I al Rei d'el alto Olimpo triünfante;
que la tierra gobierna, i pone freno
al mar; que no s'estienda resonante;

De gloria i pièdad celeste lleno,
140 ruegas por nuestras culpas por ventura,
d'amor santo alargando el ancho seno.

Aunque la voz d'el llanto i veste oscura
no sufra de tu suerte l'alegría;
que goza de la ecelsa hermosura,

145 Permite, que tu muerte i pena mia
publique'n cuanto la grandeza Ispana
dilata la pujante monarquía.

Afeto son de la rudeza umana
estos suspiros, qu'osan, i lamento
150 mostrar su afan i tu onra soberana.

Porque perpetuo siempre'l sentimiento
con memoria será d'el bien perdido;
pues eras nuestra gloria i ornamento.

Yo al amor, que te devo, agradeçido,
155 (si algo pueden mis versos) te prometo,
que no asconda tu nombre ingrato olvido.

Antes, por do el Tartesso và quièto
al vaso immensurable de Nereo,
i acoge'n su profundo al Sol secreto;

160 Do los abetes mira Febo Ideo;
que lleva d'el mar nuevo a la corriente
el Español, muriendo en su desseo;

I do el limite roxo d'Oriente
viste de pura luz la bella Aurora;
165 do rigida impression Islanda siente;

será tu nombre en la sagrada Flora
más jlustre y famoso y estimado
de quien no sólo por tu avsençia llora,
mas de quien tu valor aventajado,
de quien oyere tu virtud y gloria:
porque tu nombre siempre çebrado
hará igual con el tiempo su memoria.

Do el Indo beve'l Nilo, i se colora,
serà con mas estima venerado
no solo por tu ausencia de quien llora,
Mas de quien tu valor aventajado,
170 i oyere la ecelencia de tu gloria;
porque, siempre de todos çebrado,
harà igual con el tiempo tu memoria.

3. EL POEMA COMO ELEGÍA

Con vistas a desarrollar adecuadamente el enfoque textual de nuestro estudio, resulta pertinente preguntarse por la manera en que Herrera ha planteado la composición de la elegía fúnebre¹⁸. Para ello, resumimos la *dispositio* del poema:

a) Exordio (vv. 1-15): noticia de la muerte de don Pedro y primera reacción de estupor y dolor.

b) *Lamentatio* y *consolatio* (vv. 16-54): el dolor que causa la muerte de don Pedro (vv. 16-30) se mitiga con la certeza de que ahora goza de la Gloria (vv. 31-54).

c) Reflexión sobre la vanidad de las cosas mundanas y el poder de la muerte (vv. 55-129)¹⁹. Esta parte incluye, como un excursus o elegía den-

18 Herrera ha dejado otros ejemplos de esta modalidad poética, como la elegía que dedicó a la muerte de Juan de Mal Lara (“No se entristece tanto cuando pierde”, *OP*, I, pp. 157-161), transmitida solo por Pacheco en su *Libro de retratos*; o la consagrada, probablemente, a la muerte de la condesa de Gelves (“Bien debes asconder, sereno Cielo”; P III, El I; *OP*, II, pp. 329-325). A estas podemos sumar la traducción, en las *Anotaciones*, de largos fragmentos de una elegía latina de Girolamo Fracastoro dirigida a “Juan Bautista dela Torre Verones” por la muerte de su hermano (“Aunqu’en el caso yo de tal amigo”, *OP*, I, pp. 274-278), así como un par de églogas fúnebres, la de *Salicio*, a la muerte de Garcilaso, en los preliminares de las *Anotaciones* (“Entre los verdes árboles do suena”, *OP*, I, pp. 258-265), y la de *Amarilis* (“A la muerta Amarilis lamentaua / Delfis”; *OP*, I, pp. 215-225), transmitida solo por B. Aunque en el comentario a Garcilaso (*Anotaciones*, pp. 556 ss.) Herrera se ocupa más bien de la elegía amorosa, algunos de sus apuntes valen también para la fúnebre. Un panorama del género en la lírica áurea ofrece el volumen *La elegía*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla - Universidad de Córdoba, 1996.

19 Sobre Herrera como poeta moral, *vid.* Cuevas, “Introducción”, pp. 51-55; y Begoña López Bueno, “Estudio preliminar”, en Fernando de Herrera, *Algunas obras*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, pp. 72-79.

tro de la elegía, la evocación de la muerte de don Luis Ponce de León, amigo de don Pedro, y del dolor que causó (vv. 73-90).

d) Apoteosis, dentro de parámetros cristianos, de don Pedro como criatura celestial (vv. 130-141).

e) Conclusión o *peroratio* (vv. 142-172): el poeta promete mantener viva en sus versos la memoria de don Pedro.

La *Elegía* carece de la *laudatio* del difunto que cabía esperar en ella. La figura de don Pedro queda, en la práctica, bastante desdibujada entre consideraciones de carácter general o puramente imaginarias (la gloria celestial, la fama futura), y palidece al lado de la de su amigo don Luis, cuya breve presencia en el poema se hace notar de manera más palpable y enfática. A ello contribuye, sin duda, la omisión en P de los tres tercetos que en B ensalzaban las prendas personales de don Pedro; hasta el punto de que P se limita a resumir los méritos del difunto en la expresión “la union de tantas gracias venturosas” (v. 15) y remite su cumplimiento efectivo a un futuro inexistente: ya son esperanzas imposibles de realización²⁰. En definitiva, todo parece indicar que Herrera llegó a amistarse tanto con don Pedro como con don Luis, y que los tres formaban un grupo coetáneo y unido por la simpatía personal, sin descartar que mediase alguna relación de tipo clientelar entre el escritor y las familias de los dos caballeros. Lo cierto es que de los poemas dedicados a uno u otro solo la *Elegía* llegó a las prensas; circunstancia que sugiere que para Herrera tenía un interés ligado a la memoria de aquel trato compartido –sin descartar otras implicaciones que se apuntarán más abajo–. Un interés tan grande como para someterlo a una profunda revisión durante años.

20 Recuérdese a este respecto el apunte de las *Anotaciones* a Garcilaso (p. 586) sobre elegía I, 115-117, donde el toledano evoca la juventud y belleza del difunto don Bernardino de Toledo: “Mas proprio es esto que dize Garci Lasso para alabar una dama que a un caballero, porque *claros ojos, juventud, gracia i hermosura* es lo que se pide i desea en la muger, pero la grandeza del ánimo, el valor, el entendimiento, morir por la religión, por la patria, amar la justicia i las demás cosas semejantes es del varón esclarecido i que se aparta de la confusión de la muchedumbre. Mas porque don Bernaldino era mancebo de edad tierna que no avía dado muestra de su valor, pudiera emplear esto en lamentar las esperanças perdidas”. En el caso de don Pedro, la muerte le llegó en plena *juventud*, edad que se extendía entre los veinticinco y los treinta y cinco años, según Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 267.

La profundidad de la revisión se percibe con un simple acopio de cifras. Dejando al margen los nueve versos de B suprimidos en P, son 116 los que sufren algún retoque, por mínimo que sea (por ejemplo, los vv. 2 y 174), lo que representa un 67,44 % del total²¹; de estos, 48 (o sea, un 27,9 %) han sido reescritos en su integridad²². De manera que, en la práctica, solo un tercio de los versos (56, o sea un 32,55 %) han quedado tal cual, a diferencia de los dos tercios restantes. Si se toma en cuenta la división del poema en partes, se observa que, aunque las intervenciones se dan a lo largo de toda la composición, estas se hacen más numerosas e intensas en algunos trechos: el exordio (solo dos versos de quince permanecen sin cambios, y además se suprimen nueve), la *lamentatio* y *consolatio* (ocho versos sin cambios, de 39), junto con la conclusión (ocho versos sin cambios, de 32). De manera que el proceso de correcciones resulta más intenso en la parte inicial y final del poema, lo cual revela el designio de esclarecer la posición del poeta con respecto al fallecido y pulir el propio sentido de la composición en tanto que elegía.

Partiendo de esos datos, analizaremos ahora con algún detenimiento las variantes que se producen en cada una de las partes²³, con vistas a identificar las pautas que nos permitan luego caracterizar el proceso de correcciones en su conjunto.

21 Ni para este cálculo ni en general para el análisis de las variantes hemos tomado en cuenta las relativas a grafías, signos diacríticos y puntuación. Sobre esta cuestión, remitimos a la síntesis de Blecua, *OP*, I, pp. 60-62. Para mayor comodidad, relacionamos aquí los versos afectados por algún cambio, marcando con // la separación de los diferentes bloques: 1-5, 7-11, (12+1)-(12+9), 13-15 // 16-23, 25, 30-32, 34-41, 43-48, 50-54 // 56, 60, 62, 65-68, 72-75, 79-80, 82-83, 87-94, 101-102, 107, 109-113, 115, 117, 119-124, 126, 129 // 132, 134-139, 141 // 143, 145-151, 156-161, 163-168, 170-172.

22 Pero aplicando un criterio amplio, que admite la conservación de algún elemento anterior; vgr. vv. 1, 4, 9, etc.

23 Por no alargar en exceso el análisis, en la parte central nos limitaremos a considerar los versos relativos a la muerte de don Luis Ponce de León (73-90). Para la valoración de las variantes en virtud del conjunto de *OP*, nos han resultado de gran utilidad Arthur D. Kossoff, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, RAE, 1966; y la digitalización de *OP* que ha llevado a cabo Laura Hernández Lorenzo en el marco de su tesis doctoral.

4. LAS DOS REDACCIONES DEL EXORDIO

Como ya se ha dicho, una diferencia fundamental entre los dos testimonios es la supresión en P de los tres tercetos que en B hacían el elogio de don Pedro. Esto implica, lógicamente, la ruptura de la cadena de rimas, lo que, a su vez, obliga a un reajuste en los versos afectados. Con todo, no parece radicar ahí la génesis de los cambios que atañen a esta parte, pues ya desde el mismo *incipit* se observa la voluntad de corregir el texto. En efecto, el primer terceto de P, aun conservando en esencia el esquema oracional y algunos elementos léxicos de B, supone una completa reescritura de la versión primitiva, incluso si el retoque del v. 2 resulta mínimo en apariencia. Así, en el v. 1 se produce la inversión en el orden del predicado verbal mediante la anticipación del objeto *pecho*, con el consiguiente cambio de la palabra-rima y la redefinición acentual del endecasílabo, que ahora pasa a ser *a minore*. Asimismo, la adjetivación se desplaza en P del objeto al sujeto, dando lugar a un encabalgamiento inexistente antes. Y finalmente, *el corazón* pasa de sujeto a objeto en el v. 3, cediendo aquella función para *un hielo*, que en B era el núcleo de una expansión del sujeto. En cuanto al léxico, *profundo*, aplicado a *pecho*, se sustituye por *esquivo*²⁴, aplicado a *son*, generando así, junto con *triste*, una pareja que anticipa el frecuente recurso a la geminación a lo largo del poema. En el v. 3, el resultado de B era insatisfactorio desde el punto de vista semántico, ya que *turbarse* sugiere agitación y, en cambio, *hielo* apunta a la rigidez²⁵. El problema se resuelve en P poniendo el énfasis en el frío helador (*vivo* ‘intenso’) que se apodera del ánimo de Herrera al conocer la muerte de don Pedro.

En el segundo terceto, el último verso permanece inalterado, mientras que los vv. 4-5 presentan unas modificaciones muy ilustrativas del tipo de

24 Según Kossoff, *op. cit.*, s. v., ac. 3^a, *esquivo* tiene aquí el sentido de ‘repugnante, penoso, doloroso’, posiblemente como italianismo calcado de *schifo*, y remite a Cristóbal de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla, Alonso Escribano, 1570. Aunque Kossoff solo registra otros dos casos, creemos que esta acepción vale también para otros lugares de Herrera; por ejemplo, en expresiones como *mal esquivo* o *dolor esquivo*.

25 Que la intervención persigue una mejora conceptual y no estilística lo confirma que Herrera mantenga intacta la expresión *un hielo hecho*, referida al corazón, en el v. 8 de un soneto de H (el LXIII) corregido en P (III, LII).

intervenciones y soluciones que ofrece P. En el v. 4 se aprecia ante todo la supresión del redundante *yo mesmo*²⁶ y la reconducción completa de la andadura prosódica, marcada en B por la presencia de acentos antirrítmicos en las sílabas centrales y la balbuceante reiteración del sonido *m*, con pretendido efecto de patetismo²⁷. Por otra parte, el *engañar* de B se sustituye por *turbar* (aquí ‘enturbiar la percepción’), previamente eliminado en el v. 3 de B. He aquí un primer ejemplo de las numerosas variantes encadenadas que se dan en el proceso de revisión; al tiempo, *engañar* se retoma en P bajo la forma del sustantivo *engaño*, en posición de rima. Con el conjunto de los cambios, la posición del sujeto lírico queda mejor perfilada: si en B esta era de incredulidad ante la noticia (*negar*), en P implica un rechazo más activo (*vencer*), siempre bajo el signo del querer autoengañarse. La preocupación por la coherencia lógica se explicita en el *empero* del v. 4²⁸, que contribuye a clarificar el proceso psicológico del poeta cuando recibe la nueva, al igual que la adversativa que abre el siguiente terceto en las dos redacciones.

En los vv. 7-9, el sintagma tripartito en polisíndeton de B da paso a una frase que, pivotando sobre elementos previos (el sustantivo *sentimiento* y el adjetivo *común*), aglutina mejor el concepto en P, con el refuerzo

26 Esta supresión del pronombre de primera persona es rasgo consistente en la revisión, pues se da también en los vv. 10 y 110, aunque se conserva en 109 y 154. Ya lo señaló Battaglia, *op. cit.*, p. 76: “Pare una preoccupazione costante del poeta di evitare la pleonastica solennità di *yo*”. Y Macrí, *op. cit.*, pp. 284-285, habla, en general, de “eliminación sistemática de pronombres de la primera persona” en P. Sin duda, esto favorece el enriquecimiento léxico que caracteriza la edición póstuma, como señala Pepe Sarno (“L’annunciato diventa più corposo”, v parte, p. 52) al tratar sobre la eliminación, en general, de elementos gramaticales redundantes o superfluos.

27 Con *antirrítmico* nos referimos al acento “situado en posición inmediata a la de un acento rítmico” (José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992, p. 9). Sobre la secuencia antirrítmica y su uso por parte de Herrera, *vid.* William Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Tamesis, 1980, pp. 47-116.

28 Aparte de este caso, solo se dan otros dos de *empero* en *OP*, ambos en poemas exclusivos de P (P I, lxxxv, 12 y P II, El x, 22). Por cierto, que el verso resultante en P recuerda este otro de Garcilaso, El. I, 7: “quise, pero, probar si me bastase”. Lo subrayamos porque es más frecuente lo contrario: que P elimine los más perceptibles ecos garcilasianos de B (pero no todos), como se irá señalando.

de *dolor*, en lugar de *tristeza*. Una pareja de adjetivos se adosa en P a *sentimiento*: *quejoso*, en lugar de *lloroso* —que será rescatado, sin embargo, en el v. 23 de P²⁹— y *extraño*, que prepara la ponderación del v. 9. En este, el desplazamiento de *daño* a la posición de rima posibilita una expresión más enfática (*cuánto era grande*), tanto en lo semántico como en lo prosódico, a causa de la secuencia antirrítmica entre las sílabas cuarta y sexta³⁰. En la misma dirección apunta la sustitución de *declaró* por *descubrió*, ya que el segundo —a la zaga de *hirió* (v. 1) y de *enfrió* (v. 3)— contribuye a reforzar la coherencia fónica del verso: “me descubrio, *cuanto era grande*’l daño”, endecasílabo *a minore* que se hace eco del esquema rítmico del v. 7, también *a minore* después de la revisión. Ante la pesadumbre que causa la conciencia del mal presente, el sujeto trata de refugiarse en el recuerdo del bien pasado (vv. 10-12), idea que en B viene expresada en términos algo confusos³¹, pero clarificados en P, cuya redacción aglutina, además, los componentes de la frase mediante la geminación de sustantivos del v. 11 (*suceso y memoria*)³². Que el consuelo no deja, en cualquier caso, de resultar imaginario lo subraya el v. 10, que en P prescinde nuevamente del *yo* redundante, para introducir con *ay mísero* un lamento más eficaz y que evita, a su vez, la repetición de *triste*, ya empleado en el v. 2.

En este punto, en B se leen nueve versos que, anclados al término *memoria* del v. 11, evocan las cualidades de don Pedro: su dominio de

29 La reescritura del v. 7 elimina, por tanto, el sintagma *lloroso estado*, que ya estaba en Garcilaso, El. I, 18.

30 Localizamos la misma construcción *cuanto más* en P II, xcV, 12, referida a Ulises: “Cuanto fueras más grande y valeroso”.

31 En gran medida por el uso del sintagma *alegre nueva*, que si —como parece— se refiere a la muerte de don Pedro, solo puede entenderse con el sentido latino de *alacer* (‘vivo, ligero’).

32 Este verso presenta en P la primera palabra rima terminada en consonante, que en B no llegaba hasta el v. 36 (sin contar los nueve suprimidos). Recuérdese lo dicho por Herrera, *Anotaciones*, pp. 442-443, a propósito del soneto xxv de Garcilaso: “Dirán los toscanos que este soneto, i el décimo i vigésimo, i otros que ai de Garci Lasso, carecen de dulçura i suavidad por acabar en consonantes, porque a su parecer, sólo es buen verso el que se termina en vocal (...). Mas casi oso afirmar que es vicio acabarse siempre en vocales, porque carecen de variación i se pierde mucha parte de la grandeza, sonoridad i número”. En la *Elegía* se comprueba que P no cambia apenas las palabras rima de B terminadas en consonante (con la mínima excepción de los vv. 88 y 90) y que, en general, esos versos presentan un porcentaje de intervenciones inferior al resto.

las armas y de la equitación, junto con sus valores intelectuales, morales y religiosos (*santo celo*, v. 12+7)³³. Todo ello, como ya se ha dicho, se elimina en P para resumirse en las *gracias venturosas* del v. 15³⁴, como germen de *esperanzas gloriosas* (v. 13), sintagma cuyo núcleo nominal ya estaba en B por partida doble, pues se repetía en 12+6 y en 13. La explicación del drástico cambio parece residir en la distancia temporal que implica la revisión P: desaparecida la urgencia del encomio fúnebre, el poeta enfoca el evento desde la sola y tópica perspectiva de las esperanzas perdidas por la prematura muerte del caballero, algo que en esta parte de P se expresa como mera percepción individual, tras la eliminación de *esperanza de Occidente* en B, 12+6. Por lo demás, el terceto resultante en P evita los términos más que convencionales de B (*tierna flor, rigurosa mano*) y gana tanto cohesión sintáctica, mediante la geminación de *cuán mal*, como emotividad, por la apelación directa a la Muerte³⁵, en un verso que muestra, otra vez, una cuidada prosodia de los acentos antirrítmicos (1-2-3, 5-6) y las repeticiones fónicas: “*cuan mal surten! cuan mal divides, Muerte*” (v. 14)³⁶. De este modo, el terceto cumple de manera más eficaz su función como epifonema conclusivo del exordio.

5. LAS DOS REDACCIONES DE LA *LAMENTATIO* Y *CONSOLATIO*

Dentro de esta parte, la breve *lamentatio* (vv. 16-30) ha sufrido una revisión moderada en comparación con la *consolatio* (vv. 30-54), de mayor aliento y también más profundamente revisada. Con todo, no dejan de

33 Hay en esos versos algunos ecos garcilasianos; por ejemplo, del elogio de Albanio en boca de Salicio: “Manso, cuerdo, agradable, virtuoso, / sufrido, conversable, buen amigo, / y con un alto ingenio, gran reposo” (Égl. II, vv. 904-906), pasaje que mereció esta nota herreriana: “Para más que pastor es este elogio” (*Anotaciones*, p. 857).

34 Herrera tenía el precedente de Garcilaso, El. I, 71 (“tus gracias y virtudes”).

35 Macrí, *op. cit.*, p. 343, comenta este cambio como una activación y vivificación de “lo abstracto alegorizado”. El mismo procedimiento se repite luego con *España* (v. 39). Recuérdese lo que Herrera prescribe para la elegía en *Anotaciones*, pp. 558-559: “que tenga frecuente conmisericordia [*sic* por: *comiseración*], quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parébases”.

36 Solo hay otro caso de *surtir* en *OP* (PvarB I, XVI, 9), con *deseo* como sujeto; *unión* es caso único en *OP*, aunque sí se documenta dos veces en la prosa de *An*.

apreciarse retoques significativos en la expresión del dolor, empezando por el cambio de los tiempos verbales en el arranque, con la sustitución del pasado en B (*vio, quedase, temblase*) por el presente en P (*ve, acabe, estalle*), solución que actualiza la vivencia de la pérdida por parte del sujeto lírico³⁷. Al mismo efecto se llega, pero por la vía opuesta, en los vv. 19-20, donde la secuencia *murió ... no se rompe* de B cede su lugar a *murió ... y no rompió* en P —con uso intransitivo de *romper*—³⁸, enfatizando el sentimiento de pesar mediante la idea de que la noticia de la muerte de don Pedro tendría que haber causado sin dilación la del propio poeta; todo ello subrayado por la inserción en P del vocativo *ay, dolor* (v. 19). La misma intención de reforzar el patetismo afectivo se percibe en los retoques léxico-sintácticos de P: *quedase en lágrimas deshecho* → *acabe* (‘muera’) *en sus lágrimas deshecho* (v. 17), con un enfoque más dinámico de la acción verbal³⁹; *temblase con tan grave suerte* → *estalle, estrechado* (‘puesto en aprieto’) *de tal suerte* (v. 18)⁴⁰; *triste hecho* → *acerbo hecho* (v. 21), que introduce un cultismo de acepción y evita, además, la redundancia con *tristes* en el v. 23. En los vv. 19-20 la intervención afecta tanto al léxico como, particularmente, a la sintaxis. Primero, por la concentración expresiva del v. 19 en P, fruto de la depuración de elementos accesorios (la mención de don Pedro) o poco afortunados de B (el adjetivo *terrible* ‘¿duro, insensible?’). Luego, por el enriquecimiento léxico y la mejora tanto sintáctica, mediante la geminación de sustantivos, como prosódica del v. 20: “*que mal, que pena espera mi dureza*”; sin olvidar la mentada sustitución *triste* → *acerbo* (v. 21: “*despues d’este cruel i acerbo hecho?*”). Un criterio similar

37 Esta sustitución en los tiempos verbales es rasgo habitual en las correcciones de P, como explica Macrí, *op. cit.*, pp. 338-340.

38 Uso bien documentado en todas las secciones de *OP*, como señala Kossoff, *Vocabulario, s. v. ac.* 16. Entre los ejemplos que aduce, destacamos este: “¡O duro corazón qu’én mal tan fuerte / no rompes!” (*OP*, I, p. 158; son los vv. 7-8 de la *Elegía a la muerte de Juan de Mal Lara*).

39 Lo señala Macrí, *op. cit.*, p. 331.

40 Tanto *estallar* como *estrechar* y *estrechado* son voces exclusivas de P. La primera solo aparece, además de aquí, en P I, LXXXVI, 14 (“¿Cómo sufre i no estalla un tierno pecho?”). Entre los pocos casos de la segunda, cabe resaltar la sustitución *cansáis* → *estrecháis* en PvarH XII, 14. Obsérvese, asimismo, el resultado fónico de la revisión: “*que no estalle, estrechado de tal suerte?*”. La lección de B, en fin, estaba más cerca de Garcilaso, El. I, 22-23: “*que temo ver deshechas tus entrañas / en lágrimas*”.

preside la revisión del siguiente terceto: depuración y concentración en el v. 22, retoques léxico-sintácticos para alcanzar un endecasílabo bímembre en quiasmo (v. 23). Finalmente, los seis versos que restan de la *lamentatio* permanecen intactos, salvo dos leves pero eficaces retoques léxicos: *duro sentimiento* → *eterno sentimiento* (v. 25: “*I en esequias d’eterno sentimiento*”), *hieran como abrojos* → *espinen como abrojos* (v. 30)⁴¹.

El arranque de la *consolatio* sigue en P la tónica de la depuración y revisión en aras de la coherencia sintáctica, plasmada en la geminación *ya veo, ya conozco* (v. 31), que marca, ahora de manera más enfática, el inicio de esta parte de la composición. También resulta funcional el ajuste sintáctico de los vv. 34-35, que, además de esquivar la cacofónica secuencia *si su espíritu* de B⁴², motiva un significativo hipérbaton combinado con el encabalgamiento, siendo *su espíritu desierto* (‘desamparado’) objeto dependiente de *si lloro*, como ya lo era en B⁴³. En cuanto a la revisión léxica, hay que reseñar nuevamente dos simples y oportunos retoques: *nueva luz* → *viva luz* (v. 32)⁴⁴; *dejando en tierra el cuerpo* → *desamparando el cuerpo* (v. 36). La revisión de los vv. 37-39 presenta como rasgo más destacado la conversión de *España* en vocativo del sujeto lírico, subrayando así el tono afectivo de la momentánea queja. Lo mismo vale para la reescritura del v. 38, que gana énfasis, coherencia fónica y riqueza léxica mediante

41 Aparte de este registro, solo hay otro de *exequias* en *OP*: P I, LXVII, 4. En el caso de *espinar*, esta es la única ocurrencia. Garcilaso, por su parte, había escrito (Égl. I, 306-307): la tierra “produce agora estos abrojos / ya de rigor de espinas intratable”.

42 Pepe Sarno, *op. cit.*, v parte, pp. 44-49, identifica como un rasgo dominante del paso entre H y P “...quel vasto numero di modifiche tendenti a eliminare fonemi uguali in stretto contatto o troppo vicini”, afirmación que ilustra con diferentes ejemplos. Parece que el cambio operado en el v. 34 se explica, más que por la proximidad de las sibilantes, por la secuencia vocálica *i-u*, ya que detectamos varios casos de *si su(s)* en *OP*: la elegía “Si puede dar lugar a mi tormento”, v. 100; H, El VI, 105; P II, El v, 96; P II, xc, 8 (*contra sí sus*).

43 Con respecto al v. 35, merece apuntarse tanto la conservación del sintagma *región de la alegría* (ya usado por Garcilaso, El. I, 261 y también presente en H, xxiii, 14) como la supresión en P del artículo determinado ante *región*. Ambos rasgos los relaciona María Rosa Lida de Malkiel (*Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español* [1950], México, El Colegio de México, 1984, 2ª ed. adicionada por Yakov Malkiel, p. 364) con un posible influjo del cultismo de Mena.

44 El sintagma *viva luz* consta en H, XLVII, 13 (pero sustituido por *serena luz* en P II, LXXXI, 13) y en P I, XLIII, 3.

la sustitución de *cuánta confianza* por *cuán alta confianza*, con acento antirrítmico añadido en la quinta sílaba, secuela del previo trueque léxico *considero* → *contemplo*.

El terceto siguiente solo trae en P unos cambios menores, en principio, centrados en el léxico⁴⁵: *revuelvo intento* → *vuelvo intento* ‘le doy vueltas atentamente’ (v. 40)⁴⁶; y *más dichoso* → *venerable* (v. 41), que es el primero de esta parte que afecta a la cadena de las rimas, como indicio de que a partir de ahora la revisión va a ganar intensidad. En efecto, el terceto que sigue (vv. 43-45) sufre una completa reescritura en P, que en el primer verso se concreta, primero, mediante la inversión *es envidia* → *envidia es*, que enfatiza el esquema lógico-sintáctico A no B, y luego se completa con la sustitución *llanto lastimoso* → *congoja lamentable*, que aporta un léxico menos corriente y, otra vez, densidad sonora al endecasílabo. La frase iniciada continúa hasta el final del terceto tanto en B como en P, pero en este lo hace con andadura más firme, tras la reducción sintáctica *envidia ... que se tiene a quien huye* → *envidia ... al que huye*, que permite introducir un complemento antes inexistente (*en la senda peligrosa*, referido al arduo camino de la vida), para rematar en el v. 45 con el objeto —ahora de expresión más sintética—, resultado de un doble cruce léxico: *miseria* → *miserable* (en posición de rima) y *trabajoso* (en posición de rima) → *trabajos*, trasposición obligada para recomponer la secuencia de la rima. Esto último se proyecta, lógicamente, sobre los vv. 46-48, condicionamiento del cual saca P oportuno rendimiento. Así, la expresión plana y poco precisa (pues se refiere a la vida *post mortem*) *viva descansado* da paso a *goce en paz dichosa*, mucho más pertinente y rica en significado —siendo este el único caso de *paz dichosa* en *OP*—. Similarmente, el cambio léxico del v. 47 (*lejos de las congojas* → *lejos de estos euripos* ‘estrechos’, con evidentes

45 Merece la pena, con todo, destacar en el v. 40 la sustitución *Mas si* → *Pero si* —asociada con la subsiguiente de *revuelvo* → *vuelvo*—, porque representa una intervención que se repite en otros lugares para evitar la colisión de las dos sibilantes iguales (vv. 11 de P / 12+1 de B, 52, 148, pero no en 133 y 149). *Vid.* al respecto Pepe Sarno, *op. cit.*, v parte, p. 47.

46 Kossoff, *Vocabulario*, s.v., señala que este es el único caso del latinismo *intento* en *OP*. En cuanto a *vuelvo* (‘revuelvo’), vale el apunte de Juan Gil, *Los cultismos grecolatinos en español*, Salamanca, Universidad de Salamanca – Cilengua, 2019, p. 242, a propósito de Herrera: “...se emplea, como en latín, el verbo simple por el compuesto”.

efectos fónicos) viene condicionado por la previa introducción en P (v. 43) de *congoja*, pero salta a la vista que sirve para la inserción de un término de carácter erudito, aquí lexicalizado. Asimismo, la revisión previa del v. 46 conduce en el 48 a la sustitución *viva descansado ... el que* → *goce en paz dichosa ... l'alma*, que propicia un desarrollo del verso más sintético y hasta más claro en su significado, gracias al escueto *de quien* ('de aquel a quien') *amó*, que deja espacio versal para la adjetivación *más gloriosa*, referida en posición hiperbática a *alma* y coherente con *paz dichosa* en lo fónico y en lo semántico.

Por el contrario, los cambios del siguiente terceto (vv. 49-51) no vienen condicionados por los versos previos, sino que obedecen a la pura voluntad de mejora que anima la revisión de P. Así se ve en el v. 50, que, articulado sobre un uso enfático del polisíndeton, remata en un clímax ascendente con la eficaz sustitución *la tristeza* → *error ciego*, acentuando la rotundidad verbal, a la vez que fuerza un cambio en la secuencia de rimas⁴⁷. Análogamente, el retoque *no turban escondida* → *no alteran escogida* elimina, de un lado, el perturbador eco fónico que se daba en *quietud no turban*, y de otro introduce un adjetivo que casa mejor con la paz celestial de la que goza el difunto, al tiempo que evita la repetición de un término (*turbar*) ya introducido en el v. 4 de P.

Finalmente, la revisión del último terceto (vv. 52-54) debe abordar la reanudación de la cadena de la rima y lo hace mediante la reubicación de términos ya presentes en B, *simpleza* y *sosiego*, más la sustitución *seguro* → *amable*, de ecos luisianos, que trae consigo una equilibrada variación en la calidad sonora del verso: "*Mas la simpleza amable i el sossiego*"⁴⁸. La acomodación de elementos previos continúa en el v. 54 con el desplazamiento que lleva el sintagma *de la inmortal belleza* al primer hemistiquio, en paralelismo quiasmático con respecto a *simpleza amable* (v. 52). De ahí la reelaboración del segundo hemistiquio mediante la sustitución de *divino amor* —sintagma ya usado por Garcilaso, El. I, 294— por *ardiente fuego*, en la que *fuego* adquiere el valor metafórico de *amor* y, junto con *ardiente*,

47 El sintagma *error ciego* consta en H, LXVI, 6 (inalterado en P III, XLVI) y en P I, El XI, 18 (con secuencia antirrítmica en 9-10, como en la *Elegía*). Garcilaso había escrito (El. I, 264-265): "la vanidad de los mortales, / ciegos, errados".

48 Recuérdese la "...pobrecilla mesa / de amable paz bien abastada" de la oda *A la vida retirada*, vv. 71-72. Solo hay otro caso de *amable* en *OP: amable virtud* (P III, Can I, 72).

enriquece la esfera semántica del verso, frente a la más bien redundante presencia de *divino e inmortal* en B. Desde el punto de vista sintáctico, este verso cumple la función de sujeto del verbo en posición de rima del precedente, objeto de sustitución en P (*asienta* → *presenta* ‘regala, ocasiona’). Se trata de un cambio no forzado y obedece, por tanto, a un criterio estilístico⁴⁹. La explicación reside, a nuestro juicio, en las connotaciones prosaicas (notariales, mercantiles, forenses) que podían contaminar el término usado en B, siendo este el único caso en *OP*.

6. LAS DOS REDACCIONES DE LA MUERTE DE DON LUIS PONCE DE LEÓN (vv. 73-90)

La noticia de la muerte (vv. 73-75) es objeto de reescritura en P, mediante cambios tendentes a enfatizar el efecto patético del evento, como la inserción de la exclamación *oh dolor*, o los reemplazos *adverso hado* → *impio hado* y *nos llevó* (v. 73) → *arrebato* (v. 74)⁵⁰. Este último —que recupera un verbo previamente eliminado en el v. 39— implica el desplazamiento del predicado verbal y, tras la supresión del apellido *de León* (que sí se conserva en el v. 84), propicia un endecasílabo que resume a lo esencial y universaliza la desgracia (v. 74). Significativamente, el terceto que sigue (vv. 76-78), dedicado a informar de cómo quedó muerto don Luis, es el primero (luego vendrán otros) que pasa entero de B a P⁵¹. Sí hay cambios en el siguiente, pero ceñidos a tres sustituciones léxicas: *baja* → *cala*, *arrebata* → *acelerada*, *resonante* → *penetrante*⁵². Si la segunda viene condicio-

49 A lo sumo, podría haber influido la presencia no lejana del sustantivo *asiento* en el v. 66.

50 El sintagma *impio hado* —mantenemos la acentuación herreriana en el adjetivo— es exclusivo de P en otras dos elegías: P II, El v, 121 y P III, El I, 102. *Arrebat* sí se documenta en H, pero solo en canciones y elegías: El III, 40,41; Ca III, 115; El VII, 178. Nótese, por lo demás, que *arrebato* potencia aquí el arranque de una enfática secuencia antirrítmica en los vv. 4-5-6.

51 El pasaje presenta en las dos redacciones algunos ecos de la muerte de Adonis en la égloga III de Garcilaso: *joven animoso* evoca “mozo no menos animoso” (v. 175); y *tendido ... en la desnuda tierra* trae el recuerdo de “en tierra estaba ya tendido” (v. 179).

52 Cabe subrayar que el único caso de *acelerado* en H se da justamente en el sintagma *rayo acelerado* (El IV, 29). En cuanto a *resonante*, en H solo lo encontramos aplicado a *rayo*, antepuesto (Ca III, 1-2, inalterado en P II, Ca I) o pospuesto (Ca III, 135, eliminado en

nada por la previa inserción de *arrebató*, las otras dos obedecen a puras razones estilísticas. En el caso de *cala*, este verbo aporta mayor riqueza semántica con respecto al neutro *baja*; en el de *penetrante*, hay un cambio de enfoque que subraya eficazmente la potencia devastadora e imparable del rayo sobre el cuerpo de don Luis. En el terceto siguiente, los cambios se dan en el plano sintáctico: primero mediante la reordenación del primer hemistiquio del v. 82, que realza el verbo situándolo en el arranque versal, antepuesto al sujeto, y, al tiempo, elimina la cacofonía que se daba en *Betis turbó*; y luego con el cambio de tiempo verbal *lloraban* → *lloraron*, que encaja mejor en la secuencia del periodo. Las sustituciones léxicas reaparecen en el v. 87 de P, cuya lección no aporta una mejora evidente de la que traía B: *hiere* → *toca*, para la que no encontramos una motivación clara —más allá de la previa inserción de *herir* en el v. 1 de P—, pero que seguramente condiciona la de *alto* → *hondo*, que elimina el latinismo de B al tiempo que evita el eco fónico que se hubiera producido en **toca el alto*⁵³.

Los ajustes léxicos siguen marcando la pauta de los cambios en el siguiente terceto (vv. 88-90), empezando por la eliminación de *triste* en el trabajado v. 90 de B, supresión que —como se dirá más abajo— se enmarca en una revisión global de la expresión del duelo. Dos de esos cambios se dan en posición de rima y van condicionados entre sí: *dolorosas* → *congojosas* y *congojosas* → *lastimosas* (que evita el dudoso eco fónico *quejas congojosas* de B). Más significativos resultan otros dos: *memorias* → *membranzas* y *España* → *Hesperia* (*Esperia* en la ortografía herreriana), la primera por el recurso a un arcaísmo ya presente en *Algunas obras*⁵⁴, y la

P). En fin, este es el único caso de *penetrante* en *OP*, aunque *penetrar* sí se usa tanto en H como en P (por ejemplo, “ni que mas algun rayo penetrara” en P I, El I, 18).

53 En efecto, *alto* y *hondo* se alternan en *OP* aplicados a *mar*, *océano* y *piélago*. Un caso de *hondo piélago* ofrece H Ca iv, 16.

54 Concretamente, H xix, 13 y H xxxvii, 12. Colin C. Smith, “Fernando de Herrera and Argote de Molina”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), pp. 63-77, incluye esta voz en el grupo más importante de los arcaísmos usados por Herrera, los que tienen “...a fifteenth-century flavour and are the typical voces graves so dear to Herrera (*cedo, crueza, dende, do ‘doy’, laso, ledo, membranza*)” (p. 74). Sobre el “fondo arcaizante” de la lengua poética herreriana ya había llamado la atención Lida de Malkiel, *op. cit.*, pp. 360-361. El asunto constituye un apartado relevante en la controversia crítica entre Oreste Macrí, *op. cit.*, pp. 200-204, y José Manuel Blecua (*OP*, I, pp. 42-56) acerca de la plena autenticidad de P.

segunda por la referencia culta, que enlaza bien con la previa mención de *Atlante* (v. 87)⁵⁵.

7. LAS DOS REDACCIONES DE LA APOTEOSIS DE DON PEDRO

Este breve trecho de la composición (vv. 130-141), si bien no es de los más revisados en P —cuatro de sus doce versos no sufren alteración alguna y varios más las tienen de entidad menor—, sí que presenta alguna de las intervenciones más significativas. Así, en el primer terceto el único cambio es la sustitución de *bajo de* por el arcaizante *yuso de*, que claramente obedece a una decisión estilística, pues está libre de cualquier otro condicionamiento⁵⁶. En el terceto siguiente, al margen de la sustitución *nuestro clamor* → *nuestras voces* —que elimina el acento antirrítmico en quinta sílaba de B a favor de un vocalismo más equilibrado: “i *nuestras voces oyes i querellas*”—⁵⁷, la intensa reescritura del v. 134 llega al punto de introducir un cambio en la cadena de rimas mediante el triple desplazamiento de *esparcido*, la palabra-rima de B, al eje del verso; de *errando* a la posición de rima, ahora como *errante*, segundo componente ya de un esquema de adjetivación doble⁵⁸; y de *ilustran* al primer hemistiquio, dando pie así a un endecasílabo que el lector puede reconocer como protópicamente herreriano: las estrellas “qu’ilustran esparzido el aire [éter,

55 En *OP* hay otro caso de sustitución de *España* por *Hesperia*: PvarH I, LXXXIV, 11. *Hesperio* como adjetivo ya se usa en H v, 10; Ca II, 31; Ca IV, 13, etc. Dado que no analizamos los versos que siguen, apuntamos aquí que P suprime en el v. 92 otro eco garcilasiano: *sacro y patrio río* → *nuestro río*; el toledano había escrito: “el patrio, celebrado y rico Tajo” (son. xxiv, 12) y “sacro Tormes” (Égl. II, 1042). De hecho, *patrio río* es sintagma exclusivo de B, siempre suprimido en P (PvarB I, LXXXII, 7; PvarB II, Ca II, 36).

56 Esta es la única ocurrencia de *yuso* en *OP*, junto con un caso de *yusano* en P II, el IX, 31. Vid. Macrí, *op. cit.*, p. 431, que recuerda que ambos aparecen en Mena y que el segundo consta en un verso del cordobés citado en *An.*, p. 962. En cuanto a la locución común *bajo de*, también este de B es caso único en *OP*.

57 En *OP* solo hay tres casos de *clamor(es)*, todos ellos en B, aunque uno se mantiene inalterado en P I, LIV, 10.

58 El adjetivo *errantes* aplicado a las estrellas consta en B, H y P, como se ve, por ejemplo, en las tres versiones de H x, 10. De hecho, cabe una duda razonable sobre si el *errando* que trae B en la *Elegía* no será un error de copia por *errante*.

cielo'] errante". El mencionado cambio de rima se proyecta, lógicamente, en el siguiente terceto (vv. 136-138), con la doble sustitución *esclarecido* → *triunfante* y *embravecido* → *resonante* —este último previamente eliminado en el v. 80—⁵⁹. Pero lo más significativo es la transformación y desplazamiento del neutro sintagma *el alto cielo* (v. 136) en *el alto Olimpo* (v. 135)⁶⁰, que, sin alterar el significado de fondo, aporta el prestigio de lo mitológico a una visión heroica de la divinidad como *rey ... triunfante*, gobernador de *tierra* (término introducido en P) y *mar*, expresión que evoca el poder de la Monarquía española en la época.

El terceto final de esta sección (vv. 139-141) tiene como primer objetivo completar el periodo oracional que arranca en el v. 136⁶¹, pero lo hace retrasando el predicado verbal *ruegas* hasta el v. 140, que permanece inalterado en P. Casi lo mismo puede decirse del v. 139, donde solo se observa la sustitución *celestial* → *celeste*, mientras que es el v. 141 el que concentra los cambios: el reemplazo *abriendo* → *alargando*, que parte del *largo* ('generoso') previo en B —reemplazado por *ancho* en P— y reubica el gerundio en el eje del endecasílabo, desplazando el sintagma *de amor santo* al arranque versal para componer un verso en el que el suave hipérbaton contribuye a una armónica y semánticamente eficaz distribución de los sonidos: "d'amor santo alargando el ancho seno"⁶².

59 En P son varias las ocurrencias de *resonante* aplicado a la corriente de los ríos (vgr. PvarB I, El IX, 35; P I, CVII, 14) o al mar: "I metiendo en el pielago d'Atlante / la frente por su abierto i hondo seno / con impetu estendido resonante" (P III, El I, 145-147; a la muerte de la Condesa de Gelves, d. 1581). En cualquier caso, ese adjetivo convive con *embravecido*, como puede comprobarse en H v, 9; P II, VII, 9; P III, XL, 5; PVarB I, Ca IV, 116, etc.

60 El sintagma *alto Olimpo* aparece en el v. 73 de la traducción de la elegía de Fracastoro en la muerte de Marco Antonio de la Torre (*Anotaciones*, p. 628; *OP*, I, p. 276); y en H XXXVIII, 4. Por su lado, *alto cielo* se documenta ya en Garcilaso, Égl. II, 491 y Égl. III, 192.

61 Herrera reserva para momentos singulares de la *Elegía* este tipo de conexión entre dos tercetos, en coherencia con lo que dice en *Anotaciones*, p. 570: "En estas elegías o tercetos vulgares se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, i donde no acaba, si no se suspende con juicio i cuidado, viene a ser el poema áspero i duro, i con poca o ninguna gracia. I esto es traído de la elegía latina, que no puede no acabar la sentencia en el pentámetro si no es con cuidado i artificio". Otros ejemplos encontramos en los vv. 40-45 y, al final del poema, vv. 166-172.

62 Estos son los únicos casos en *OP* tanto de *largo* como de *ancho seno*. Sobre la com-

8. LAS DOS REDACCIONES DE LA *PERORATIO* O CONCLUSIÓN

Esta parte del poema se abre con un terceto (vv. 142-144) apenas retocado⁶³, pero que con el cambio de la palabra rima en el verso central, por simple mutación del orden en el sintagma en función de sujeto, anuncia la intensa revisión que sigue y que se plasma en la reescritura de los vv. 145-150. Es verdad que esa revisión aprovecha en lo esencial el esquema lógico-comunicativo de B, ya que mantiene la apelación al difunto don Pedro (*permite que ... publique*) y la aserción *afecto(s) son ... estos suspiros que*. Asimismo, la revisión conserva ciertos elementos léxicos de B, pero integrándolos ahora en un discurso que propone una significación nueva, especialmente en los vv. 145-147. En B, el terceto se refería a la voluntad del sujeto de expresar el dolor que España había sentido por la muerte de don Pedro; en P, en cambio, expone su intención de difundir la triste noticia por toda la extensión de la *pujante monarquía* española, colocando así el apogeo imperial como trasfondo de la muerte del amigo y haciendo partícipe al difunto del común proyecto de grandeza nacional.

No sorprende por ello que el terceto siguiente introduzca en P, junto a los términos del duelo, otros que remiten al ámbito de lo heroico: *osar, afán, honra soberana*⁶⁴. En el plano sintáctico, lo más llamativo es la doble geminación *suspiros ... y lamento, afán y ... honra* de los vv. 149-150, que acoge en el seno de su primer miembro la inserción oracional *que osan*. Este hipérbaton por disyunción verbal⁶⁵ casa bien con la elevación del tono poético en la estrofa. Al margen de esto, son numerosos los detalles que revelan el cuidado puesto en la selección léxica, suprimiendo términos de B (*acerba y grave, señales de tristeza, hondos, etc.*)⁶⁶, sustituyéndolos

binación de las vocales *a* y *o* escribe Herrera, *Anotaciones*, p. 282, a propósito de “Cuando me paro a contemplar mi estado”: “Este verso, por las vocales primera i cuarta, que tiene tan repetidas, es mui grave, porque son grandes i llenas i sonoras, i por esso hazen la voz numerosa con gravedad”.

63 Se mantiene así en el v. 142 de P el eco garcilasiano “voz del llanto”, que remite a El. I, 296.

64 De *afán* dice Herrera, *Anotaciones*, p. 669, en nota al v. 29 de la *Epístola a Boscán*: “Dición antigua, por su significado i formación dina de ser bien recebida i usada”.

65 Véase Macrí, *op. cit.*, p. 350.

66 Recuérdese que en P, ya se había producido la previa inserción de *acerbo* y de *señales de tristeza* (vv. 21-22).

(*España* → *grandeza hispana*, *dureza* → *rudeza*)⁶⁷ o reubicándolos (*grandeza*), además de introducir otros nuevos, como se ve en el v. 147, por citar el caso más patente (“dilata la pujante monarquía”)⁶⁸.

Los dos tercetos que siguen solo han merecido en P intervenciones al principio y al final (vv. 151 y 156), mientras que el resto permanece tal cual. En el primer caso, se produce la inversión *siempre perpetuo* → *perpetuo siempre*, que evita la secuencia cacofónica de B. En el segundo —que es el verso citado con variantes en las *Anotaciones*, como se ha visto más arriba—, además de una inversión del orden entre el verbo y el objeto, se destaca sobre todo una reformulación más precisa de la idea, mediante los ajustes léxicos *no bañe* → *no asconda* —esta es la variante que ya constaba en *An*— y *eterno olvido* → *ingrato olvido*⁶⁹.

La intensidad de la revisión llega a su apogeo en los dieciséis versos restantes, de los cuales solo tres quedan libres de cambios y hasta nueve conocen una completa reescritura. Llamativamente, el conjunto de cambios no afecta en demasía a la cadena de rimas, que se mantiene estable, pese a la sustitución de algunas palabras en posición versal. La secuencia arranca con un terceto (vv. 157-159) que en P es objeto de retoques menores pero significativos, consistentes sobre todo en mudanzas léxicas: *donde Betis* → *do el Tarteso*, que introduce una variación con respecto a los vv. 68 y 82 y una referencia más erudita⁷⁰; *estendido vaso* → *vaso inmensurable*, con inversión del orden; y *siente* → *acoge*. Estos últimos cambios activan un

67 En H El I, 110 hay otro caso de *rudeza humana*, conservado en P, II, El VII.

68 Fuera de P, solo hay un caso de *pujante*, en un poema suelto, “Al varón firme i justo”, v. 35 (*OP*, I, p. 155). Una de esas ocurrencias es fruto de la revisión de H, Ca v, 10, pero en H sí aparecía *pujança*: Ca III, 34 (“del rei del mar ligero / la terrible pujança”) y LXIV, 9 (“la pujança deste imperio”). Similarmente, *Ismano* solo aparece en P I, El XI, 110 y PvarB I, Ca IV, 24, frente a *Español*, que es lo habitual en *OP*. En cuanto a *monarquía*, este es el único caso en *OP*. Tampoco se documenta en H *dilatar* en el sentido que aquí tiene de ‘extender’.

69 El sintagma *eterno olvido* también aparece en H El I, 17, suprimido en P II, El VII. En cambio, *ingrato olvido* solo se da en P I, LVI, 13; PvarAn II, LVII, 3; *olvido ingrato*, en P III, Ca I, 50.

70 Esta denominación del Guadalquivir solo aparece otra vez, en P II, LXXIII, 10; sí consta *tarteso río* en P II, El XII, 134. *Tarteso* se refiere a la Andalucía suroccidental en la canción “Alça del hondo seno”, vv. 10-11, impresa en los preliminares de Pedro Fernández de Andrada, *De la naturaleza del caballo*, Sevilla, Fernando Díaz, 1580.

léxico más rico tanto en precisión como en poder evocador⁷¹. Después, los vv. 160-168 abordan el tópico de la universal fama del difunto (siempre gracias al poema) mediante la mención cultista de los cuatro puntos cardinales, pasaje que significativamente ha sido reescrito casi por entero.

En el primer terceto, referido al oeste, la revisión se articula sobre un retoque sintáctico que refuerza la coherencia del periodo y precisa la idea en P. Mientras en B es *el español* quien *ve* los barcos (por sinécdoque, *piños del piélago Eritreo*)⁷² surcar el Atlántico⁷³, en P es el sol, personificado como Apolo, quien *mira* esos barcos (ahora *abetes* ‘abetos’) que *el español lleva* al Atlántico. Al tiempo, cabe subrayar, que la introducción del cultismo semántico *abetes*, junto con la de *Febo ideo*, compensa la supresión de *piélago eritreo*⁷⁴; y que la inversión *del nuevo mar* → *del mar nuevo*, si bien condicionada por la recomposición del endecasílabo tras el cambio *ve* → *lleva*, sirve para introducir un oportuno acento antirrítmico en la quinta sílaba, que, sumado a la carencia de otros acentos primarios entre la sexta y la décima, produce un efecto de sugerente fonosimbolismo asociado a las turbulencias marinas.

El siguiente terceto (vv. 163-165) trae en P las referencias al este y al norte, mientras que en B también incluía la del sur. En el primer caso, el eje de la revisión es la sustitución *mira* → *viste de pura luz*, condicionada por el añadido del primer término en el v. 160 de P⁷⁵. Previamente, la

71 Por otra parte, este es el único caso en *OP* del cultismo *immensurable*, frente al habitual *inmenso*.

72 El *piélago eritreo* es el mar de Arabia, como señala Cuevas, *ed. cit.*, p. 279, en nota al v. 6 del son. “De flores ciñe, Betis, tu corriente”, dedicado al licenciado Francisco Pacheco, tío del pintor homónimo. La supresión de esta referencia erudita en P se explica, entendemos, porque desliza una alusión al oriente en un terceto referido al occidente.

73 Es posible que haya error de copia (*de* por *do*) en el v. 160 de B.

74 El adjetivo *ideo* (‘de Ida’) lo usa Herrera tres veces en P, pero antes lo empleó, aplicado también a Febo, en el v. 1 de la elegía que figura en los preliminares de Cristóbal de las Casas, *Vocabulario*, 1570. En cuanto a *abete* (‘nave’), lo identifica como cultismo semántico José Luis Herrero Ingelmo, “Cultismos renacentistas (cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI) (conclusión)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 75 (1995), pp. 293-394 [p. 333], que remite a Virgilio, *En*, VIII, 91: “*Labitur uncta vadis abies*”.

75 El verbo *vestir* no es raro en *OP* asociado con *luz* o términos relacionados. Por ejemplo: “qu’ en cuanto Febo Apolo de luz viste” (H Can v, 36); “que se viste de purpura l’Aurora” (P III, XLII, 3).

mención del punto cardinal pasa por el cambio *donde el rojo puesto* → *do el límite rojo*, que aporta variedad en la serie de sintagmas similares del terceto, todos ellos con el adjetivo antepuesto, amén de reconducir el esquema rítmico del endecasílabo al tipo melódico⁷⁶. En el v. 164, la sustitución *rociada y pura aurora* → *bella aurora*⁷⁷ permite recobrar el adjetivo *pura* para aplicarlo ahora a *luz*, sustantivo que ocupa el eje del verso como núcleo de un sintagma típicamente herreriano. En el v. 165, B aglutinaba, como se ha dicho, la mención del norte (*yelo*) y del sur (*sol caliente*), mientras que P, de forma menos tópica, lo ciñe solo al primero: *do imprime* [‘oprime’] *el yelo* → *do rígida impresión Islanda siente*⁷⁸. En paralelo, el sencillo hemistiquio que B dedica al sur (“do arde el sol caliente”) se reelabora por completo en el v. 166 de P, en pos de una exquisita referencia erudita: “Do el Indo beve’l Nilo, i se colora”⁷⁹.

Este cambio implica, a su vez, la eliminación del verso correspondiente en B (“será tu nombre en la sagrada Flora”), cuyo sentido no casaba bien con el contexto, pues reducía la fama del nombre del difunto al occidente

76 Como bien anota Cuevas, *ed. cit.*, p. 691, el endecasílabo resultante es idéntico al de H, Ca I, 11.

77 Este es el único caso de *bella aurora* en P; por otra parte, *pura Aurora* (como variante de *Aurora pura*) se documenta en PvarH El IV, 187. Finalmente, se prescinde en P del adjetivo *rociada*, que aparece asociado a *Aurora* en H, El IV, 237 y H, LVII, 1.

78 Aparte de este caso de *Islanda*, en *OP* solo hay otro caso de *islando* como adjetivo (P II, xxxi, 8). Por último, el sintagma *rígida impresión* (‘helada presión’) acumula dos cultismos.

79 Tanto que Francisco de Rioja se lució señalándola en su carta-prólogo de *Versos* (*OP*, II, 12) : “Supo Fernando de Herrera la Filosofía mui bien; estudió las Matematicas, la Geografía antigua, i moderna esactamente. i assi, en las partes que habla della, es con fundamento i autoridad. tendrá alguno a inorancia, aver llamado Indo al que beve el Nilo, cuando dize en la Elegía a don Pedro de Çuñiga; «Do el Indo beve el Nilo, i se colora / Serà con mas estima venerado.» I es imitacion de Virgilio en el 4. de las Geogicas [289-292], que dijo: «Quaque pharetratae vicinia Persidis urget, / Et viridem Aegyptum nigra foecundat arena, / Et diversa ruens septem discurrit in ora / Vsque coloratis amnis devexus ab Indis»”. La traducción de estos hexámetros virgilianos por Bartolomé Segura Ramos reza así: “...donde presiona la vecindad de la Persia del carcaj, y el río con su negra arena fecunda el verde Egipto, y, despeñándose, discurre por siete desembocaduras diferentes, después de descender de los indos, siempre tostados” (Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas*, Madrid, Alianza, 1986, p. 131). Es latinismo, por tanto, llamar *indo* al etiope, acepción que solo se documenta esta vez en *OP*. *Vid.* también sobre el pasaje el apunte de Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 366.

(*Flora*), después de mencionar los cuatro puntos cardinales. Por otra parte, la supresión en P de *nombre* como sujeto de *será* (que en P se conserva desplazándolo al verso siguiente) se explica porque el sustantivo ya está presente once versos antes (v. 156) y desde allí ejerce la citada función sintáctica de manera implícita, suscitando en el lector atento una expectativa que se prolonga desde el *antes* del v. 157 hasta el v. 167 y realza la dimensión del cuadro geográfico entre ambos. Pivotando, pues, sobre el *será* reubicado, la revisión de P reescribe los vv. 167-168, ajusta algún elemento previo (*estimado* → *estima*) y acuña un endecasílabo de ritmo yámbico y notable equilibrio fónico: “*serà con mas estima venerado*”. La frase continúa luego mediante un encabalgamiento conducente a un verso que, con las mismas palabras de B (*de quien no solo por tu ausencia llora* → *no solo por tu ausencia de quien llora*), resulta muy distinto gracias, otra vez, al hipérbaton y proyecta sobre el plano sintáctico el refinamiento erudito de los versos precedentes. Al tiempo, ese verso asegura el encadenamiento lógico-sintáctico con el cuarteto final por medio de la correlación *no solo ... mas*, que se mantiene en P como enlace para el cierre del poema.

En este final, la revisión de P aparece dosificada. Mientras el v. 169 continúa intacto y el v. 172 solo conoce un leve, pero significativo, retoque, los dos centrales del cuarteto se reescriben aprovechando materiales previos. De nuevo la mayor novedad se da en el plano sintáctico, ya que P se deshace en el v. 170 de la reiteración paralelística *de quien*, sobre la que se sostenía el esquema de B, y refuerza la ligazón del doble objeto *valor ... gloria* —más sintético que el triple que había en B— con la introducción de la conjunción *y* en el arranque del v. 171. No obstante, ese verso soporta la tensión de un último hipérbaton con la inserción de *oyere* entre los dos términos que une la copulativa y la ubicación del sustantivo *excelencia* en el eje del endecasílabo *a maiore* resultante en P (“...tu valor aventajado, / i oyere la ecelencia de tu gloria”). Alcanzado este punto culminante, el cuarteto concluye afirmando que el poema eternizará a don Pedro, una idea que se expresa en P apenas con un par de retoques menores, pero atendibles. El primero es la nueva supresión de *tu nombre* en el v. 171, lo cual permite introducir el sintagma enfático *de todos*, pospuesto a *siempre* en aras de la mejora prosódica; el segundo, consecuencia del anterior, se cifra en la sustitución de *su* (referido a *nombre*) por *tu* (referido a don Pedro) para otorgarle el primer plano al difunto.

9. PAUTAS GENERALES DE LA REVISIÓN

De acuerdo con el conjunto de los cambios analizados, cabe ya señalar como vectores de las correcciones operadas en P el refuerzo de la cohesión conceptual, sintáctica y prosódica de la composición, así como una más eficaz, compensada y variada selección léxica: todo ello con visible potenciación de los rasgos cultistas y, ocasionalmente, arcaizantes. El aspecto de la variación léxica se hace más patente a medida que avanza la *Elegía*, hasta convertirse en uno de los rasgos más relevantes de la redacción P, según se ha podido verificar —mediante cálculo computacional— con dos parámetros diferentes. Por un lado, se identifican 108 lemas exclusivos de P con respecto a B, frente a 79 en relación contraria (y eso a pesar de que P tiene nueve versos menos)⁸⁰; por otro, se comprueba la mayor riqueza léxica de la redacción P, que, medida en *type-token ratio* (TTR), arroja un resultado de 51,44 % para P y de 47,15 % para B⁸¹.

Dentro del campo léxico, llama poderosamente la atención el gran número de variantes encadenadas a lo largo del poema. Esto permite observar cómo un término (o términos, eventualmente) eliminado en un determinado verso de B se recupera luego en otro de P, a veces mediando una gran distancia entre ambos. Por ejemplo:

80 Entre esos lemas exclusivos de la redacción P de la *Elegía*, hay 21 que solo aparecen como “lecciones variantes finales de P respecto a B, H, presentes o no en otros textos de P, pero no en B, H” (Macrí, *op. cit.*, p. 174). Son: *abete, alterar, amable, calar, empero, enfriar, ensanchar, estallar, estrechar, impresión, inmensurable, monarquía, pujante, surtir, triunfante, unión, yuso, vital, Euripo, ideo, Islanda*. Se trata de una proporción alta, dado que la lista que ofrece Macrí para el conjunto de OP es de 230 términos. La lematización de las dos redacciones del poema se hizo con el programa Freeling (Lluís Padró, “Analizadores multilingües en Freeling”, *Linguamática*, 3 (2011), pp. 13-20), mientras que las listas de lemas exclusivos de cada redacción fueron obtenidas mediante el programa de análisis de corpus Litcon (Hernández Lorenzo, *op. cit.*, I, pp. 191-192). Los resultados fueron revisados y se comprobó su pertinencia.

81 A causa de la diferente extensión de las dos redacciones, se ha comprobado el resultado anterior con el cálculo de la llamada *standardized type-token ratio* o STTR, gracias a la cual se obtiene la TTR en fragmentos de texto de igual extensión y se calcula la media de los índices obtenidos para ese texto concreto. Los valores resultantes de la STTR son: de 50,5 % en P frente a 47,2 % en B con segmentos de 1000 palabras, y 57,1 % frente a 55,3 % con segmentos de 500 palabras. Se han calculado con el *script* en R desarrollado en la tesis doctoral de Hernández Lorenzo, *op. cit.*, II, p. 489.

- 3-4 *turuose* el coraçón, vn yelo hecho. / Quise'engañar yo mesmo a mi sentido B
enfriò el coraçón un ielo vivo. / Quise empero *turbar* a mi sentido P⁸²
- 7 Mas el *lloroso* estado y la tristeza B → Mas el quexoso sentimiento estraño P
- 23 sino suspiros tristes y lamento B → suspiros tristes i *lloroso* acento P
- 18 que no *temblase* con tan graue suerte? B → que no estálle, estrechado de tal suerte? P
- 65 viuimos, enemigos de la gloria B → *temblamos*, enemigos de la gloria P
- 19 Murió don *Pedro*, y mi terrible pecho B → Murio, ai dolor, i no rompio mi pecho? P
- 91 A ti aora también su estrecho amigo B → A ti, ô gran *Pedro*, a ti su estrecho amigo P⁸³
- 39 a España' *arreató* vn oscuro día. B → España, te robò un oscuro dia. P
- 73-74 Entonçes nos lleuó el aduerso hado / de León aquel iouen animoso, B
Entonces (ô dolor) el impio hado / *arreatò* aquel Ioven animoso, P
- 79 No baxa con tal furia' *arreatada* B → No cala con tal furia acelerada P⁸⁴
- 41 y ueo a quien suspiro más *dichoso*, B → i veo, a quien suspiro, venerable, P
- 46 ¿Quién llora porque biua descansado, B → Quien llora, porque góze'n paz *dichosa*, P⁸⁵
- 80 el rayo *resonante*, despedido B → el rayo penetrante, despedido P
- 138 al mar, que no se estienda enbraueçido, B → al mar; que no s'estienda *resonante*; P

82 Además, en P se conserva *turbar* en el v. 82 y se sustituye en el v. 51: *no turban* → *no alteran*.

83 P ha conservado en este caso el eco de Garcilaso, Égl. 1, 94 ("causar la muerte de un estrecho amigo"). Otro tanto ocurría en el v. 70 con *furor de Marte*, ya en Garcilaso, son. XXXIII, 1.

84 Por otra parte, *arreatado* se conserva en el v. 130.

85 Además, *dichoso* se suprime en B 12+5 y se conserva en el v. 130.

- 94 Quema el duro *rigor* del seco estío B → Quema el fogoso ardor d'el
seco estio P
- 123 camino a la dureza de la muerte. B → muestra'l mortal *rigor* abierta
senda. P⁸⁶
- 107 *refrena* y el amor desuaneçido B → i amor desvanecido i ciego enfrena
P
- 111 del çielo, que resiste a mi sentido. B → d'el cielo; que mis impetus
refrena. P
- 159 y *siente'* en su profundo al sol secreto, B → i acoge'n su profundo al Sol
secreto; P
- 165 do imprime'el yelo, do arde el sol caliente, B → do rigida impression
Islanda *siente*;

O complementariamente, un término (o términos) introducido en un verso de P resulta eliminado posteriormente en otro de B. Por ejemplo:

- 21 después deste cruel y triste hecho? B → despues d'este cruel i *acerbo*
hecho? P
- 145 permite que a tu *açerua* y graue muerte B → Permite, que tu muerte i
pena mia P
- 22 ¿Qué muestras podré dar de mi tristeza, B → Que *señales* daré de mi
tristeza? P
- 146 publique, con *señales de tristeza*, B → publíque'n cuanto la grandeza
Ispana P
- 25 y en exequias de duro sentimiento B → I en esequias d'*eterno* senti-
miento P
- 126 son dolor y tormento sobrevmano. B → son congoxa i temor de fuego
eterno. P
- 129 iaze', en *eterna* pena'aflige y trata. B → yaze,'n pena immortal aflige i
trata. P
- 156 que tu nombre no bañe'*eterno*'oluido. B → que no asconda tu nombre
ingrato olvido. P

86 *Rigor* se conserva en el v. 71 y *rigida* se incorpora en el v. 165 de P.

- 36 está, dexando en tierra el cuerpo muerto. B → està, *desamparando* el cuerpo muerto. P
- 101 y *desampara* el corporal aliento, B → i fallece'l vital i amado aliento, P
- 87 que hierè el alto piélago de Atlante B → que toca el *hondo* pielago de Atlante. P
- 149 estos *hondos* suspiros y lamentos B → estos suspiros, qu'osan, i lamento P
- 102 jamás el pie'estampamos en el suelo. B → jamas el pie *imprimimos* en el suelo. P⁸⁷
- 165 do *imprime*'el yelo, do arde el sol caliente, → do rigida impression Islanda siente; P
- 146 publique, con señales de tristeza, B → publíque'n cuanto la *grandeza* Ispana P
- 150 que muestran su dolor con tu *grandeza*. B → mostrar su afan i tu onra soberana. P⁸⁸

Tampoco faltan ejemplos de intervenciones consistentes en la supresión reiterada de un mismo término en B, ya sea mediante sustitución o por simple eliminación:

- 30 ¿Quién palabras que *hieran* como abrojos? B → quien palabras, qu'espinen como abrojos? P
- 87 que *hierè*'el alto piélago de Atlante, B → que toca el hondo pielago de Atlante. P⁸⁹
- 89 con su muerte, y *España* fue testigo B → con su muerte, i Esperia fue testigo P
- 146-147 publique, con señales de tristeza, / cuánto *España* sintió tu dolor fuerte. B

87 El verso de B recuerda a un pasaje de Garcilaso, Égl. II, 698-699: "ir do nunca pie humano / estampó su pisada en el arena".

88 Previamente, ya se había suprimido *grandeza* en B, vv. 9 (en beneficio de *grande*) y 12+9.

89 Pero se conserva *hirió* en el v. 1.

- publique'n cuanto la grandeza Ispana / dilata la pujante monarquía. P⁹⁰
- 148 Afetos son de la immortal *dureza* B → Afeto son de la rudeza umana
P
- 25 y en exequias de *duro* sentimiento B → I en exequias d'eterno senti-
miento P
- 94 Quema el *duro* rigor del seco estío B → Quema el fogoso ardor d'el
seco estío P
- 123 camino a la *dureza* de la muerte. B → muestra'l mortal rigor abierta
senda. P⁹¹

Los ejemplos de una u otra casuística podrían multiplicarse⁹². Pero donde mejor se muestra el arduo trabajo de reelaboración léxica operado en P es dentro del campo semántico del pesar, ya sea este el duelo causado por la muerte de don Pedro, ya sea la aflicción por la menesterosa condición humana. Un buen ejemplo lo tenemos en esta secuencia de cambios, que no hemos incluido en la lista previamente elaborada:

- 37 Gran causa de *llorar* es esta mía, B → Grande causa de *llanto* es esta
mía, P⁹³
- 43 es inuidia y no *llanto lastimoso* B → Invidia es, no *congosa lamentable*, P
- 47 lexos de las *congexas* desta vida, B → lexos d'estos Euripos de la vida, P
- 88 creciendo las memorias dolorosas B → Crecieron las membranças *con-
gexas* P
- 90 del triste *llanto* y quejas *congexas*. B → d'el *llanto* i de las quejas
lastimosas. P
- 121-122 hasta que la fatal postrera suerte / rompe'el impedimento y dexa llano
B⁹⁴

90 Además, se conserva *España* en v. 39 y *español* en v. 162.

91 Pero *dureza*, *duro* se conservan en los vv. 16 y 20.

92 Algunos casos: *mismo*, suprimido en vv. 4 y 93, pero conservado en 109; *nombre*, conservado en v. 156, pero suprimido en vv. 166 y 171; *siempre*, suprimido en vv. 48 y 60 y conservado en vv. 151 y 171; *vanola*, conservado en vv. 10 y 64, suprimido en vv. 13 (*en vano*) y 124; *muerte*, conservado en vv. 14, 89, 128, 145, pero suprimido en vv. 109, 123 (aquí sustituido por *mortal rigor*).

93 El verbo *llorar* mantiene, con todo, una notable presencia en ambas redacciones: vv. 35, 46, 83, 168.

94 No está de más recordar que *postrera suerte* es eco de Garcilaso, Ca. III, 34. Lo mis-

Hasta qu'allana el fin de la contienda / el ierto passo, i con *tormento* interno, P⁹⁵

126 son dolor y *tormento* sobrevmano. B → son *congoxa* i temor de fuego eterno. P

Asimismo, se observa que términos como *tristeza* o *triste* sufren una drástica reducción, pasando de cuatro ocurrencias en B a una en P, y de cinco a dos, respectivamente⁹⁶. En el caso de *dolor*, la diferencia no es tanto cuantitativa (ocho casos en B por seis en P) como de redistribución, dado que P lo elimina en 5 versos (61, 112, 126, 147 y 150)⁹⁷ y lo reintroduce en otros tres (8, 19, 73), al tiempo que lo mantiene en los vv. 58, 85 y 109. En compensación, P introduce dos casos de *pena* (vv. 20 y 145) —que se suman a los dos conservados (vv. 60 y 129)—, otros dos de *congoja* (vv. 43 y 126, pero suprimiéndolo en v. 47) y uno de *mal* como sustantivo (v. 20). No menos relevancia tiene, en el marco del incremento de riqueza léxica antes señalado, la introducción en P de términos que no figuraban en B —siempre en lo relativo a la expresión del pesar—: *ay* (vv. 10, 19), el arcaísmo *cuita* (v. 60), *espinar* (v. 30), *estallar* (v. 18), *estrechado* ('puesto en aprieto', v. 18), *lamentable* (v. 43), *pasión* (v. 112), *quejoso* (v. 7).

Del conjunto de las innovaciones léxicas de P hay que destacar, obviamente, aquellas que se producen sin que haya un forzoso condicionamiento contextual inmediato, sea de tipo sintáctico o métrico-prosódico. Ahí podemos incluir los casos siguientes: *declaró* → *descubrió* (v. 9); *triste* → *acerbo* (v. 21); *duro* → *eterno* (v. 25); *hieran* → *espinen* (v. 30); *nueva* → *viva* (v. 32); *dejando en tierra* → *desamparando* (v. 36); *congojas* → *euripos* (v.47); *turban* → *alteran* (v. 51); *asienta* → *presenta* (v. 53); *vivir* → *luchar* (v. 56); *sujetos* → *opresos* (v. 62); *vivimos* → *temblamos* (v. 65); *supremo* → *felice* (v. 66); *cansa* → *ofende* (v. 67)⁹⁸; *ilustra* → *ensancha* (v. 68); *contino* →

mo ocurre con *ánimo mezquino* en el v. 120 de P con respecto a “ánima mezquina” en Garcilaso, Égl. I, 81 y 368.

95 Es el único caso de este sintagma en P, pero sí consta *mal interno* en P I, El VI, 30.

Igualmente, *pasión interna* en H, El IV, 212. Sobre *ierto* 'erguido' volvemos más abajo.

96 En B el sustantivo consta en los vv. 7, 22, 50, 146; en P, solo en v. 22. El adjetivo figura en B, vv. 2, 10, 21, 23, 90; en P, solo en 2 y 23.

97 Igualmente, se elimina *dolorosas* en el v. 88.

98 El verso de B está más cerca de Garcilaso, El. I, 82-84: “¿A quién ya de nosotros el exceso / de guerras, de peligros y destierro / no toca y no ha cansado el gran proceso?”.

ansioso (v. 72); *adverso* → *impio* (v. 73); *baja* → *cala* (v. 79); *arrebata* → *acelerada* (v. 79); *resonante* → *penetrante* (v. 80); *hiere* → *toca* (v. 87); *alto* → *hondo* (v. 87); *España* → *Hesperia* (v. 89); *duro rigor* → *fogoso ardor* (v. 94); *estampamos* → *imprimimos* (v. 102); *el dolor* → *la pasión* (v. 112); *engañados* → *ofuscados* (v. 119); *bajo de* → *yuso de* (v. 132); *celestial* → *celeste* (v. 139); *eterno* → *ingrato* (v. 156); *donde Betis* → *do el Tarteso* (v. 157); *estendido vaso* → *vaso inmensurable* (v. 158); *siente* → *acoge* (v. 159); *donde el rojo puesto* → *do el límite rojo* (v. 163)⁹⁹.

Aun aceptando que la casuística es variada, puede decirse que, de manera general, los cambios privilegian un léxico cuya carga semántica resulta más específica y adecuada, o que se caracteriza por un mayor rebuscamiento, concretado a menudo en rasgos cultistas o, en el caso de *yuso de*, arcaizantes¹⁰⁰. Entre los cultismos, nos detendremos brevemente en uno de ellos, *ardor* (v. 94), por su posición destacada como la cuarta de las palabras claves en *OP*¹⁰¹. Aparece 85 veces en P, y 33 en el resto de la poesía herreriana, de las cuales siete en H y 26 en los poemas sueltos. De las 85 ocurrencias de P, 44, es decir, poco más de la mitad, se encuentran en los poemas exclusivos, y las otras 41 en poemas compartidos con otros testimonios. En tales casos, *ardor* sustituye a voces como *resplandor*, *llamas*, *fuego*, *sol*, etc.; de hecho, son tres los poemas de B en los que se produce el reemplazo *fuego* B → *ardor* P, por lo que el sintagma *fogoso ardor* viene a ser una síntesis de ese cambio repetido. El sintagma *yuso de* hay que agru-

99 De esta lista, son ocurrencias únicas en *OP*: *espinar*, *euripo*, *calar*, *penetrante* (pero no *penetrar*), *ofuscado* (pero no *ofuscar*), *yuso*, *inmensurable*.

100 En las *Anotaciones*, las ideas dispersas de Herrera sobre el empleo de arcaísmos, voces foráneas y, en general, neologismos en la lengua poética oscilan entre el entusiasmo y la prudencia, de manera que lo mismo han valido para hacer del sevillano un partidario decidido o moderado de su uso; *vid.* Macrí, *op. cit.*, pp. 186-204, y la síntesis de Cuevas, “Introducción”, pp. 74-75. Con todo, es innegable la decisiva aportación de Herrera al cultismo en la lengua española, como evidencian las continuas referencias al sevillano en el completo estudio de José Luis Herrero Ingelmo, “Cultismos renacentistas (cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 74 (1994), pp. 13-192, 237-402, 523-610; y 75 (1995), pp. 173-224, 293-394.

101 Hernández Lorenzo, *op. cit.*, I, pp. 221-225; revisado en Laura Hernández Lorenzo, “Nueva luz para la problemática de *Versos*: una aproximación a su léxico desde las Humanidades Digitales y los estudios de corpus”, en *De Herrera*, pp. 169-175.

parlo con los restantes arcaísmos del poema: *cuita* (v. 60), *membranzas* (v. 88) y *yerto* (v. 122). Aunque estos tres ya están presentes en H, de *cuita* (un caso en 1582) puede decirse que es voz característica de P¹⁰². Pero en el caso de *membranza* y de *yerto* (‘empinado’) —que es un latinismo (seguramente con la mediación del it. *erto*) ya en desuso¹⁰³—, el reparto resulta más equilibrado. La conclusión es, por tanto, que en este aspecto P no hace sino desarrollar e intensificar tendencias que ya pueden apreciarse en H, sin que el empleo de *yuso* en la *Elegía* suponga una radical solución de continuidad entre una y otra sección textual.

Los cambios de estructuras sintácticas potencian rasgos preexistentes en B conforme a dos tendencias básicas: el cultivo en varios niveles de la geminación (o, en sentido más amplio, de la repetición), por un lado, y el recurso al hipérbaton, por otro. En cuanto a lo primero, cabe destacar aquellos casos en que una voz de B (casi siempre un adjetivo) ha generado dos en P (vv. 1-2, 6, 23, 101, 145 y 107), e igualmente el empleo de esquemas tales como la bimetración en quiasmo del endecasílabo (v. 23)¹⁰⁴, la fórmula “A no B” (v. 43), o la anáfora (vv. 14, 20, 31, 91)¹⁰⁵. Por lo que hace al hipérbaton —sin duda, uno de los aspectos más trabajados en la revisión de P, especialmente en la parte final del poema—, la diversificación es la regla, dentro de las dos modalidades básicas de la inversión y de la disyunción¹⁰⁶. A la primera de ellas corresponden, por ejemplo, los cambios operados en los vv. 52-54, 82, 91-93, 117, 121-123 (*abierta senda* es el objeto), 143, 146-147 (*la grandeza hispana* es el objeto), 156, 163-164, 165, 168 y 171; a la disyunción, los que se dan en los vv. 41, 46-48, 92-93, 134, 149-150 y 170. Una combinación de ambas posibilidades se da, por fin, en los vv. 34-35 y 109-110.

102 Hernández Lorenzo, *Los textos poéticos*, I, pp. 238-239.

103 Gil, *op. cit.*, p. 246.

104 Por contraste, P prescinde del esquema bímembre del endecasílabo en el v. 90.

105 A estos casos habría que añadir la reelaboración del esquema anafórico que presenta B en los vv. 160-165 (si aceptamos que *de* es errata de copista por *do* en el v. 160), que en P se prolonga entre los vv. 160-166. Sobre las repeticiones anafóricas en P, véase Macrí, *op. cit.*, pp. 353-356.

106 Véase la detallada casuística que recoge Macrí, *ibidem*, pp. 348-353. De utilidad resulta también la que propone Bartolomé Pozuelo Calero, “El hipérbaton de Góngora y el latín”, *e-Spania*, 32 (2019): <<http://journals.openedition.org/e-spania/30358>>, (consultado el 09/09/2022).

La reelaboración de las estructuras sintácticas guarda relación con un aspecto importante de la revisión operada en P: el cuidado del orden de las palabras y sus efectos prosódicos. Por lo que atañe a la configuración rítmica del endecasílabo, los cambios de P tienden a favorecer la conversión del esquema *a minore* en *a maiore*, como se aprecia por ejemplo en los vv. 15, 18, 101, 117, 166, 168, 170; mientras que el paso contrario solo se da en los vv. 7, 23, 122, 146¹⁰⁷. Esto enlaza con otro aspecto relevante: los frecuentes casos en que los cambios de P se traducen en el refuerzo de la cohesión del verso en el aspecto sonoro (vgr.: vv. 1, 9, 20-21, 25, 47, etc.), con efectos más o menos evidentes de fonosimbolismo¹⁰⁸. Dentro de este apartado destaca el recurso a los acentos antirrítmicos, tan característico de la poesía herreriana, que ha merecido el estudio ya citado de Ferguson. En la *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga* hemos localizado hasta 27 versos que llevan algún acento antirrítmico en B y/o P, lo cual representa un 15,6 % del total. En consecuencia, la casuística se antoja bastante variada. Así, encontramos casos donde el verso pasa a P sin ningún retoque, por lo que la secuencia antirrítmica (SA) permanece intacta (vv. 49, 58, 64, 100, 131); y otros en los que la revisión de P, incluso si interviene en las palabras implicadas en la SA, no modifica el esquema de esta (vv. 16, 37, 46, 79, 112, 113, 124, 172). Unos pocos versos revisados en P suprimen acentos antirrítmicos de B (vv. 135, 139, 147); otros los reacomodan o varían (vv. 14, 18, 48, 60, 74, 91, 141); otros, por fin, los introducen

107 Tendencia que Macrí, *op. cit.*, p. 363, considera dominante en el paso de H a P.

108 La sensibilidad de Herrera (*Anotaciones*, p. 367) para detectar y apreciar este tipo de sutilezas queda de manifiesto, por ejemplo, en su conocida nota a la dialefa del verso garcilasiano “de áspera corteza se cubrían” (son. XIII, v. 5): “I con esta diéresis denota Garci Lasso, apartando aquellas vocales, l’aspereza de los miembros, i la repunancia de la trasformación [de Dafne en laurel]. I sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía i la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos. Usolas Virgilio en muchos lugares...”; Juan Francisco Alcina Rovira, “Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.2 (1983), pp. 340-354 (especialmente, pp. 346-349) relaciona este pasaje con el *Actius* de Pontano. Ferguson, *op. cit.*, pp. 15-46 repasa las observaciones herrerianas sobre la relación entre sonido y sentido. Para una amplia contextualización del asunto, *vid.* María José Vega Ramos, *El secreto artificio. “Qualitas sonorum”: maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura, 1992 (especialmente para Herrera, pp. 227-242).

donde no los había en B (vv. 9, 38, 50, 161). Algunas tendencias pueden percibirse dentro del conjunto de cambios. Así, la SA en 9-10 siempre se ve afectada en aquellos versos de B que pasan con cambios a P, ora porque se suprime la SA (vv. 14, 139, 147), ora porque se altera la voz que lleva el acento en la novena sílaba (v. 124)¹⁰⁹. En esos mismos versos también se detecta una preferencia por ubicar la SA en las sílabas 5-6 (vv. 9, 14, 38, 49, 60, 74, 161) o 2-3 (vv. 14, 91, 141)¹¹⁰, a veces como remate (vv. 9, 14, 74) o arranque (v. 91) de secuencias de tres acentos¹¹¹. A este respecto, destaca el v. 14 de P (“cuan mal surten! cuan mal divides, Muerte”), que suma en las seis primeras sílabas dos SA, la primera de tres acentos, generando un verso que con su abrupta prosodia pretende enfatizar el destrozo causado por la muerte de don Pedro —mientras que en B solo había una SA en 9-10, ahora suprimida—.

10. CONCLUSIONES

Nuestro análisis evidencia que el texto P es el fruto de una intensa y coherente revisión del poema tal como se lee en la fase redaccional representada por B. En resumen, la revisión de la *Elegía* ha potenciado sus tres componentes esenciales. En primer lugar, la esfera subjetiva del duelo, actualizando y dando énfasis expresivo tanto al sentimiento de pérdida como a su atenuación consolatoria. En segundo lugar, la dimensión pública del suceso, haciendo más patente y —de nuevo— enfática la vincu-

109 Al tiempo, P introduce la SA de 9-10 en los vv. 18 (donde B la tenía de 7-8) y 50 (sin SA en B). Sobre la SA en 7-8, *vid.* Ferguson, *op. cit.*, pp. 62-65.

110 “Las transiciones textuales muestran una clara predilección de P por las SA en 5-6” (Ferguson, *op. cit.*, p. 93). Para el v. 60 vale esta observación: “...P prefiere y tolera la SA en 6-7 cuando la ruptura que puede causar es marcada e inconfundible. Cuando no es así, P tiende a refundir el verso, o eliminando la SA del todo, o bien reemplazándola por otra sobre otro par de sílabas” (Ferguson, *op. cit.*, p. 79). Para el v. 141, remitimos a la p. 94.

111 Sobre las SA de tres acentos, *vid.* Ferguson, *op. cit.*, pp. 114-116. En B destacan tres casos de la SA en 6-7-8 (vv. 16, 37, 48), de las cuales se conservan en P los dos primeros, a pesar de los cambios operados en dichos versos. El tercero, en cambio, se reduce en P a 6-7, un tipo de SA con un tratamiento muy variado en *OP* (Ferguson, *op. cit.*, pp. 78-83).

lación de las muertes de don Pedro y de don Luis con el destino histórico de la monarquía hispánica. Y finalmente, la dimensión metapoética de la composición, al reforzar la confianza del poeta en el poder inmortalizador de sus versos. La secuencia se desarrolla bajo un signo estético coherente, que es el de la intensificación de una poética culta que tiende a la elevación expresiva como recurso capaz de vincular lo subjetivo con lo nacional y de reafirmar la centralidad de la tarea poética como articuladora de la identidad española.

A la vista de la masiva presencia de correcciones encadenadas y homogéneas; a la vista de la completa adecuación de los procedimientos expresivos entre sí y de estos con los fines poéticos perseguidos; a la vista, en suma, de la afinidad entre la reelaboración de la *Elegía* y el proceso creativo herreriano en sus diferentes fases, más el complemento de los apuntes de poética y retórica desplegados en las *Anotaciones*, no cabe otra conclusión que catalogar como autoriales las variantes estudiadas. La revisión desvela, en definitiva, una reescritura meticulosa y tenaz, hasta hacer de un poema más bien mediocre un dechado de la maestría alcanzada por el poeta en el manejo de los recursos expresivos, así como de la madurez conceptual con que afrontó la revisión de su obra después de 1582. Nos preguntamos, por tanto, parafraseando la atinada fórmula de Pepe Sarno: ¿quién si no Herrera podía implicarse tanto en semejante tarea y salir tan airoso de ella? Es más, creemos que no cabe albergar dudas sobre la plena autoría herreriana de la versión P, ni siquiera en algún detalle controvertido —como es la sustitución *bajo de* → *yuso de*, por el recurso al inusitado arcaísmo—, pues también esto se puede explicar y contextualizar en el marco del proceso de reescritura.

Cosa distinta es que se pueda asegurar sin discusión que la versión P representa en todo la voluntad final del autor. Para esta duda, la crítica textual no tiene, a día de hoy, una respuesta definitiva, toda vez que P es, como se sabe, una edición póstuma sujeta a incertidumbre acerca de los materiales que pudieron reunir los editores, con Pacheco a la cabeza. Pero sí se puede afirmar que el proyecto poético de Herrera no podía completarse sin la mediación de la imprenta¹¹². Desde este punto de vista, resulta

112 Para un desarrollo de estas ideas, *vid.* Juan Montero, “Sujeto e institución literaria: el caso de Fernando de Herrera (entre 1580-1631)”, en *En la villa y corte. Trigésima áurea. Actas del XI Congreso Internacional Siglo de Oro*, ed. Ana Martínez, Pereira *et.*

obvio que la publicación de *Versos* viene a colmar, aunque sea por una vía accidentada, ese proyecto poético-editorial, del que tenemos como última noticia lo dicho por el licenciado Enrique Duarte acerca del “... naufragio, en que pocos días despues de su muerte [de Herrera] perecieron todas sus obras Poeticas; que el tenia corregidas de ultima mano, i encuadradas para darlas a la Emprenta”¹¹³. De ahí derivan tanto la zozobra de los primeros editores como la consideración —entre los modernos— de *Versos* como un sospechoso depósito de los restos azarosos del *naufragio*, pese a los esfuerzos, sobre todo de los estudiosos italianos, por defender ese volumen como expresión de la última voluntad de Herrera, con argumentos tanto de detalle como más globales. Ruiz Pérez acaba de darle un giro a dicha perspectiva al preguntarse no ya por la estructura textual de P en relación con B y H (como ya hiciera Macrí), sino por su peculiar *dispositio* editorial, rumbo que le lleva a concluir que

...al menos en su diseño general, *Versos* mantiene y respeta la decisión autorial, por cuanto es reveladora de un complejo y denso sentido poético, tanto más coherente con todo lo que conocemos de Herrera cuanto alejado de las posibilidades de un Pacheco que sólo hubiera tenido ante sí un conjunto de ‘papeles sueltos’ y no hubiese contado con algo muy cercano a lo que debió de ser ese cuaderno en el que el poeta había reunido y ordenado sus textos y se hallaba a las puertas de la imprenta¹¹⁴.

al., Madrid, UNED – Fundación General UCM, 2020, pp. 121-143; y Pedro Ruiz Pérez, “La construcción autorial de Herrera en *Versos* (1619)”, en *De Herrera*, pp. 207-258, con el complemento de: “¿Pacheco o Herrera? La construcción editorial de *Versos* (1619)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 70.1 (2022), pp. 95-125.

113 En su conocido prólogo a *Versos* (*OP*, II, pp. 25-26). Como se recordará, la consecuencia del *naufragio*, pese al gran esfuerzo editorial de Pacheco, es la siguiente: “...aunque todo ello [lo publicado] sea d’el mesmo Autor es cosa cierta, que lo que el tenia escogido i perficionado para sacar a luz seria de mayor, i de mas acabada perfeccion” (*OP*, II, p. 26). Es forzoso preguntarse si las dos hojas con sendos sonetos autógrafos de Herrera que se conservan en el ms. RM 6709 de la Real Academia Española (*Poesías de Autores Andaluces*, pp. 5 y 7, pero con numeración propia 630 y 631), llegaron a formar parte de ese volumen preparado para la imprenta; remitimos a Montero, “La transmisión”, pp. 118-123.

114 Ruiz Pérez, “La construcción autorial”, p. 256. *Vid.* asimismo Macrí, *op. cit.*, pp. 167-185 (“La estructura textual de la edición P”), con la respuesta de Blecua, *OP*, I, 26 ss.

Es verdad que tampoco por esta vía se puede probar fehacientemente que P represente la voluntad última del poeta, pues Herrera pudo idear a lo largo de los años más de una ordenación para la edición definitiva de su obra, pero es un argumento de peso —otro más— a favor de la autenticidad de P “en conjunto”, más que plena o total hasta el último detalle, como reconoce el propio Ruiz Pérez¹¹⁵. Es una tesis, en definitiva, que nos recuerda algo tan obvio y a la vez relegado como que *Versos* es un volumen imprescindible para el conocimiento de la obra herrерiana y aun de la poesía española de finales del XVI, al tiempo que abre interesantes vías de exploración, atentas tanto a lo micro- como a lo macrotextual.

115 Acepta, en efecto, el estudioso la posibilidad de “...intervenciones de menor cuantía, al menos en lo que se refiere a la estructura y sentido general de una obra de claro sentido unitario e inequívoca voluntad de ordenación” (Macrí, *op. cit.*).

Algunas variantes complejas en *El alguacil endemoniado* de Francisco de Quevedo

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA

Universidad de Santiago de Compostela

antonio.azaustre@usc.es

Título: Algunas variantes complejas en *El alguacil endemoniado* de Francisco de Quevedo.

Title: Some Difficult Textual Variants in Quevedo's *El Alguacil endemoniado*.

Resumen: Este trabajo analiza algunas variantes textuales especialmente difíciles en la transmisión manuscrita e impresa de *El alguacil endemoniado* de Francisco de Quevedo. Muchas de ellas plantean el problema de determinar si la variante es responsabilidad del autor, o bien de copistas o impresores, lo que repercute en la valoración del testimonio y sus lecturas.

Abstract: This work studies some difficult textual variants in the handwritten and printed textual transmission of Quevedo's *El alguacil endemoniado*. Many of these variants show the problema of distinguishing if they have been introduced by Quevedo or by copyists or printers. This fact has a great influence on the evaluation of each testimony and its lectures.

Palabras clave: Quevedo, *Los sueños*, *El alguacil endemoniado*, Crítica textual.

Key Words: Quevedo, *Los sueños*, *El alguacil endemoniado*, Textual Criticism.

Fecha de recepción: 4/8/2022.

Date of Receipt: 4/8/2022.

Fecha de aceptación: 28/9/2022.

Date of Approval: 28/9/2022.

En estas páginas me propongo repasar algunas variantes de *El alguacil endemoniado*, segundo de los *Sueños* de Francisco de Quevedo. Mi intención es constatar uno de los problemas que afectan a su transmisión y, en consecuencia, a las decisiones sobre su edición crítica: la difícil determinación de un número apreciable de variantes atribuibles o no a Quevedo. Es un problema que no afecta exclusivamente a la obra del madrileño, pero que encuentra en ella —sobre todo en sus tradiciones textuales más pobladas— buenos ejemplos para el análisis ecdótico¹. Debido a los lími-

1 Para evitar mayor prolijidad, me ceñiré a la bibliografía que se ha ocupado de estas cuestiones en los *Sueños* de Quevedo. La problemática de las variantes de autor conoce una larga y consolidada tradición de estudios en la filología italiana, y ac-

tes de este trabajo, examinaré las variantes de forma individual, aunque, lógicamente, haré referencia a la filiación y transmisión de la obra cuando ello sea necesario. Vaya por delante que la circulación textual de *El alguacil endemoniado* presenta tres fases principales: 1) la tradición manuscrita, 2) la edición príncipe de Barcelona (Esteban Liberós, 1627), 3) la edición madrileña en *Juguete de la niñez* (viuda de Alonso Martín, 1631). Además, los estudios sobre la tradición manuscrita coinciden en la extrema dificultad para filiar los manuscritos, pues la falta de errores con claro valor conjuntivo y la dispersión de errores y variantes en los distintos testimonios dificulta establecer un *stemma*, de modo que el editor deberá conformarse con agruparlos y buscar el mejor texto base de dicha versión no impresa².

El alguacil endemoniado. Testimonios manuscritos

- D Bibliothèque Nationale de France, Paris, ms. Espagnol 354, ff. 312v-320v
E Hispanic Society of America, New York, ms. B-2680, ff. 11r-21v
H Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, ms. M. 307 (Catálogo de Artigas, nº 109), ff. 1r-6v
H₁ Museo histórico artístico de la Hospedería Real, Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), ff. 54r-60v
K Konhelige Bibliotek, Copenhagen, ms. GKS 2059, ff. 43r-56r
N Real Academia de la Historia, Madrid, Colección Salazar y Castro, ms. L-69, ff. 36r-42r (con otra numeración, ff. 33r-39r)
O Real Academia de la Historia, Madrid, Colección Salazar y Castro, ms. L-31, pp. 148-169

tualmente encuentra otra vertiente de interesante estudio desde la genética textual. Para las variantes de autor en la obra de Quevedo, ver Alfonso Rey, “Las variantes de autor en la obra de Quevedo”, *La Perinola*, 4 (2000), pp. 309-344.

- 2 Ver al respecto James O. Crosby (ed.), Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols. (pp. 71-79); Irene Bertuzzi, *Estudio textual de los Sueños de Francisco de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela [Tesis doctoral] (pp. 73-122); Antonio Azaustre Galiana, “Notas sobre la filiación en la tradición manuscrita de *El alguacil endemoniado*”, en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*”, eds. Susan Byrne, Mariano de la Campa, Sagarrio López Poza, Nieves Pena Sueiro, Isabel Pérez Cuenca, Almudena Vidorreta, A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2019, pp. 39-67.

- R Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II”, Roma, ff. 69r-77v
- S Biblioteca Colombina, Sevilla, ms. Aa.141.4, ff. 37r-46r
- Sev Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, ms. Ra 158BUS, ff. 163r-169v
- T Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, ms. M.141 (Catálogo de Artigas, nº 93), ff. xxvii_r-xxxiv_r (con otra numeración, ff. 10-17)
- T₁ Biblioteca de la Fundación Francisco de Quevedo, Torre de Juan Abad (Ciudad Real), ff. 10v-28v
- U Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 4256, ff. 279r-291r
- X Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 4132, f. 53r-66r
- Y Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 4124, ff. 155r-162v
- Z Biblioteca particular de don Antonio Rodríguez-Moñino, ms. numerado por Crosby (Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 768) como [2]

Testimonios impresos³

- B₂₇ *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Esteban Liberós, 1627.
- V₂₇ *Sueños y discursos*, Valencia, Juan Bautista Marçal, 1627.
- Z₂₇ *Sueños y discursos*, Zaragoza, Pedro Cabarte, 1627.
- D₂₇ *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1627.
- V₂₈ *Sueños y discursos*, Valencia, Juan Bautista Marçal, 1628.
- B₂₈ *Sueños y discursos, o desvelos soñolientos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1628.
- J₃₁ *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1631.

3 Para no alargar demasiado el artículo, no abordo los problemas que afectan a las ediciones de *Desvelos soñolientos y verdades soñadas* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1627) y *Sueños y discursos, o desvelos soñolientos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1628). Ver al respecto Beatriz González, “Hacia una edición de los *Sueños: Desvelos soñolientos*”, *La Perinola*, 3 (1999), pp. 157-170; Alfonso Rey, *op. cit.*, pp. 328-331, e Irene Bertuzzi, “Un ejemplo de manipulación textual realizada por un editor: la edición barcelonesa de los *Sueños* de 1628”, *La Perinola*, 18 (2014), pp. 235-253.

1. DEDICATORIAS

Como en otros casos a lo largo de los *Sueños* y el resto de sus obras, Quevedo dedicó *El alguacil endemoniado* a varios destinatarios⁴. La inmensa mayoría de los manuscritos (*D E H H₁ K O R S Sev U X Y*) dedican el *Alguacil* al marqués de Villanueva del Fresno y Barcarrota, señor de Moguer, que se identifica con Alonso Portocarrero, amigo de Quevedo ya en su etapa juvenil⁵. En *NT* se dirige al conde de Lemos, con un texto que, con variantes, se repite en la dedicatoria de la edición príncipe del *Sueño del Juicio* (Barcelona, Esteban Liberós, 1627); por último, en *T₁Z B₂₇* se dedica también al conde de Lemos⁶, con el mismo texto que en la mayoría de los manuscritos se dirigía al marqués de Villanueva del Fresno, más un párrafo añadido al final:

Al marqués de Villanueva del Fresno y Barcarrota, señor de Moguer, Bien sé que a los ojos de V. Excelencia es más endemoniado el autor que el sujeto; si lo fuere también el discurso, habré dado lo que se esperaba de mis pocas letras, que amparadas, como dueño, de V. Excelencia y su grandeza, despreciarán cualquier temor. Guarde Dios a V^a. S^a. De mi celda. D. Francisco de Quevedo *D E H H₁ K O R S Sev U X Y* [con variantes menores que no consigno, como “largos años” por “de mi celda” en R; en K la dedicatoria se sitúa más adelante, después de la que se dirige al pío lector]

4 Se cita habitualmente el caso de las tres dedicatorias de la primera parte de *Política de Dios*: dos diferentes a Felipe IV y una al conde-duque; véanse Eva María Díaz Martínez, “Estudio Preliminar”, en Francisco de Quevedo, *Política de Dios, gobierno de Cristo*, en *Obras completas en prosa*, vol. IV, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012 (pp. 161-164) y Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 76, n. 210. Pablo Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, p. 134, valora la pluralidad de dedicatorias en el *Sueño del Juicio*. Para el examen de las dedicatorias de *El alguacil endemoniado*, véase Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 73-76.

5 Jauralde, *op. cit.*, pp. 158 y 461; y Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 75, recuerdan su amistad con Quevedo, tal vez ligada ya a su juventud vallisoletana, pues la figura del marqués aparece contantemente en los festejos de dicha ciudad, según se recoge en la *Fastiginia*. Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 1031-1032, señala la carta de Quevedo a Osuna en noviembre de 1615, donde da fe de su amistad con el marqués, y otra de Quevedo al propio marqués en 1621.

6 Ya no consigno las ediciones que siguen a *B₂₇*, donde también aparece el texto.

Al conde de Lemos, presidente de indias. A manos de V Ex^a van estas desnudas verdades que, buscando no quien las vista sino quien las consienta (así que a tal tiempo hemos venido), se prometen seguridad en ellas solo. Viva Vex^a para honra de nuestra edad *NT* [con variantes menores entre ellos]

Bien sé que a los ojos de V. Excelencia es más endemoniado el autor que el sujeto; si lo fuere también el discurso, habré dado lo que se esperaba de mis pocas letras, que amparadas, como dueño, de V. Excelencia y su grandeza, despreciarán cualquier temor. Ofrézcole este discurso del alguacil endemoniado (aunque fuera mejor y más propiamente a los diablos mismos). Recíbale V. Excelencia con la humanidad que me hace merced, así yo vea en su casa la sucesión que tanta nobleza y méritos piden *T₁Z B₂₇* [con variantes menores entre ellos]

No hay razones para pensar que estas dedicatorias sean ajenas a Quevedo⁷. En cuanto a su cronología, cabe apuntar que la dedicatoria al conde de Lemos, en cualquiera de las dos versiones, lo menciona como presidente del Consejo de Indias, cargo que ostentó entre 1603 y 1610, para pasar luego a ser virrey de Nápoles⁸. Por lo que respecta a la dedicatoria al conde de Lemos recogida en *NT*, Crosby recordó que, en *T*, “según la portada, el texto de los tres *Sueños* fue copiado en Valencia, a 3 de mayo de 1613”⁹. Lógicamente, esa dedicatoria del *Alguacil* sería de ese año o anterior, y dicha noticia parece apuntar a que posteriormente fue reutilizada para incluirla en la edición príncipe del *Sueño del Juicio* (1627).

A esas dos dedicatorias cabe añadir una tercera en el manuscrito *H*, descubierto y estudiado por Milagros Rodríguez Cáceres¹⁰, y que se con-

7 Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 75, recuerda, por ejemplo, que en la dedicatoria de *NT* se usa el tópico de la verdad desnuda, al que recurrió Quevedo precisamente en un episodio del *Alguacil*: el que narra la visita de la Verdad y la Justicia a la tierra.

8 Jauralde, *op. cit.*, pp. 164-165, señala los intentos de Quevedo por acercarse al conde de Lemos en este periodo. Con posterioridad a esas fechas, los intereses del conde de Lemos en Italia chocan con los del duque de Osuna, protector de Quevedo, como indica Jauralde, *op. cit.*, pp. 302, 346 y 363-364.

9 James O. Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 767.

10 Milagros Rodríguez Cáceres, “Hospederías Reales, otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo”, *La Perinola*, 12 (2008), pp. 373-387.

serva hoy en el Museo Histórico-artístico de la Hospedería Real de Villanueva de los Infantes. El texto de esa dedicatoria se encuentra justo después de la dirigida al marqués de Villanueva del Fresno y Barcarrota:

A Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla y presidente de Italia &c^a. Amparo y lima piden a la dotrina y grandeza de V. Ex^a. estas obras que, en los pocos años de su autor, no han hallado sino disculpas anticipadas. Tenga V. Ex^a. salud.

Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla, murió el 15 de marzo de 1613. En cuanto a sus cargos en Italia, fue gobernador de Milán en dos períodos: de 1592 a 1600 y de 1610 a 1612. A este último debe pertenecer la dedicatoria de Quevedo, pues encaja con la estancia del escritor en el país transalpino (1613-1619)¹¹. En este sentido, recordemos que Juan Fernández de Velasco fue muy respetado por Osuna, que lo consideraba algo así como su mentor. Por último, si se repara en el texto de la dedicatoria, parece que Quevedo le habría dirigido no solo el *Alguacil*, sino también otras obras de carácter satírico: “estas obras que en los pocos años de su autor no han hallado disculpas anticipadas”.

En conclusión, entre 1607 —fecha aproximada de la redacción del *Alguacil*— y 1612, Quevedo dirigió este sueño a tres personas distintas: Alonso Portocarrero, marqués de Villanueva del Fresno y probable amigo de Quevedo ya en su juventud; el conde de Lemos durante su presidencia del Consejo de Indias, y Juan Fernández de Velasco cuando era gobernador de Milán. Sin que pueda asegurarse que este sea el orden exacto, sí cabe afirmar que esa pluralidad de destinatarios acompaña y se hace eco de una poblada tradición manuscrita y revela la importancia que Quevedo concedió a sus *Sueños*.

Dado que el cambio de destinatario pudo acompañarse de otras intervenciones de Quevedo en el texto, el editor habrá de tenerlo muy en

11 Además, Juan Fernández de Velasco fue defensor del apóstol Santiago contra la tesis de Mariana que dudaba de su venida, y pudiera tratarse de la persona encubierta bajo el seudónimo de Prete Jacopín, que redactó las conocidas *Observaciones* sobre las anotaciones de Fernando de Herrera a Garcilaso. Quevedo menciona de forma laudatoria a Juan Fernández de Velasco en *Mundo caduco y desvarios de la edad*, ed. de Victoriano Roncero, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, III, pp. 180-181.

cuenta a la hora de analizar las variantes de los dos grandes grupos de testimonios manuscritos marcados por la persona a quien se dirige¹².

Al margen de la pluralidad de destinatarios, cabe analizar el añadido que la dedicatoria al conde de Lemos presenta en $T_1 Z B_{27}$ frente a su texto en NT . Crosby no cree que pueda atribuirse a Quevedo, pues “las palabras añadidas no ofrecen motivos para atribuir las al autor, sino más bien a una persona de poco talento literario”¹³. Por contra, para Bertuzzi “es muy probable que este cambio se deba a Quevedo”, pues “el añadido presente en $T_1 Z$ personaliza la dedicatoria, haciendo referencia al papel de mecenas del conde de Lemos”, y porque “Quevedo era dado a modificar sus dedicatorias”¹⁴.

El contraste de pareceres nos sitúa de lleno ante el problema de calibrar la intervención de Quevedo en las variantes redaccionales de los *Sueños*¹⁵. En este caso, si bien es cierto que aquí no aparecen las agudezas que sí adornan otras dedicatorias de Quevedo, también lo es que las dirigidas a monarcas, nobles y mecenas no necesariamente deben poseer dicho rasgo, y se mueven a menudo en el convencional tono de respeto que exige el destinatario. En este caso, la referencia al mecenazgo del conde de Lemos es atinada, aunque común a su semblanza en las dedicatorias áureas. También es un hecho la costumbre de Quevedo de modificar las dedicatorias, y a menudo se señala el caso de la primera parte de *Política de Dios*, de la que se conservan tres diferentes¹⁶. En el propio *Alguacil endemoniado* asoman también tres destinatarios distintos: el marqués de Villanueva del

12 Como se ha dicho, los testimonios manuscritos *D E H Hos K O R S Sev U X Y* dedican la obra al marqués de Villanueva del Fresno y Barcarrota; los que llevan las siglas *NT T₁ Z*, y la edición príncipe (B_{27}), al conde de Lemos.

13 James O. Crosby, *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2005, p. 39.

14 Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 75-76.

15 Utilizo el término “*variante redaccional*” en un sentido amplio que incluye tanto las variantes de autor como las que no lo son. En la terminología neolachmanniana, esta acepción se asemejaría a las *lecturas equipolentes* de la *recensio* o *adiáforas* de la *constitutio textus*. Para estas y otras cuestiones terminológicas, véase Rey, *op. cit.*

16 Lo estudiaron James O. Crosby, *The Sources of the Text of Quevedo's Política de Dios*, New York, The Modern Language Association of America, 1959 (pp. 6, 76, 98-99, 105); James O. Crosby (ed.), Francisco de Quevedo, *Política de Dios*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 350-357, y Díaz Martínez, *op. cit.*, pp. 161-164.

Fresno y Barcarrota, el conde de Lemos, y, con los matices ya señalados, don Juan Fernández de Velasco en H_1 . La voluntad de cambiar el destinatario cabe atribuirlo a Quevedo. Es probable que también redactara los breves textos de esas dedicatorias; pero, aun no siendo así en todos los casos, creo que deben tratarse como variantes de autor, pues responden a su intención de dirigir la obra a un sujeto distinto.

Sin embargo, mantener la dedicatoria al conde de Lemos en la edición de 1627 denota que Quevedo no revisó en detalle el texto de la edición príncipe antes de su publicación, pues el conde había fallecido en 1622. La dedicatoria a un personaje muerto en 1622 parece indicar que la hipotética revisión del manuscrito del que se sirvió la príncipe no habría sido llevada a cabo por Quevedo en fecha cercana a la impresión, porque no parece lógico que hubiese mantenido la dedicatoria a un personaje fallecido cinco años atrás. Además, como ya se ha señalado, la confusión acerca de esta dedicatoria es notable, pues los manuscritos *N* y *T* de *El alguacil endemoniado* presentan —con variantes de escasa importancia— el mismo texto que en la *princeps* encabeza la dedicatoria del *Sueño del Juicio*¹⁷. En consecuencia, aunque el texto de esta dedicatoria compartida por *Juicio* y *Alguacil* sea una variante atribuible a Quevedo, no lo es tanto la decisión de incluirlo en una edición publicada en 1627, cinco años después de la muerte del noble a quien se dirigía.

17 James O. Crosby, *La tradición manuscrita*, p. 25, cree que el editor de la *princeps* se extrañó de la ausencia de dedicatoria al frente del *Sueño del Juicio* y copió la que encabezaba *El Alguacil endemoniado* en los mss. *NT*. Francisco Rico, “*Ratio typographica: Los sueños con La pícaro Justina*”, en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 437-448 (pp. 407-426) señala casos de manipulación de dedicatorias y preliminares en las imprentas. No obstante, no resulta tan sencillo pensar que este sería el supuesto en esta ocasión, pues el editor de la edición barcelonesa debería haber tenido a la vista, o bien los manuscritos *NT* —improbable, pues el texto de su edición no se vincula a ellos—, o bien otro, hoy no conservado, con esa misma dedicatoria. Otra posibilidad, que añade Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 253, es “que el editor tenía una copia manuscrita [...] que ya contenía esta dedicatoria como consecuencia de una contaminación que habría tenido lugar en la transmisión manuscrita de la obra”. Aunque sin texto, también tres testimonios manuscritos del *Sueño del Juicio* dedican la obra al conde de Lemos.

2. HERODES / CAIFÁS / ANÁS

Una variante que ha llamado la atención de los estudiosos aparece hacia el final del texto¹⁸. En el párrafo de conclusión, el narrador apela al destinatario para que tome en cuenta la lección que encierra la obra, con independencia de que haya sido puesta en boca de un diablo. Para ilustrar que el discurso del malo puede encerrar una enseñanza provechosa, recurre a varios ejemplos:

Vuestra Excelencia con curiosa atención mire esto y no mire a quien lo dijo; que Herodes profetizó, y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un león hay miel, y el salmo dice que a veces recibimos salud de nuestros enemigos y de mano de aquellos que nos aborrecen.

La variante en cuestión se da en el primero de ellos:

Herodes] Caifás *H, U X* Anás *T, Z*

Con respecto a la variante mayoritaria “Herodes”, Arellano, Crosby —que aceptan la lectura en sus ediciones— y Bertuzzi apuntan la posibilidad de que Quevedo se refiera al pasaje de los Evangelios (*Mateo* 14, 2 y *Marcos* 6, 14) donde Herodes, al saber de la fama de Jesús, cree que es Juan Bautista resucitado, aunque Crosby matiza que, en rigor, la profecía resulta inexacta, y que acaso Quevedo pudo haber confundido a Herodes con Caifás¹⁹.

En mi opinión, el episodio a través del cual se quiere asociar a Herodes con la profecía es su encuentro con los Magos de Oriente. A este hecho se refiere un pasaje de *Política de Dios*, obra donde abundan las referencias al tirano; en él se presenta a Herodes como malvado monarca que profetizó con certeza que los Magos serían enviados a Belén, y se explicita la idea

18 Véanse las reflexiones de Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 1121-1126, y Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 90-92.

19 Ignacio Arellano (ed.), Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, en *Obras completas en prosa*, vol. I, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, p. 273; James O. Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 1122; Irene Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 91.

de que, en boca del malo, puede transmitirse una verdad. Creo que este pasaje acredita que la lectura mayoritaria “Herodes” es buena, y no una confusión de Quevedo, ni tampoco un error de copia transmitido a la mayoría de los manuscritos²⁰:

[Herodes] llamó a los Magos en secreto, preguntòles del tiempo en que avian visto la Estrella, disfrazando con zelo devoto la invidia rabiosa. Embiòlos a Belen. ¡Qué bien los encamina el descaminado! Más certeza debieron del camino a Herodes, que a la Estrella; pues los llevó con la mano de la profecía hasta el portal. Dixoles: *Preguntad con diligencia del Niño, y en hallándole venídmelo a dezir, porque yo le adore*. Muchos (S. P.) preguntan de Dios, y dizen que quieren ir a Dios, solo para hacer instrumentos de su iniquidad a los varones de Dios (*Política de Dios*, ed. Crosby, p. 235).

La variante “Caifás”, que comparten *H*, *U* *X*, alude al episodio bíblico (*Juan* 11, 49-53) donde este sumo sacerdote, al expresar en el sanedrín la conveniencia de que Cristo muriese, profetizó un misterio del cristianismo: que Cristo moriría para la salvación de los hombres:

Convocaron entonces los príncipes de los sacerdotes y los fariseos una reunión, y dijeron: ¿qué hacemos, que este hombre hace muchos milagros? Si le dejamos así, todos creerán en Él, y vendrán los romanos y destruirán nuestro lugar santo y nuestra nación. Uno de ellos, Caifás, que era sumo sacerdote aquel año, les dijo: Vosotros no sabéis nada: ¿no comprendéis que conviene que muera un hombre por todo el pueblo y no que perezca todo el pueblo? No dijo esto de sí mismo, sino que, como era pontífice aquel año, profetizó que Jesús había de morir por el pueblo, y no sólo por el pueblo, sino para reunir en uno solo todos los hijos de Dios que estaban dispersos. Desde aquel día tomaron la resolución de matarle (*Juan* 11, 47-53).

20 La mención a Herodes como profeta debió de ser una idea que circulaba en la época. Aparece, por ejemplo, en una obra de Marco Antonio Capello (*F. M. Antonii Capelli Franciscani Conventualis Adversus praetensum primatum ecclesiasticum Regis Angliae liber*, Bononia, Ex Typographia Bartholomaei Cochii, 1610): “Alioqui Herodes propheta, per quem factum ut impleretur Sermo Domini per Prophetam, de Infantium nece” (p. 161). Debo y agradezco el dato a mi colega el profesor Andrea Baldissera.

Esta variante también se adecua a la idea de que el malo puede ser portavoz o profeta de verdades y enseñanzas. Quevedo citó dicho lugar bíblico en *Política de Dios*, y en varios pasajes de su tratado se refirió a Caifás como el profeta que lo fue sin saberlo:

Remediáranse los príncipes que padecen esta enfermedad postiza, si vieran que no vian; mas como aun esto ni lo sienten, ni ven, no echan las manos a la venda que los ciega, y la rompen, y despedaçan, antes persuadidos de la adulacion presumen de la profecía profetizando, como Caifas, sin saber lo que se profetizan a costa del Iusto, y de la sangre inocente (*Política de Dios*, ed. Crosby, p. 169);

En esta Iunta, Consejo, y Concilio se congregaron Pontifices, y Fariseos: por donde fue de las mas graves que ha auido: y por lo que se juntò, la materia mas importante que ha auido, ni avrà en la vida del mundo. Y siendo esto assi, en el votar Todos (menos vn Pontifice llamado Caifas), no saben lo que se dizen, ni lo que se piensan. Y Caifas, que solo supo lo que se dixo, no supo lo que se dezia. Fue mal Presidente, y pareció buen Profeta. Dixo la verdad, y condenò à la verdad (*Política de Dios*, ed. Crosby, p. 225);

Caifas dixo lo que verdaderamente convenia para la salud de todos: y aconsejó que se hiziesse (como mal Presidente) para su condenacion. Señor, este, diciendo lo que el Padre Eterno avia decretado, lo que los Profetas sagrados avian dicho, lo que dixo muchas vezes de si el mismo Cristo, sin saber Caifas lo que se dezia, dixo sabiendo lo que pronunciava, lo que la pertinacia de los Fariseos, y Escribas, y de todos los Iudios, y su vengança esperò. Debese temer mucho el ministro que acierta en la verdad, en que no tiene parte su intencion, y yerra en lo que la tiene. Ministros que profetizan no siendo Profetas, y presidiendo no saben lo que se votan tratando de remediar el mundo, pecan, y se condenan. He considerado, que se concluyó este gran Concilio con solas aquellas palabras de Caifas, que aun no suenan voto expreso, sino vna reprehension de lo que los demas Pontifices, y Fariseos no sabian, ni pensavan: y sin votos, ni respuestas de alguno dellos passò por decreto, y se disolvió. Concilio en que el mayor, y el peor de todos es Presidente, y Concilio, y voto, y votos: cuyo parecer (aun tratados de ignorantes) siguen los demas, siempre ha de costar la vida al inocente (*Política de Dios*, ed. Crosby, pp. 227-228);

Iuntaron, pues, concilio los Pontífices, y Fariseos, y dezian: ¿Que hazemos, que este hombre haze muchas maravillas? Si lo dexamos assi, todos creeràn en èl: y vendràn los Romanos, y nos quitaran nuestro lugar, y gente. Vno dellos, que se llamava Caifas, como fuesse Pontífice de aquel año, les dixo: Vosotros no sabeis nada, ni pensais que os conviene, que vn hombre muera por el pueblo, para que no perezca toda la gente. Esto no lo decia èl de si mismo; pero como fuesse Pontífice de aquel año, profetizò que Iesus avia de morir por la gente. Desde aquel dia trazaron, que Iesus muriesse (*Política de Dios*, ed. Crosby, p. 225).

La variante, por tanto, podría ser de Quevedo²¹, aunque, de momento, solo se habría conservado en ese reducido grupo de testimonios cuyo examen no revela otras pistas de su intervención. La otra posibilidad es que alguien, durante el proceso de transmisión, no hubiese asociado la figura de Herodes a la profecía y la hubiese sustituido por la de Caifás, fácilmente vinculable por lo conocido del pasaje bíblico.

En cuanto a la variante “Anás”, parece difícilmente atribuible a Quevedo —a menos que hubiese confundido a suegro y yerno—, pues Anás no aparece asociado a ninguna profecía en las Escrituras. Fue, en efecto, suegro de Caifás y sumo sacerdote, y Jesucristo fue llevado a su casa antes que a la de Caifás²². Pero en ninguno de los pasajes donde aparece se asocia a profecía alguna, a diferencia de lo que sucede con Herodes y Caifás²³. Anás aparece en la obra de Quevedo, si bien en contextos diferentes a este del *Alguacil*; y tampoco se relaciona con profecías: en el *Entremés de los enfadosos*, se integra en un catálogo burlesco de calvos junto a otras figuras relacionadas con la muerte de Cristo²⁴; en el poema *Carta al conde de Sástago, desde Madrid, habiendo ido con su Majestad a Barcelona* (“Al

21 En otro pasaje de *Política de Dios*, Quevedo cita juntos a Herodes y Caifás como ejemplos de malos jueces (*Política de Dios*, ed. Crosby, p. 229).

22 Lo recuerda el propio Quevedo (*Política de Dios*, ed. Crosby, p. 168).

23 Véanse, para Anás, *Juan* 18, 13-27; *Lucas* 3, 1-3; *Mateo* 26, 57-64; *Juan* 11, 49-51; *Hechos* 4, 5-12.

24 Ignacio Arellano y Celsa García Valdés (eds.), Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2011 (p. 385, n. 24) anotan ese matiz burlesco: “Anás. Herodes, Judas: personajes símbolos de la maldad, enemigos de Cristo. Se trata de calvas espeluznantes”.

que de la Guarda ha sido”, ed. Arellano, n.º 457), nos hallamos ante una agudeza burlesca por dilogía de “pasos” (‘figuras que se sacan en procesión’ y ‘discurrir vital’)²⁵; en el soneto *A una nariz* (“Érase un hombre a una nariz pegado”, ed. Arellano, n.º 363), hace referencia al tamaño de su nariz, al ser judío²⁶. Finalmente, en el *Sueño de la Muerte* se construye otra agudeza verbal entre la cifra con que los médicos indican la medida proporcionada del medicamento en una receta (“ana”) y su plural “Anás”, ligado este a la condena de Cristo²⁷:

CARASA: Digo, señor, que hay calvos y calvarios,
calvones y calvísimas calvudas,
calva Anás, calva Herodes, calva Judas
(*Entremés de los enfadosos*, vv. 21-24, p. 385)

Yo ando en peores pasos
que en la procesión Anás,
a falta de condes buenos,
paso por el conde Tal
(“Al que de la Guarda ha sido”, vv. 103-105)

érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz,
nariz tan fiera,
que en la cara de Anás fuera delito
(“Érase un hombre a una nariz pegado”, vv. 12-14)

¡Pues decir que en la receta hay otra cosa que erres asaeteadas por delincuentes, y luego “ana, ana”, que juntas hacen un Annás para condenar a un justo!
(*Sueño de la Muerte*, ed. Arellano, p. 395)

25 Ver la nota de Arellano (ed.), *El Parnaso español*, p. 935.

26 José Manuel Blecua edita como texto principal el del ms. 3795 de la BNE, donde el verso es distinto y no aparece la figura de Anás: “érase un naricísimo infinito, / frisón archinariz, caratulera, / sabañón garrafal, morado y frito”.

27 Véase la explicación de Ignacio Arellano (ed.), *Quevedo, Sueños y discursos*, p. 395, n. 985.

Las posibilidades de interpretación de la variante son dos: 1) que desde la lectura “Caifás” ($H_1 UX$) se hubiese producido la sustitución errónea por su suegro Anás; confusión no difícil, pues en la tradición cristiana se les hace a los dos responsables de haber ordenado la muerte de Cristo. Juzgo poco probable que esa confusión la hubiese cometido Quevedo; 2) que esa sustitución se hubiese producido desde la lectura mayoritaria “Herodes”, bien por haber asociado a ambos como enemigos de Cristo —así aparecen en *El entremés de los enfadosos*—, bien por no haber relacionado a Herodes con la profecía, y sí a Anás, aunque erróneamente, por confusión con Caifás.

Según lo expuesto, la lectura correcta en este pasaje es “Herodes”. La variante “Anás” no parece de Quevedo, sino más bien el resultado de una confusión ajena. En cuanto a “Caifás”, aunque tiene sentido dentro del pasaje, el reducido grupo de manuscritos donde se atestigua, y el hecho de que dichos testimonios no ofrezcan más variantes susceptibles de considerarse de autor, inclina a albergar sospechas que solo se corroborarán o refutarán si aparecen nuevos testimonios.

3. EPICTETO: TODAS LAS COSAS TIENEN DOS ASAS

Otra adición de interés tiene lugar en el prólogo “Al pío Lector”, cuando se lo invita a no continuar la lectura si no le agrada:

Si le quisieres leer, léele, y si no, déjale, que no hay pena para quien no le leyere. Si le empezares a leer y te enfadare, en tu mano está con que tenga fin donde te fuere enfadoso

En este momento, $T_1 Z$ añaden lo siguiente:

que todas las cosas tienen dos asas, una para tomar y otra para dejar

La frase reproduce el comienzo de una sentencia del *Enchiridion* de Epicteto. Quevedo tradujo esta sentencia, que pertenece al epígrafe del capítulo XLIX de su *Vida de Epicteto, filósofo estoico*, traslado poético del *Enchiridion*. Dicha traducción se publicó en 1635, dentro del *Epicteto y Phocílides en español con consonantes* (Madrid, María de Quiñones, a

costa de Pedro Coello)²⁸:

CAPITVLO XLIX

Tienen todas las cosas dos assas, vna sufrible, y otra insoportable,
en tu mano està, si quieres ser Filosofo, assir desta, y dexar aquella
(fol. 46v)²⁹.

A continuación, encontramos su traducción en verso del capítulo:

Todas las cosas tienen
Dos assas para assirlas diferentes,
De que vsan los necios, o prudentes.
La vna es facil siempre, y soportable,
Y la otra terrible,
Difícil, y insufrible.
Si te injuria tu hermano,
No estieras tu la mano
A la injuria, que es assa que te espanta,
Sino al assa de hermano que es la santa:
Aduierte, que es hermano, y es amigo,
Que se crio contigo.
Y si por este lado consideras
En hijos y en muger, y en los vezinos
La injuria, y el error y desatinos,

28 Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 79, n. 220, señala que no hay acuerdo sobre la fecha en la que Quevedo preparó su traducción del *Manual* de Epicteto. Pudiera ser la misma que la del *Phocilides*, pero José Manuel Blecua (ed.), Quevedo, *Obra poética*, p. 477, subraya que, mientras la primera versión del *Phocilides* data de 1609, según reza la dedicatoria al duque de Osuna, del *Epicteto* solo se tiene la referencia del proemio a *La cuna y la sepultura*, fechado el 20 de mayo de 1633: “Y por no hazer libro este Proemio no verifico todo el Manual de Epicteto”. Para Blecua, *op. cit.*, p. 477, su fecha habría que situarla entre 1631-1633, y ofrece como límites 1610-1633.

29 Cito por *Epicteto y Phocilides en español con consonantes. Con el origen de los estoicos, y su defensa contra Plutarco, y la defensa de Epicuro, contra la comun opinion...* Don Francisco de Quevedo Villegas, Cauallero de la Orden de Santiago, Señor de la villa y Torre de Iuan Abad. Año 1635. Con Licencia y privilegio. En Barcelona, en casa de Sebastian y Iayme Matevad Impressores de la Ciud. y su Uniuer. A costa de Iuan Sopera Librero delante la plaça de Santiago.

Y las acciones fieras,
En quantos hombres trata
Perdonaràs las obras mas ingratas (fol. 46v).

La obra de Epicteto había sido ya traducida por el Brocense en 1600 (Salamanca, Pedro Lasso) y por Gonzalo Correas en 1630 (Salamanca, Jacinto Tabernier). El propio Quevedo declara haberlas consultado, y se inclina algo más por la del Brocense³⁰:

Hanle traducido en todos los idiomas doctísimos varones, y en nuestra habla el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, y, poco después, el maestro Gonzalo Correas, con algún rigor, más ajustado al original, y por eso menos apacible. De las advertencias de todos he procurado adornar esta versión, que hago en versos con la suavidad de consonantes, para que sea a la memoria apetito la armonía (Quevedo, *Epicteto*, pp. 781a-b).

Con deseo de acertar en lección tan importante, y con el recato de quien trata joyas, he visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana, que acompañó el Manual con el comentario de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas, que en la división de los capítulos sigue a Simplicio, que numera 79, empero el maestro Sánchez, cuya división sigo, incluyó los 19 y numeró 60 capítulos, a mi parecer con buena advertencia.

El maestro Correas blasona haber ordenado y enmendado muchos lugares en el original griego, que no reconoció Sánchez; en alguno se justifica; en otros se atribuye la razón que no tiene. En esto remito el juicio del lector a lo que le informan las dos versiones: hallará más rigurosa y menos apacible la de Correas, y la de Sánchez docta y suave, y rigurosa en lo importante, no en lo impertinente. En qué manera he usado de la inteligencia de todas estas versiones, conocerá quien atienda a la disposición de la mía. Hícela en versos de consonantes, porque el ritmo y la armonía sea golosina a la voluntad y facilidad a la memoria (Quevedo, *Epicteto*, pp. 783b-784a).

30 Más detalles en Manuel Mañas Núñez, “Neostoicismo español: el Brocense, en Correas y Quevedo”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XXIII, 2 (2003), pp. 403-422.

Lógicamente, las traducciones del Brocense y Correas recogen este mismo pasaje del *Enchiridion* con ligeras variantes³¹:

CAPÍTULO XLIX

Usemos de la asa de umanidad, i no de la de inhumanidad

Todas las cosas tienen dos asas, una de sufrimiento, i otra insufrible: si tu ermano te haze injuria, no tomes esto por el asa, de que te haze injuria, porque esta asa no es tolerable, pero tomalo por el asa, que es tu ermano, que se crió contigo, i por esta asa podrás tomar este negocio, i será tolerable (traducción del Brocense, ff. 74v-75r)³².

KAPITULO 65

Toda kosa tiene dos asas, una tolerable, i otra intolerable. Si tu ermano haze inxurias, desa parte no le asas, de la ke es inxurioso, porque ésta asa es la ke él tiene intolerable, sino antes de akella, ke es tu ermano, ke se krió kontigo: i le asiras por donde es tolerable (traducción de Correas, pp. 66-67)³³.

El cotejo ambas permite comprobar la mayor cercanía de la de Quevedo a la del Brocense, pero no arroja más luz sobre la variante que el *Alguacil* incorpora en su parte final (“una para tomar y otra para dejar”):

Todas las cosas tienen dos asas, una de sufrimiento, i otra insufrible (traducción del Brocense).

31 La variación en el número del capítulo se debe a su diferente estructura en las traducciones del Brocense y Correas, aspecto al que ya se ha referido arriba Quevedo, que sigue la del Brocense.

32 Cito por *Doctrina del estoico Filosofo Epicteto, que se llama comunmente Enchiridion. Traduzido del Griego. Por el Maestro Francisco Sanchez, Catedratico de Retorica, i Griego en la universidad de Salamanca*. Con licencia, En Barcelona, Por los Erederos de Onofre Anglada, Año 1612.

33 Cito por *Ortografia Kastellana, nueva i perfeta. Dirixida al Prinzipe Don Baltasar N.S. i el Manual de Epikteto, i la Tabla de Kebes, Filosofos Estoikos. Traduzidos de Griego en Kastellano, por el Maestro Gonzalo Korreas...* Kon privilexio Real, en Salamanca en kasa de Xazinto Tabernier, inpresor de la Universidad, año 1630.

Toda kosa tiene dos asas, una tolerable, i otra intolerable (traducción de Correas).

Tienen todas las cosas dos assas, vna sufrible, y otra insoportable (traducción de Quevedo).

todas las cosas tienen dos asas, una para tomar y otra para dejar (*Alguacil endemoniado*).

La frase exacta incorporada en la variante aparece en una traducción renacentista de la *Cosmographia* de Pedro Apiano³⁴, por lo que dicha formulación no es original de Quevedo (marco la frase en cursiva en el texto que cito a continuación):

Al muy Magnífico Señor Francisco Duarte, Proueedor de las armadas y exércitos de su Magestad y de su Consejo de guerra, etc, mi Señor.

No faltarán algunos, Muy magnífico Señor, a quien parezca inútil trabajo y curiosidad vana traduzir el presente libro de Cosmographía en romançe, pretendiendo que sea poca esta sciencia vertiéndola en lengua vulgar y se prophana haziéndola común y pública a todos. Otrosí que se da ocasión de hazer negligentes a muchos de nuestros españoles, los quales, menospreciada la lengua latina, tan elegante y común a tantas naciones y, en los tiempos de agora algún tanto necessaria, se contenten con leer los libros en español, los quales, con mayor suavidad y fruto se leerían en latín, por ser lengua más abundante de vocablos propios para cada sciencia. Por cierto, el zelo d'éstos tales es de tener en mucho por la estima que hazen de las artes y el gran cuydado que tienen del bien y provecho de Su nación. *Visto, empero, que todas las cosas tienen dos asas, como*

34 Debo y agradezco el dato a mi colega Sergio Fernández López (Universidad de Huelva). La traducción española de la *Cosmographia* de Pedro Apiano fue publicada en Amberes, en casa de Gregorio Bontio, 1548; posteriormente, también en Amberes, por Iuan Bellero al Águila de Oro, 1575. Puede encontrarse también una transcripción de Rosa Rojo Calvo en el Centro de Investigaciones Lingüísticas (CILUS, Salamanca, 2000, en línea).

dixo aquel philósofho: “una para tomar, otra para dexar” (lo que muy bien en nuestro español dizen: “todas las cosas tienen haz y envez”) me parece que, traduciendo estas artes en lengua española, no se prophanan, pues, entre todas las lenguas vulgares, sin perjuizio de las otras, se puede bien dezir es la más abundante, viril y sonora y más común a diversas naciones y pueblos del mundo (Pedro Apiano, *Cosmographia*, fol. Aii en la ed. de Amberes, 1548).

Las sentencias de Epicteto eran conocidas en tiempo de Quevedo, aunque es más difícil precisar si ese conocimiento era amplio, o más bien se restringía a círculos humanísticos o siquiera instruidos³⁵. Bertuzzi señaló que el conocimiento de las sentencias de Epicteto en la época habría hecho posible que alguien hubiese recordado e incorporado esta al prólogo³⁶. Debe añadirse, a la vista del texto de Apiano, que ese alguien debería ser conocedor de dicha traducción, o que tal vez la sentencia circulara bajo esa forma en otros repertorios que, de momento, no he localizado. Para considerarla variante de autor, habría que concluir que Quevedo manejó esa traducción de la *Cosmographia* de Apiano, o bien un repertorio de frases de Epicteto con esa misma redacción, y recordó esa forma de la sentencia, que encajaba en el contexto del prólogo al pío lector³⁷. Téngase en

35 El hecho de que ni Covarrubias ni Correas registren la sentencia de Epicteto, ni tampoco variantes de ella, invita a pensar que la difusión sería en círculos de cierta formación. En 1571, la *Collectanea moralis philosophiae* de fray Luis de Granada reunía sentencias de Séneca, Plutarco y Epicteto, entre otros filósofos. Ver al respecto Luis Gómez Canseco, “Ideas, estética y culturas de la Contrarreforma”, en *La cultura española en la Edad Moderna*, eds. Luis Gil Fernández, Luis Gómez Canseco et alii, Madrid, Istmo, 2004, pp. 207-383 y 596-618 (p. 236).

36 Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 79-80.

37 Quevedo estaba interesado en estas cuestiones, y fue poseedor de al menos dos volúmenes sobre cosmografía y geografía de Jerónimo Girava. Para Felipe C. R. Maldonado, “Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo”, en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-428, se trata de la edición milanesa de 1556; más recientemente, Carlos Fernández González y Sofía Simões, “Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo”, *Manuscr. Cao*, 11 (2011), proponen que sea la veneciana de 1570. Asimismo, en 1644 Quevedo firmó la aprobación de la traducción del *Compendiũs geogrphico i historico del orbe antiguo* de Pomponio Mela. En la actualidad estoy revisando los ejemplares de la *Cosmographia* de Pedro Apiano, para comprobar si hay anotaciones de Quevedo en alguno de ellos. De momento, no ha habido suerte.

cuenta que, hasta el momento, solo dos manuscritos (T_1Z) recogen dicha variante. En este sentido, cabe apuntar que la filiación los sitúa en la rama de la que procede el texto de la edición príncipe, donde, sin embargo, no figura esta frase.

4. GENOVESES

Otra variante exclusiva de T_1Z se encuentra en el pasaje donde se censura la actividad de los genoveses:

Y habéis de saber que en España los misterios de las cuentas de los ginoveses son dolorosos para los millones que vienen de las Indias, y que los cañones de sus plumas son de batería contra las bolsas.

A continuación, T_1Z añaden la siguiente secuencia:

aunque no tanto como el celo de las lenguas de los lisonjeros *add.* T_1 aunque no tanto como el ceuo de las lenguas de los [espacio en blanco] *add.* Z . T_1 indica en el margen derecho “correc”, al lado de la voz “lisonjeros”. Parece referirse a que el copista conjeturó o enmendó una voz de difícil lectura en la fuente, como atestigua también el espacio en blanco que deja Z

La variante “celo / cebo” y el espacio en blanco en Z parecen indicar que ambos copiaron de un modelo cuya lectura no resultaba sencilla. Pero con independencia de que hubiese leído “celo” o “cebo”³⁸, el pasaje no parece adecuarse a la censura contra los genoveses, construida sobre una serie de dilogías (“misterios”, “cuentas”, “cañones”...) destinadas a criticar su actividad como mercaderes y prestamistas. Como señaló Bertuzzi³⁹, la referencia a los aduladores no guarda relación con ese contexto económico, aunque se trate de un tipo y vicio que Quevedo, al igual que otros escritores de su tiempo, censuró a menudo⁴⁰. Téngase en cuenta, además,

38 Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 81, prefiere “cebo”, pues considera que “guarda relación con el campo semántico de la batalla sobre el que está construida la metáfora”.

39 *Ibidem*.

40 Ver, por ejemplo, el cuadro 15 de *La hora de todos*, y las consideraciones que sobre la

que, en la frase inmediatamente siguiente, $T_1 Z$ cometen un error al leer “paso” por “Tajo”, sustantivo que, junto a “Jarama”, hiperboliza los ríos de tinta que los genoveses empleaban en sus documentos mercantiles: una variante de autor puede convivir con un error de copia; pero si aquella es sospechosa de innovación, este refuerza tal sospecha.

La siguiente adición se produce en el mismo pasaje de los genoveses, inmediatamente después de la mencionada secuencia sobre el Tajo de sus plumas y el Jarama de su tinta:

y no hay renta que si la cogen en medio el Tajo de sus plumas y el Jarama de su tinta no la ahoguen. Y en fin, han hecho entre nosotros sospechoso este nombre de asientos, que, como significan traseros, no sabemos cuándo hablan a lo negociante o cuando a lo bujarrón.

aunque siempre nos valemos de la hora de gobierno de los dichos, que allá en el infierno, como los tenemos guardados, ya que al mundo sirven de sacarle lo que pueden, allá les sacamos lo que podemos, que no hacemos poco, y así algunas veces con liciones suyas y consejos (que en siendo consejo dellos son acomodados para el infierno) les damos alcance a sus invenciones *add. Z* aunque siempre nos valemos de la hora de gobierno de los teatinos, que allá en el infierno, como los tenemos guardados, ya que al mundo sirven de sacarle lo que pueden, allá les sacamos lo que podemos, que no hacemos poco; y así algunas veces con liciones suyas y consejos (que en siendo consejos dellos son acomodados para el infierno) y les damos alcance a sus invenciones *add. T₁*

La adición consiste en una reflexión del diablo, donde reconoce que ellos se sirven de los consejos de los genoveses (“los dichos”) que, por su maldad, resultan muy adecuados en el infierno. Bertuzzi ya advirtió que la voz “teatinos” (‘clérigo de san Cayetano’ o ‘jesuita’) de T_1 no encajaba en

tradición de esa censura y las agudezas quevedianas en su tratamiento desarrolla Lía Schwartz (ed.), Francisco de Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 137-144. No se encuentran en este breve pasaje del *Alguacil* las agudezas con las que Quevedo construyó su retrato de los lisonjeros en *La hora de todos*.

el pasaje⁴¹. Salvado este punto, es difícil juzgar el carácter autorial de la variante, aunque no se encuentran en él agudezas como las que, líneas atrás, hiperbolizaban sus negocios con metáforas y dilogías⁴². Lo cierto es que la coincidencia de estas dos adiciones en la misma sección dedicada a los genoveses apunta a un evidente interés por intervenir. Si las observamos en conjunto, vemos que la primera de ellas (“el cebo/celo de las lenguas de los lisonjeros”) resulta poco ajustada al contexto, y cómo en esta última no hay rasgos claramente quevedianos, y sí una variante errónea (“teatinos”) en uno de los testimonios. A ello debe sumarse el error común (“paso” por “Tajo”) de *T₁Z* en esta misma sección. Por todo ello, y dado que solo estos dos testimonios recogen estas lecturas hasta el momento, me inclino a no considerar de Quevedo estas adiciones referidas a los genoveses.

5. FELIPE III

Al final de la censura a los reyes, *R T₁Z X* añaden un pasaje en el que se exceptúa a Felipe III de dicha crítica. La secuencia ha merecido el estatus de interpolación ajena a Quevedo, pues desentona con la crítica general a los reyes en esta parte del *Alguacil*⁴³. Se sitúa antes de la conclusión de tal censura, donde se indican los caminos por los que soberanos y mercaderes se dirigen al infierno (la marco en cursiva):

Todo el infierno es figuras, y hay muchos, porque el sumo poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio y llegar los vicios a su extremo, y viéndose con la suma reverencia de sus vasallos y con la grandeza opuestos a dioses, quieren valer punto menos y parecerles. Tienen muchos caminos para condenarse, y muchos que los ayuden, porque uno se condena por la crueldad y, matando y desterrando los suyos, es una ponzoña coronada y una peste real de

41 Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 82.

42 Especialmente las que se construyen con la voz “asientos”, y que Quevedo usó también en el cuadro 33 de *La hora de todos* (ed. Schwartz, pp. 264-271).

43 Véanse al respecto, Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 75, 1087-1088, n. 240; Crosby, *La tradición manuscrita*, pp. 39-40; Arellano, *op. cit.*, p. 265, n. 330, y Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 90.

sus reinos. Otros se pierden por la cudicia, haciendo amazonas sus villas y ciudades, a fuerza de grandes pechos que, en vez de criar, desustancian. Otros se van al infierno por terceras personas, y se condenan por poderes, fiándose de infames ministros; y es gusto verlos penar porque, como bozales en trabajos, se les dobla el dolor en cualquier cosa. Sólo tienen bueno los reyes que, como es gente honrada, nunca vienen solos, sino con pinta de dos o tres privados, y a veces va el encaje y se traen todo el reino tras sí, pues todos se gobiernan por ellos. Y en resolución, los reyes malos se van al infierno por el camino real, y los mercaderes por el de la plata [*lectura mayoritaria de los manuscritos*].

Todo el infierno es figuras, y hay muchos, porque el sumo poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio y llegar los vicios a su extremo; y viéndose con la suma reverencia de sus vasallos y con la grandeza opuestos a dioses, quieren valer punto menos y parecerles. Tienen muchos caminos para condenarse, y muchos que los ayuden, porque uno se condena por la crueldad y, matando y desterrando los suyos, es una ponzoña coronada y una peste real de sus reinos. Otros se pierden por la cudicia, haciendo amazonas sus villas y ciudades, a fuerza de grandes pechos que, en vez de criar, desustancian. Otros se van al infierno por terceras personas, y se condenan por poderes, fiándose de infames ministros; y es gusto verlos penar porque, como bozales en trabajos, se les dobla el dolor en cualquier cosa. Sólo tienen bueno los reyes que, como es gente honrada, nunca vienen solos, sino con pinta de dos o tres privados, y a veces va el encaje y se traen todo el reino tras sí, pues todos se gobiernan por ellos. *Dichosos vosotros que sin merecello sois vasallos y gobernados de un rey tan vigilante y católico como Filipo tercero, a cuya imitación os vais al Cielo, no cual otros muchos malos reyes, que se van al infierno por el camino real como los mercaderes por el de la plata add.*
R T₁ X Z no cual otros reyes malos *R* no como otros malos reyes *X*

A la luz de todo el pasaje, vemos que su organización resulta esmerada sin la referencia a Felipe III: tras explicar las razones por las que hay reyes en el infierno —su poder y soberbia, que les hacen creerse dioses—, se desarrolla una enumeración presidida por una frase que avanza sus atributos principales: “Tienen muchos caminos para condenarse, y muchos que los ayuden”. A partir de ahí, se enumeran primero las causas —esto

es, los caminos— de su condena: la crueldad y la codicia. A continuación, se desarrolla la segunda parte de la afirmación inicial (“y muchos que los ayuden”), mencionando los infames ministros y privados culpables de su mal gobierno y que, en consecuencia, los acompañan al Hades. El pasaje concluye retomando la metáfora del camino sobre la que se ha construido esa caracterización de los malos monarcas, y enlazándola de forma aguda con la crítica a los mercaderes —que irá a continuación— a través de las frases “camino real” y “camino de la plata”. Desde esta perspectiva, la secuencia sobre Felipe III es una digresión que rompe la citada trabazón estructural. La ruptura de la censura a los reyes por el tono laudatorio, su poco proporcionada amplificación formal y los escasos testimonios que la han transmitido no indican, en principio, que estemos ante una variante de autor.

Sin embargo, no descarto en absoluto dicha posibilidad, pues Quevedo limó en ocasiones su sátira para adecuarla a las circunstancias y a su conveniencia política —sucede con la propia serie de los *Sueños*—. Además, no es imposible una lectura irónica que resaltara precisamente las proverbiales virtudes religiosas de un monarca a quien se acusó de debilidad en el trono. El propio Crosby, quien considera que este pasaje del *Alguacil* no es de Quevedo, reconoció en el madrileño “una preocupación creciente por evitar la crítica negativa de los reyes, por hacer excepción explícita de los reyes españoles cuando critica a todos, y por alabar a los contemporáneos, Felipe III y Felipe IV”⁴⁴. Subraya asimismo cómo esa intención de Quevedo se hace más patente desde el *Sueño del infierno*, y más aún en el *Sueño de la Muerte*, escritos ambos donde aparecen pasajes con esta finalidad, aunque integrados en el texto de manera más fluida⁴⁵:

44 Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 1088.

45 Únase a lo anterior que una de las adiciones que Fernández-Guerra incorporó a su edición del *Alguacil* desde un manuscrito de José Muso y Valiente se ubica precisamente en este mismo lugar. El pasaje es el siguiente: “Allá tenemos un rey que hace poco llegó de acá, y si no fuera porque su mujer y un hijo que nos mandó antes, le atormentan, arañándole por asesino de sus vidas, lo pasara bien; porque en el tiempo que reinó en el mundo nos llenó el infierno de leña y de diablos ya amaestrados en el oficio. Mozo fue recomendado por él, que enciende el mayor hornillo de un soplo, y que a una vuelta de pala echa a la caldera un centenar de inquisidores. A estos les pesa más por ser del oficio, y nosotros les damos más con que seguir allá el ejercicio que aquí tuvieron” (Francisco de Quevedo, *Obras de don Francisco de*

solo diré que tal galería tan bien ordenada no se ha visto en el mundo, porque toda estaba colgada de emperadores y reyes vivos, como acá muertos. Allá vi toda la casa otomana, los de Roma por su orden. Miré por los españoles y no vi corona ninguna española; quedé contentísimo que no lo sabré decir (*Sueño del infierno*, ed. Arellano, pp. 351-352; cfr. ed. Crosby, p. 188, líneas 1197-1199).

¿Quién reina agora en España?, que es la postrera curiosidad que he de saber, que me quiero volver a jigote, que me hallo mejor.

—Murió Filipo III —dije yo.

—Fue santo rey, de virtud incomparable —dijo el nigromántico— según leí yo en las estrellas pronosticado.

—Reina Filipo IV días ha —dije yo.

—¿Eso pasa? —dijo—; ¿que ya ha dado el tercero cuarto para la hora que yo esperaba?

(*Sueño de la Muerte*, ed. Arellano, p. 429; cfr. ed. Crosby, pp. 234-235, líneas 730-751)

Nació viernes de Pasión
para que zahorí fuera,
y porque en su día muriera
el bueno y el mal ladrón.
Habrá mil revoluciones
entre linajes honrados,
restituirá los hurtados,
castigará los ladrones,
y si quisiere primero
las pérdidas remediar,

Quevedo Villegas, ed. Aureliano Fernández-Guerra, Madrid, Rivadeneyra, 1852, pp. 305b-306a, en nota). Añade Fernández-Guerra la siguiente apreciación: “Cuan- do la censura no consintió que este párrafo corriese, hubo de recelar que alguien pudiera ver aludidos en él a Felipe II, a su mujer doña Isabel de la Paz, al príncipe don Carlos y al Cardenal Espinosa” (p. 306a, nota). El manuscrito de José Muso y Valiente parece citado por Fernández-Guerra a partir de la edición de Basilio Sebastián Castellanos Losada: *Francisco de Quevedo, Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas*, I, Madrid, Imprenta de Mellado, 1840, pp. 387-388. Crosby (ed.), *Quevedo, Sueños y discursos*, p. 774, señaló esta y otra adición al *Alguacil* provenientes de ese manuscrito, de cuya autenticidad duda por ser la fuente Castellanos Losada.

lo hará solo con echar
la sogá tras el caldero.
Y en estos tiempos que ensarto
veréis, ¡maravilla extraña!,
que se desempeña España
solamente con un cuarto.
Mis profecías mayores
verá cumplidas la ley
cuando fuere cuarto el rey
y cuartos los malhechores.

(*Sueño de la Muerte*, ed. Arellano, p. 436-437;
ed. Crosby, pp. 238-239, líneas 889-908)

Asimismo, Alfonso Rey⁴⁶ ha señalado cambios que pudieron haber sido hechos por Quevedo, fruto del “hostigamiento” al que fue sometida su obra y, en concreto, apunta a su posible intervención en versiones impresas “más precavidas”⁴⁷.

En definitiva, o bien se trata de interpolaciones paliativas en un pasaje atractivo para este tipo de ajustes, o bien Quevedo avanzó en RT_1ZX una versión menos comprometedora del pasaje que fue la que se transmitió a la edición príncipe, un punto amplificada. Solo el hallazgo de nuevos documentos y testimonios permitirá dar más credibilidad a esta última propuesta que, no obstante, creo necesario consignar aquí. De momento, y a la vista del examen del pasaje y del comportamiento general de T_1ZX , tampoco descarto que se trate de una interpolación ajena a Quevedo. Estamos, pues, ante una más de esas variantes que conviene destacar y comentar en el aparato crítico de la versión manuscrita del *Alguacil*.

Sobre este pasaje de alabanza, la edición príncipe (B_{27}), que procede de la rama donde se sitúan T_1Z , amplifica la lectura de los manuscritos:

dichosos vosotros que sin merecello sois vasallos y gobernados de un rey tan vigilante y católico como Filipo tercero, a cuya imitación os vais al Cielo *add.* RT_1XZ dichosos vosotros españoles que sin merecerlo sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico,

46 Rey, *op. cit.*, pp. 319-322.

47 *Ibidem*, p. 330.

a cuya imitación os vais al Cielo, y esto si hacéis buenas obras (y no entendáis por ellas palacios sumptuosos, que estos a Dios son enfadosos, pues vemos nació en Belén en un portal destruido) *add. B₂₇*

Esta amplificación añade un calificativo (“españoles”), seguramente porque ha eliminado el nombre de Felipe III, ya fallecido en el momento de publicación del texto. La otra diferencia con respecto a los manuscritos es la observación final basada en la necesidad de hacer buenas obras para ir al Cielo, con una dilogía (‘buenas acciones’ y ‘construcciones grandiosas’) que denuncia la construcción de palacios suntuosos por oposición a la sencillez de Cristo, rey de reyes, que nació en un sencillo portal⁴⁸. Este último rasgo es habitual en la cosmovisión cristiana de la época, y también menudea por la obra de Quevedo, especialmente en *Política de Dios* y *Virtud militante*⁴⁹, con esa misma intención de contrastar la sencillez del rey supremo, Cristo, con la ostentación de otros monarcas y poderosos⁵⁰. Desde el punto de vista estilístico, Crosby indicó que dilataba en exceso la distancia hasta la conclusión, torpeza que, a su juicio, no cabía atribuir a Quevedo⁵¹.

Ante esta situación caben dos opciones teóricas:

1) Quevedo ya introdujo un pasaje de intención paliativa en la rama manuscrita de la que derivaría la príncipe (*B₂₇*), el cual se conserva en *R T₁ ZX*. En *B₂₇* lo habría actualizado, eliminando la mención a Felipe III y añadiendo la referencia a la humildad de Cristo por su pobre nacimiento. Las razones a favor de esta opción serían las siguientes: el hecho de que

48 Arellano, *op. cit.*, p. 265, n. 331, ya indicó que era una acusación frecuente en la época, aplicable a Lerma —como ya había señalado Maldonado—, Uceda y otros nobles.

49 Ver Francisco de Quevedo, *Virtud militante*, ed. Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1985 (pp. 109-110, 127-128, 146-147); y *Política de Dios*, ed. Crosby, pp. 232, 235, 236, 275-276. También los poemas “Tus decretos, Señor, altos y eternos”, ed. Blecua, n.º 157, vv. 12-14, y *Al nacimiento. Mostrando que la astrología misteriosa admira a la celeste* (“Hoy no sabe de sí la astrología”), ed. Blecua, n.º 185, vv. 9-11.

50 Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 268-269, ya señaló que la idea era tópica del pensamiento cristiano, y también afín al de Quevedo. Como la mayoría de la crítica, la considera ajena a Quevedo por no haber rasgos de su *usus scribendi*.

51 Crosby, *La tradición manuscrita*, p. 40.

Quevedo haya autocensurado sus escritos en diversas ocasiones, y señaladamente cuando iban a ser impresos; las referencias positivas a Felipe III y Felipe IV en el *Sueño del infierno* y el *Sueño de la Muerte*; la supresión de Felipe III en un texto de 1627; la dilogía de “buenas obras” —por más que sea sencilla y se aclare en la frase siguiente—, y la concordancia de la referencia al nacimiento de Cristo en el portal con otros pasajes de la obra del madrileño.

2) Tales variantes paliativas son ajenas a Quevedo. Fueron interpoladas en una rama de la tradición manuscrita y posteriormente en la edición príncipe, donde el texto se amplificó brevemente y se actualizó la anacrónica referencia a Felipe III. A favor de esta opción encontramos las siguientes razones: la no adecuación de la intención paliativa de la variante a la condena de los reyes que se van al infierno; la construcción del pasaje como una digresión que rompe la cuidada organización sintáctica, basada en la enumeración de los caminos por los que se pierden los reyes y quienes los acompañan; esa ampliación disminuye la fuerza de la agudeza que cierra el pasaje con los caminos (“real” y “de la plata”) que diferencian a monarcas y mercaderes, y obliga a una forzada conclusión comparativa tras el añadido:

Y en resolución, los reyes malos se van al infierno por el camino real, y los mercaderes por el de la plata (mss. con variantes menores)

no como los otros [cual otros $R T_1$] malos reyes, que se van al infierno por el camino real, como los mercaderes por el de la plata $T_1 Z X$

no cual otros malos reyes que se van al infierno por el camino real, y los mercaderes por el de la plata B_{27}

A lo anterior cabe añadir que, en *Juguete de la niñez*, que informa de la voluntad de Quevedo de limar todos aquellos pasajes que podían resultar irreverentes o comprometidos, esta digresión que añaden $R T_1 Z X$ y la edición príncipe no aparece, probablemente por haberse advertido su carácter apócrifo.

De acuerdo con estas razones, y teniendo en cuenta el discurrir general de las variantes privativas de $R T_1 Z X$ y el que se observará en las de B_{27} , arriesgo que el pasaje sea una ampliación ajena a Quevedo, que dilata

lo que ya era una interpolación en $R T_1 Z X$. Con todo, no puede descartarse una intención —si bien desmañada— de Quevedo. Por lo tanto, hay que destacar la variante en el aparato crítico de la versión manuscrita, y editar su texto en la versión impresa; en los aparatos críticos de ambas versiones deberán comentarse los pormenores aquí señalados.

6. LA EDICIÓN PRÍNCIPE DE *SUEÑOS Y DISCURSOS*, BARCELONA, ESTEBAN LIBERÓS, 1627 (B_{27})

En el anterior examen ya se ha mostrado su vínculo con los manuscritos que dedicaban la obra al conde de Lemos y, dentro de ellos, su especial conexión con $T_1 Z$. Cabe, en consecuencia, centrarse en las lecturas privativas de B_{27} para determinar la índole de sus diferencias con respecto a la tradición manuscrita, así como el posible grado de intervención de Quevedo.

El texto de B_{27} no resulta muy cuidado, pues ofrece un apreciable número de errores mecánicos, o bien fruto de una mala lectura del modelo:

leluriones] Leliurios B_{27}
y invidia] y en envidia B_{27}
de lo bueno] del bueno B_{27} . *Se rompe la correspondencia (de lo malo-
de lo bueno)*
molduras] mloduras B_{27}
me debéis llamar a mí] me debéis llamarme a mí B_{27}
alguaciles recoletos] diablos recoletos B_{27} *error por atracción de la
voz “diablos”, pero que rompe la correlación en quiasmo*
quién son y cuán poco tienen] quién son y quién y cuán poco tie-
nen B_{27}
merinos] Misinos B_{27}
después] dempués B_{27} (“perderé después en el infierno”)
reñimos] venimos B_{27}
para Minos] para ministros B_{27}
llamándose propiamente alguaciles, han encajado una L en medio
llamándose alguaciles] se llama alguacil, es encajada una l en medio
 B_{27} poco ha] poco acá B_{27} *Error que probablemente se provoca por
atracción del adverbio de lugar que sigue (“poco ha que fue Gerónimo
Bosco allá”).*

el Jarama] el jarrama B_{27}
 ase] hace B_{27}
 arpepiéntense] arpepiéntanse B_{27}
 ojinegras] ojnegras B_{27}
 amortajadas] amortajados B_{27} *El sustantivo es “las sienes”.*
 a vuestra] *T a la B_{27} . Probable error por mala interpretación de la abreviatura “avra” [a vuestra]*

Por lo que atañe a las omisiones, la mayoría tienen carácter paliativo: eliminan alusiones religiosas, sexuales o políticas⁵². Este rasgo concuerda con una tendencia que, de manera incipiente, refleja también el texto del *Sueño del Juicio* recogido en la príncipe. Dicha actitud no es extraña al proceder de Quevedo, y podría pensarse en un caso de autocensura, nada extraño a la vista de lo sucedido en *Juguetes de la niñez* o en las ediciones de algunas obras burlescas en comparación con sus testimonios manuscritos. Pero también es cierto que esa intención paliativa puede atribuirse a copistas —aparece en muchas variantes de testimonios manuscritos— y a editores. Sea como fuere, en el caso de *El Alguacil endemoniado* tal propósito no implica una revisión detallada del texto atribuible a Quevedo. Así, por lo que respecta a las omisiones, no se definen por un especial cuidado en la reformulación de los pasajes, traducida en la pérdida de agudezas o errores de concordancia o sintaxis. Comento las más sugestivas:

un hombre endemoniado, dijo embebecido en su flagelum demonis] respondiome un hombre endemoniado B_{27} *Omisión de intención paliativa.*

por las muchas reinas que han hecho adúlteras] por las muchas reinas que han hecho B_{27} *Omisión de carácter paliativo para evitar este calificativo asociado a las reinas. Pero falta la razón por la que se condena a los poetas de comedias, que es, precisamente, haber hecho adúlteras a muchas reinas en sus obras.*

de Anticristo] *om. B_{27} Omisión de intención paliativa.*

metiendo y sacando los dedos por unas rejas] *om. B_{27} con clara intención paliativa en el pasaje de los amantes de monjas, que ha cambia-*

52 Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 45-46; Crosby, *La tradición manuscrita*, pp. 29-35; Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 274-278.

do por “los que han querido doncellas”.

sumo] *om.* B₂₇ (“el sumo poder”). *Tal vez tenga intención paliativa para suavizar la censura a los reyes.*

más almas nos ha dado Viçançon y Plasencia que Mahoma] *om.*

B₂₇ *Omisión que intenta evitar la relación de esas villas con la herejía.*

del pollo] *om.* B₂₇ *Se abrevia la expresión, pero se pierde la agudeza con el calificativo “pío lector”.*

aun por no verla] *om.* B₂₇

más abajo] abajo ZB₂₇

todos atados] *om.* B₂₇

y es de manera que tornó a bajar en Cristo después y la justicia de

acá la hizo de ella] *om.* B₂₇

solo defiende] defiende B₂₇

lo son de casa] son de casa B₂₇ *El pronombre precisa el antecedente (las mujeres ‘son ladronas de casa’).*

lea esto] mire esto B₂₇ *Creo que es error por atracción de la secuencia siguiente (“y no mire”).*

Tampoco los cambios de orden suponen un singular enriquecimiento:

hay menos en el infierno que de todos] hay menos que todos en el infierno B₂₇

a los hombres cada día] cada día a los hombres B₂₇

jueces hay algunos allá] algunos jueces hay allá B₂₇

envió requisitorias contra ella la Malicia] envió contra ella requisitorias la Malicia B₂₇

¿no hurta con la voluntad la honra de la doncella el enamorado?]

¿no hurta la honra de la doncella con la voluntad el enamorado? B₂₇

falso amigo] amigo falso B₂₇

lea esto con curiosa atención] con curiosa atención mire esto B₂₇

Por lo que se refiere a las variantes basadas en sustituciones de voces y reformulación de un pasaje, muchas no ofrecen matices de interés⁵³. En

53 Álvaro Octavio de Toledo y Huerta, “Variantes de lengua y variación morfosintáctica en la prosa de Quevedo: primeros apuntes”, en *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, eds. Rocío Hernández Aias, Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publi-

bastantes observamos que la intención paliativa, ya comentada a propósito de las omisiones, también está presente. En otras, prima el deseo de abreviar la expresión. En muchas, que comento abajo, dicho cambio provoca un error en la lectura del texto, o destruye un razonamiento o una agudeza:

Sustitución y reformulación de un pasaje

De escasa relevancia

primer capítulo] cap. 1 Z capítulo once B_{27} La referencia se halla al comienzo de la obra de Psellus “*De daemonis*” (cfr. edición de Venecia, Aldo Manucio, 1497) y en el capítulo 11 de “*De Daemonum Operatione*”.

aquaticos] aquáticos B_{27}

de debajo de tierra] que están debajo de tierra B_{27}

de nada] de nadie B_{27}

diablo alguacilado] demonio enaguacilado B_{27}

y bien sé yo que dice mal de la justicia] y mucho mal de la justicia B_{27}

¿hay cosa que tanto aborrezcan los alguaciles?] no hay cosa que tanto aborrezcan B_{27}

que es palabra morisca guacil] que (Alguacil) es palabra morisca B_{27}

y Carón] Acheronte B_{27}

los que vienen por locos] los que venían por el camino de los locos B_{27}

condenados por] destes unos se condenan por B_{27}

nos damos con ellos en el infierno] damos leña con ellos al infierno B_{27}

por las opilaciones] para remediar las opilaciones B_{27}

santos y justos] santos y santas B_{27}

Que provocan errores o lecturas menos logradas

llamándose propiamente aguaciles, han encajado una L en medio

llamándose alguaciles] se llama alguacil, es encajada una l en medio

cacions (*Studia aurea* Monográfica, 7), 2019, pp. 193-224 (pp. 205 y 211-213), ha detectado en varias obras de Quevedo pequeños cambios léxicos y sintácticos que “forman parte de las estrategias de sintactización que se emplean característicamente en las copias áureas, ya sean manuscritas o impresas, para dotar al texto de un aspecto lingüístico que se juzga más acorde con los modelos privilegiados de escritura culta” (p. 213).

B₂₇ La reformulación empeora la comprensión del pasaje. amortajado en deseos] amortajados y en deseos *B₂₇* La reformulación es una trivialización que destruye la aguda metáfora referida a los amantes cercados por los celos y falsas esperanzas. enviudara el infierno] enviudáramos en el infierno *B₂₇* *Lectio faciliior que destruye la prosopopeya.*

Con intención paliativa, y que a menudo provocan errores o lecturas menos logradas

los amantes de monjas] los que han querido doncellas, enamorados de doncellas *B₂₇* *Reformulación con clara intención paliativa; su sintaxis es reiterativa, probablemente por un error que copia una frase posterior* (“los que han querido doncellas”).

con título de pretendientes de Anticristo] y con solo el título de pretendientes *B₂₇*

están luego a su lado los que han querido doncellas y se han condenado] otros se condenan *B₂₇* *pues ya ha mencionado a los que han querido doncellas en sustitución de los amantes de monjas.*

los adúlteros] los aduladores *B₂₇* *con intención paliativa, y que provoca una falta de sentido con la caracterización posterior* (“pues otros les sustentan la cabalgadura y ellos la gozan”).

los que acá llamáis] los que acá llamamos *B₂₇* *Error, pues quien habla es el alguacil, y se refiere al nombre que se da a los cornudos en el mundo* (“acá”).

la trasera] las asentaderas *B₂₇*

una ponzoña coronada y una peste real de sus reinos] es una grandeza coronada de vicios de sus vasallos y suyos, y una peste real de sus reinos *B₂₇* *Reformulación de carácter paliativo, con la cual se pierde la primera de las metáforas* (“ponzoña”) *y la simetría de las frases.*

amazonas] almacenes *B₂₇* *Crosby (ed., Sueños y discursos, p. 48) prefirió la lectura “amazonas”, pues consideraba más lograda su agudeza con “pechos”. Posteriormente (Crosby, La tradición manuscrita, pp. 37-38) consideró “almacenes” lectura de Quevedo, al tener en cuenta la semejanza con un pasaje de las Políticas de Justo Lipsio aducido por Schwartz⁵⁴. Arellano (ed., Sueños y discursos, p. 862) prefirió la lectura*

54 Lía Schwartz, “La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédalo* de B. L. de Argensola y en los *Sueños* de Quevedo”, en *Le pouvoir au*

“amazonas” por su mayor agudeza; Bertuzzi (*Estudio textual*, pp. 272-274) examinó las diferentes opciones y, a falta de un manuscrito que lea “almacenes”, se inclina por “amazonas” al ser mayoritaria y mostrar una más compleja agudeza. Comparto este punto de vista.

traseros] otra cosa que me corro de nombrarla B_{27} . La reformulación paliativa hace perder la agudeza entre las voces “asientos”, “traseros” y “bujarrón”.

ni cuando a lo bujarrón] o cuando a lo deshonesto B_{27} . La reformulación paliativa elimina la agudeza (“asientos”, “traseros”, “bujarrón”). hurta con una parte o miembro] hurta con una parte o con otra B_{27} para conocerlos y aborrecerlos no es menester más de hacerlos] para cometerlos no es menester más que admitirlos B_{27} . Destruye la lógica del razonamiento referido a las mujeres hermosas, que se condenan menos que las feas porque, al pecar más por ser más pretendidas, conocen mejor el pecado y, en consecuencia, se arrepienten y se salvan.

¿cómo se han de condenar?] ¿cómo se condenan? B_{27} . Se intenta abreviar la expresión, pero la lectura es errónea, pues los pobres no se condenan.

Las variantes de B_{27} examinadas hasta ahora han mostrado una tendencia de la príncipe a abreviar la expresión y suavizar pasajes espinosos. Si esta última actitud no es extraña a Quevedo, sí lo parece el hecho de que tales variantes produzcan a menudo errores en el texto o menoscaben su sentido y la dificultad de las agudezas. Este tipo de omisiones y sustituciones muestran, pues, un escaso cuidado⁵⁵.

Un elemento destacado en B_{27} son los pasajes que añade sobre la tradición manuscrita. En páginas anteriores ya se analizaron dos adiciones que B_{27} compartía con T_1/ZX : un pasaje de la dedicatoria al conde de Lemos y el texto en alabanza de Felipe III —donde también coincidía con R —, que en B_{27} actualizaba la que habría sido una obsoleta referencia al monar-

miroir de la littérature en Espagne aux 16^e et 17^e siècles, ed. Augustin Redondo, Paris, Université de la Sorbonne, 2000, pp. 33-48 (n. 1, pp. 26-27).

55 Además, cabría analizar las variantes lingüísticas dentro de estos cambios de estilo. Octavio de Toledo, *op. cit.*, pp. 203-204, ha señalado que el examen de conjuntos de variantes de lengua ofrece datos para afirmar que las oraciones de sustantivo no concertadas que aparecen en *Desvelos soñolientos* no son propias de Quevedo. Sería interesante confrontar este y otros supuestos con la *princeps* de *Sueños y discursos*.

ca y añadía un pasaje al final sobre las buenas obras, en contraste con los palacios suntuosos. No cabe ahora reiterar las razones allí expuestas, pero sí insistir en una observación sobre la dedicatoria. Ya se comentó que el texto pudiera ser de Quevedo, como lo fue la voluntad de cambiar el destinatario. Ahora bien, si la analizamos en relación con la edición príncipe, observamos que se mantiene en 1627 la dedicatoria a un personaje muerto en 1622, y al que se lo menciona como “presidente de Indias”, cargo que el conde de Lemos ostentó entre 1603 y 1610. En consecuencia, no creo que Quevedo hubiese revisado el texto de la edición príncipe en fecha cercana a la de su publicación, pues sin duda habría modificado esa dedicatoria. Piénsese, por ejemplo, en su modo proceder con los destinatarios de las dedicatorias de la primera parte de *Política de Dios*; proceder que denota que, cuando Quevedo revisa un texto, la función interesada de la dedicatoria se actualiza de acuerdo con las circunstancias del momento⁵⁶.

Detengámonos ahora en los pasajes añadidos por primera vez en B_{27} y que ofrecen cambios apreciables con respecto a la tradición manuscrita, los cuales han merecido especial atención crítica⁵⁷. El primero de ellos es el retrato del licenciado Calabrés, que se sitúa al comienzo de la obra (marco en cursiva las adiciones de B_{27} sobre el texto de los testimonios manuscritos)⁵⁸:

56 En Crosby, *The Sources*, pp. 6, 76, 98-99, 105; Crosby, ed., Quevedo, *Política de Dios*, pp. 350-357, y Díaz Martínez, *op. cit.*, pp. 161-164, se documentan las variantes en las dedicatorias entre las versiones manuscritas primitivas, la primera edición no autorizada (Zaragoza, 1626) y la primera revisada y autorizada (Madrid, 1626) de la primera parte de *Política de Dios*.

57 Crosby, *La tradición manuscrita*, pp. 31-33, considera estas variantes interpolaciones ajenas al *usus scribendi* de Quevedo, pues tienden a la divagación y se alejan del sentido satírico o caricaturesco de los pasajes donde aparecen. Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 280-289, comparte parcialmente esa opinión, aunque matiza algunas variantes concretas, que iré indicando oportunamente.

58 Dejo al margen adiciones como las siguientes, poco relevantes y sin matices de interés: los desean] lo desean y procuran B_{27} ; hacer tiros] en el mundo *add.* B_{27} ; los que vienen por locos] los que venían por el camino de los locos B_{27} ; agua] agua fría B_{27} ; está repartido con esta cuenta y razón] está repartido en partes con esta cuenta y razón B_{27} ; otros de sus palabras] otros de sus obras *add.* B_{27} ; de malas mujeres] de la mala mujer que han tenido B_{27} ; el cicatero] el gitano y cicatero B_{27} ; enfadados] enfadados y cansados B_{27} ; por las opilaciones] para remediar las opilaciones B_{27} ; y traía galas] pensando agradarnos a nosotros *add.* B_{27} ; lo por venir] todo lo por venir

buscaba al licenciado Calabrés, clérigo de bonete de tres altos, orillo por ceñidor, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón, habla entre penitente y disciplinante, los ojos bajos y los pensamientos tiples, color a partes encendida y a partes quebrada, tardón en la misa y abreviador en la mesa, gran lanzador de diablos, tanto, que sustentaba el cuerpo a puros espíritus *Manuscritos [con ligeras variantes entre sí]*

a buscar al licenciado Calabrés, clérigo de bonete de tres altos *hecho a modo de medio celemín*, orillo por ceñidor [ceñidos en B_{27}] y *no muy apretado*, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón y *oreja sorda*, habla entre penitente y disciplinante, *derribado el cuello al hombro como el buen tirador que apunta al blanco, mayormente si es blanco de Méjico o de Segovia*; los ojos bajos y muy clavados en el suelo, *como el que cudicioso busca en él cuartos*, y los pensamientos tiples, color a partes hendida y a partes quebrada, tardón en la misa y abreviador en la mesa, gran cazador de diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puros espíritus B_{27}

Ya Maldonado señaló que “el primer inciso rompe la cadena de rasgos que forman el retrato del licenciado, lo cual no se corresponde con la técnica quevediana, y el segundo desbarata el contraste inmediato de la lección ‘los ojos bajos y los pensamientos tiples’”⁵⁹. Añadía Maldonado el hecho de que en *Juguetes* no aparecen tales pasajes y que, al no haber motivos de censura para eliminarlos, tal vez se hubieran suprimido por haberse considerado apócrifos. Crosby señala que “la tendencia a la divagación” de esos añadidos, además de romper el ritmo del pasaje, tiene poco que ver con los rasgos del retrato de Calabrés⁶⁰. Bertuzzi no comparte que esos añadidos referentes al dinero (“blanco de Méjico o de Segovia”, “cu-

B_{27} ; como ellos] como todos ellos B_{27} ; que en vuestros ojos conozco] y adviértase que en vuestros ojos veo B_{27} . *La adición parece provocada por haber sustituido antes “advirtiese” por “dijese”.*

59 Felipe C. R. Maldonado (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1972, p. 90.

60 Crosby, *La tradición manuscrita*, p. 32.

dicioso...”) desentonan en la caracterización del licenciado, y cree que enfatizan el rasgo de miserable del personaje, al que ya aludiría la imagen de “los ojos bajos”. Sin embargo, está de acuerdo con que esos dos añadidos rompen el estilo del fragmento, basado en la simétrica bimetración antitética y común a otros retratos burlescos de Quevedo, como los que abren las *Capitulaciones matrimoniales* y la *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*⁶¹:

Juan, residente en esta Corte, estéril de cuerpo, seguro en Italia, hombre de males, baldado de bienes, de buena ley con señores, mal pagado de ellos, censorador de figuras, escritor de flores, condenado a perpetua dieta y vestir bayeta, malquisto con las damas porque no da, amigo de fregonas y enemigo de galas por caras, enemigo de dueñas vírgenes y de vírgenes dueñas, de frailes casamenteros, de beatas, terceras, de ermitaños y de toda gente apocritada, de doncellas cecinas, de viejas afeitadas, de herreros por vecinos, de estudiantes azulados, de clérigos valientes, de ministros tomajones, de valientes en cuadrilla, de entremetidos, de maridos mujeres y de mujeres maridos, de sufridores sin provecho, de sacristanes y procuradores de conventos, de mujeres en estrado sin tener estado, de viejos niños y de niños viejos, de señoras visitadoras y de madres disimuladoras, etc. (*Capitulaciones matrimoniales*, ed. Azaustre, en Quevedo, *Obras burlescas*, pp. 197-199)⁶².

Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras, padraastro de las ajenas; hombre de bien, nacido para mal; hijo de algo, señor de nada; cofrade de la Carcajada y hermano del Regodeo; hombre dado al mundo, prestado al diablo y encomendado a la carne; ha tenido y tiene, así en la corte como fuera de ella, muy grandes cargos de conciencia; descende de la casa de los Quevedos, por lo cual es de casa de solar y calzar; rasgado de ojos y de vestido, ancho de frente y de conciencia, negro de cabello y de ventura, falto de pies y de dicha, raído de capa y de vergüenza, largo de zancas y de razones, limpio de sangre y de bolsa, dice... (*Carta a la Rectora del Colegio de las Vírgenes*, ed. Azaustre, *op. cit.*, p. 287).

61 Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 280-282.

62 Francisco de Quevedo, *Obras burlescas*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, II.

Dentro de este mismo pasaje, Bertuzzi considera que hay tres frases que pudieran considerarse de Quevedo. La primera de ellas es la precisión sobre el bonete del licenciado “hecho a medio celemín”, que, como ya indicara Arellano, lo asemeja a la forma de ese recipiente. La segunda es la precisión “y no muy apretado”, que acompaña a la frase “orillo por ceñidor”, y que, según anota Arellano, pudiera aumentar el descuido en la vestimenta del licenciado. La tercera es la expresión “y oreja sorda”, que se añade a la frase “zapato grande y de ramplón”, y que Arellano había explicado como chiste por dilogía de “oreja” (parte del cuerpo y del zapato) para aludir a la posible sordera del licenciado⁶³. Para explicar la convivencia de adiciones ajenas a Quevedo con otras que serían responsabilidad suya, Bertuzzi considera que “habría que pensar que en este lugar el texto fue retocado en dos momentos diferentes que corresponderían a la intervención de Quevedo y a la de otra persona. Sin embargo, no es posible establecer el orden temporal de esas intervenciones”⁶⁴.

Examinaré individualmente cada una de esas variantes. En cuanto a la primera (“hecho a modo de medio celemín”), a las razones ya expuestas por Arellano y Bertuzzi cabría añadir que la imagen del medio celemín aparece varias veces en la obra quevediana; concretamente en *La Hora de todos*, el *Buscón* y en su poesía burlesca. Además, en *Juguetes de la niñez*, impreso donde, como hemos visto, no aparecían algunas de estas adiciones de la *princeps*, sí que se mantiene. No puede descartarse, pues, que esta variante se deba a Quevedo, aunque habrá de valorarse también en relación con el conjunto de lecturas privativas de la *princeps* y, en concreto, con las que se añaden al retrato del licenciado Calabrés.

En cuanto a la segunda frase añadida (“y no muy apretado”), la posible referencia a su holgura relacionada con el descuido en el vestir pesa menos que la ruptura de la habitual simetría con la que Quevedo suele construir estas enumeraciones (“orillo por ceñidor, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto”); simetría que se rompe con el añadido⁶⁵. La frase, además, no aparecerá en *Juguetes*. No me parece que nos

63 Arellano (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 249-250.

64 Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 283.

65 Para la importancia de este rasgo en el estilo de Quevedo, ver Antonio Azaustre Galiana, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 40-41.

hallemos ante una variante de autor⁶⁶. Por lo que respecta a la tercera expresión (“y oreja sorda”), aunque la dilogía es un recurso habitual en la agudeza burlesca de Quevedo, no la he encontrado con esta misma o parecida expresión. Por otra parte, creo que, al igual que sucede con la frase anterior y con otras de este mismo retrato, rompe la simétrica bimembración que preside gran parte del pasaje (“zapato grande y de ramplón, habla entre penitente y disciplinante, los ojos bajos y los pensamientos tiples, color a partes encendida y a partes quebrada, tardón en la misa y abreviador en la mesa”). Añádase, por último, que en *Juguetes* no consta esta precisión relativa al zapato.

Tampoco creo que las dos siguientes adiciones del retrato de Calabrés, más extensas, se deban a su pluma. Dejando a un lado si el rasgo de codicioso desentona o no con el retrato del licenciado, ambas adiciones rompen la simetría sentenciosa que caracteriza el *usus scribendi* de Quevedo en este tipo de descripciones. Además, es evidente que la segunda destruye la bimembración antitética (“los ojos bajos y los pensamientos tiples”), y que este contraste —y no la codicia a la que alude el añadido— es la base del retrato. Tal como apunta Bertuzzi, resulta también significativo que en *Juguetes* no aparezcan y se sustituyan por variantes que precisamente se caracterizan por el rasgo de la simetría bimembre⁶⁷. Finalmente, debe añadirse que, en ambos casos, el mayor espacio entre los caracteres de imprenta hace posible una interpolación incluida para llenar espacio en el pliego (B_{5rv}, f. 13_{rv})⁶⁸.

66 Repárese, además, en el hecho de que la *princeps* lee mal la palabra inmediatamente anterior (“ceñidos”).

67 Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 282. Este es el pasaje en *Juguetes*: “a buscar al licenciado Calabrés, hombre de bonete de tres altos, hecho a modo de medio celemín, ojos de espulgo vivos y bulliciosos, puños de Corinto, asomo de camisa por cuello, manchas en escaramuza y calados de rasgones, los brazos en jarra, las manos en garfio, habla entre penitente y disciplinante, los ojos bajos y los pensamientos tiples, color a partes hendida y a partes quebrada, tardón en las respuestas y abreviador en la mesa, gran lanzador de espíritus, tanto que sustentaba el cuerpo con ellos”.

68 Francisco Rico, “*Ratio typographica*”, analizó un caso similar en el *Sueño de la Muerte*, donde se interpolaba un pasaje de *La pícaro Justina*. Sobre este pasaje, ver también María José Tobar Quintanar, “Una cita de *La pícaro Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte*: otra posible variante de autor en la obra de Quevedo”, *La Perinola*, 13 (2009), pp. 367-388; y “La cita de *La pícaro Justina* en los *Sueños*: una aguda variante de autor con una posible alusión burlesca a *Guzmán de Alfarache*”, *La Perinola*, 29 (2016), pp. 333-361. Octavio de Toledo, *op. cit.*, pp. 214-216, ha

En conclusión, salvo la frase “a modo de medio celemín”, esta sección del retrato de Calabrés no ofrece variantes que puedan atribuírsele con claridad a Quevedo. A su vez, el pasaje reúne al menos tres errores, que señalo abajo. Los dos primeros son exclusivos de B_{27} y el tercero compartido con algunos manuscritos. Ello apunta a que los retoques no responden a una revisión esmerada:

ceñidor] ceñidos B_{27}
lanzador de diablos] cazador de diablos B_{27} *Lanzar los demonios: “expelerlos y echarlos de los cuerpos con exorcismos” (Aut.)*
encendida] hundida N hendido H_1 hendida TT_1RXYZB_{27} *Se juega con el contraste entre el color vivo y desvaído del rostro. Véase Aut.: quebrar: “se usa también por ajar, afear y deslustrar la tez o color natural del rostro”; encendido de color: “se dice del que tiene las facciones del rostro sanguinolentas, muy coloradas y ardientes”.*

Hacia el final del retrato del licenciado Calabrés se localiza la siguiente adición de B_{27} :

Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos por de fuera, blanqueados y llenos de molduras, y por dentro pudrición y gusanos *Manuscritos [con variantes menores]*

Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos por de fuera, blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro pudrición y gusanos, fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia B_{27}

Como indicó Bertuzzi, “el añadido de B_{27} no es sino una mera paráfrasis, que, además, no presenta particulares dificultades de comprensión”. Este rasgo iría en contra de considerarla variante de autor. Añade que “la variante carece de elementos que permitan atribuirla a la mano de Quevedo, tanto desde el punto de vista estilístico como del contenido”⁶⁹.

advertido “medios feos” de los impresores en varios lugares de la *princeps* zaragozana de la *Doctrina moral* de Quevedo.

69 Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 283-284.

Con respecto a esta última cuestión, nótese que, aunque la frase “ancho de conciencia” era de uso muy habitual en la época⁷⁰, Quevedo fue bastante dado a construir retratos satíricos y burlescos de personajes con los sintagmas “conciencia ancha”, “conciencia rota” y “conciencia rasgada”, tal y como se observa en los siguientes ejemplos⁷¹:

rasgado de ojos y de conciencia (*Memorial pidiendo plaza en una academia*, ed. Azaustre, en Quevedo, *Obras burlescas*, p. 174);

rasgado de ojos y de vestido, ancho de frente y de conciencia (*Carta a la rectora del Colegio de las vírgenes*, ed. Azaustre, *op. cit.*, p. 287);

Cuellos y conciencia de muchos anchos (*Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario*, ed. Azaustre, *ibidem*, p. 372);

aquellos gregüescos más rotos que la conciencia (*Carta a una monja*, ed. García Valdés, *Prosa festiva completa*, p. 258)⁷²;

Eres bizarra y rota de tal modo / que tienes rota la conciencia y todo,
/ y tus hermosos ojos celebrados / son no menos rasgados; / pero en
tu desnudez hay compañeros: / que el vino y el Amor andan en cue-
ros (*Dama hermosa entre rota y remendada*, ed. Arellano, *El Parnaso español*, n.º 443, vv. 13-18; con variantes en Blecua, *Obra poética*, n.º 621, vv. 13-18);

70 *Ancho de conciencia*: “poco escrupuloso” (*Covarrubias*, *s.v. conciencia*); *ancho de conciencia*: “el poco escrupuloso y que no repara mucho en considerar si es bien o mal hecho lo que executa” (*Autoridades*, *s.v. conciencia*). *Correas* registra diversos refranes y frases: “Teólogo ancho de conciencia y angosto de bolsa. Es opinión del vulgo”; “teólogo ancho y angosto de conciencia como embudo de taberna: para sí pone lo ancho, y para otros lo angosto”; “teólogos, anchos de conciencia como embudo de taberna: para sí ponen lo ancho y lo angosto para los otros”.

71 A ellos puede añadirse el “pulido de conciencia” que aparece en el siguiente pasaje del *Sueño de la Muerte*: “Tras estos se anda el dinero, y no tenga asco cualquier bien aliñado de costumbres y pulido de conciencia de comunicarle ningún deseo” (*Sueño de la Muerte*, ed. Arellano, pp. 433-434).

72 Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

Es como tu conciencia mi cabeza, / ancha, bien repartida, suficiente
/ para mostrar por señas mi agudeza (*Sátira a una dama*, ed. Bleucia,
Obra poética, n.º 640, vv. 190-192);

Es como tu conciencia mi bayeta, / raída, y esto basta, aunque ima-
gino / que aguardas, por si pinto, alguna treta (*Sátira a una dama*,
ed. Bleucia, *Obra poética*, n.º 640, vv. 241-243);

Por cucurucho la horma / de la nariz de un sayón, / estrecho, sí, de
cintura, / pero de conciencia, no (*Censura contra los profanos dici-
plinantes*, ed. Arellano, *El Parnaso español*, n.º 489; ed. Bleucia, *Obra
poética*, n.º 712, vv. 49-52);

La fuente mucho más ancha / que conciencia de escribano (*En la
simulada figura de unas prendas ridículas burla de la vana estimación
que hacen los amantes de semejantes favores*, ed. Arellano, *El Parnaso
español*, n.º 506; ed. Bleucia, *Obra poética*, n.º 729, vv. 45-46).

Si se analizan los diferentes pasajes, se observa que en la inmensa mayoría de los casos Quevedo construye una agudeza basada en la aplicación del rasgo (ancho, roto, raído) a un referente físico (ojos, frente, cabeza, cintura, cuellos, gregüescos, bayeta). De este modo, juega con el valor psíquico de la voz, que se aplica a la conciencia del personaje retratado. Valgan como ejemplo los dos primeros, especialmente cercanos al episodio del *Alguacil* que ahora nos ocupa: en el primero se juega con el significado físico de “ojos rasgados” y el moral de “ancho de conciencia”; en el segundo, con los sentidos físico y moral de la voz “ancho”. Este característico mecanismo de agudeza no se da en el añadido del *Alguacil*, que se limita a aplicar los dos calificativos (ancha y rasgada) a la conciencia del licenciado.

Por otra parte, al igual que en otros dos casos ya señalados dentro del retrato del licenciado Calabrés, el espacio entre los caracteres de imprenta es mayor en el texto que ocupa esta variante, que también se sitúa en el pliego B_5 (f. 13v). Pudiera tratarse, pues, de otro añadido para cubrir espacio.

En síntesis, esta variante de B_{27} utiliza una expresión bastante común en diversos retratos burlescos de su obra. Sin embargo, no explota el mecanismo de agudeza que suele ser característico en ellos, y tiene más bien un carácter amplificador y pleonástico sobre el rasgo anterior de la descripción del Calabrés. Además, la expresión “ancho de conciencia” era de

uso común entonces⁷³, y la disposición tipográfica del texto apunta a la necesidad de completar espacio en el pliego como posible razón para la inclusión de la variante, lo cual ya se advertía en otras adiciones dentro del retrato de este personaje. Por todo ello, me inclino a considerarla ajena a Quevedo, aunque se mantuvo en el texto de *Juguetes*, acaso por al tratarse de una advertencia moral sobre la hipocresía.

En conclusión, si examinamos en conjunto las adiciones que B_{27} presenta en el retrato del licenciado Calabrés, observamos que la mayoría apuntan a una intención amplificadora, explicable en varias ocasiones por la necesidad de llenar espacio en el pliego. Esta ampliación rompe la manera de proceder de Quevedo en este tipo de retratos, donde tiende claramente a la enumeración simétrica y bimembre, a menudo apoyada en dilogías que combinan los valores físicos y psíquicos de una expresión. Solo dos frases (“a modo de medio celemín” y “de muy ancha y rasgada conciencia”) se encuentran en el resto de su corpus. Pero, además de las razones que acaban de aportarse en el análisis individual de cada una, juzgo más lógico considerar todo el retrato como una ampliación espuria, y no como una mezcla de adiciones del escritor combinadas en el mismo pasaje con otras ajenas a su pluma.

Al margen del retrato del licenciado Calabrés, encontramos una segunda ampliación de B_{27} en el pasaje referido a los adúlteros:

Detrás destos, en una mazmorra, están los adúlteros: estos son los que mejor vienen y peor lo pasan, pues otros les sustentan la cabalgadura y ellos la gozan *Manuscritos [con variantes menores]*

Detrás destos, en una mazmorra, están los aduladores: estos son los que mejor viven y peor lo pasan, pues otros les sustentan la cabalgadura y ellos lo gozan.

—Gente es esta —dije yo— cuyos agravios y favores todos son de una manera B_{27}

Crosby y Bertuzzi señalaron que la sustitución paliativa de “adúlteros” por “aduladores” deturpaba la caracterización que viene a continuación. En

73 La expresión *rasgada conciencia* aparece en *El rufián dichoso* de Cervantes: “mas yo haré la penitencia / de tu rasgada conciencia” (vv. 1398-1399).

cuanto a la breve adición final, no aporta rasgos de especial dificultad, y, según Bertuzzi, “cualquiera habría podido introducirla en el texto”⁷⁴. Nótese al respecto que el fragmento de *La pícaro Justina* que se interpola el *Sueño de la Muerte* contiene también el socorrido giro “gente que”⁷⁵. En buena lógica, si consideramos los dos rasgos que definen al *locus* en B_{27} —la desmañada sustitución de los adúlteros por los aduladores y la poco significativa adición—, opino que la lección de B_{27} no corresponde a Quevedo.

La siguiente adición de B_{27} se encuentra en el pasaje dedicado a los sastres. El diablo se queja de que los hombres, en diversos momentos, comparen a los diablos con sastres, de quienes los primeros están hartos por hallarse el infierno plagado de ellos (la marco en cursiva *infra*):

Lo otro, y lo que más sentimos, es que hablando con un mote [comúnmente $EH H_1 N O R T_1 U X Y Z B_{27}$] soléis decir: “¡Miren el diablo del sastre!”, o “¡Diablo es el sastrecillo!”. ¿A sastres nos comparáis, que damos leña con ellos al infierno y aun nos hacemos de rogar para recibirlos? También nos quejamos de que no hay cosa, por mala que sea, que no la deis al diablo, y en enfadándoos algo, luego decís: “¡Pues el diablo te lleve!”. Pues advertid que son más los que se van allá que los que traemos, que no de todo hacemos caso. Dais al diablo un italiano y no le toma el diablo, porque hay italiano que tomará al diablo. Y advertid que las más veces dais al diablo lo que él ya se tiene, digo, nos tenemos *Manuscritos [con variantes menores]*

Lo otro, y lo que más sentimos, es que hablando comúnmente soléis decir: “¡Miren el diablo del sastre!”, o “¡Diablo es el sastrecillo!”. ¿A sastres nos comparáis, que damos leña con ellos al infierno y aun nos hacemos de rogar para recibirlos? *Que si no es la póliza de*

74 Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 46-47, y *La tradición manuscrita*, pp. 33-34; Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 284-285.

75 Se trataba de una amplificación que rompía las metáforas líquidas con las que se caracterizaba a los habladores: “gente que parece que lleva pujo de dezir necedades, como si huuiera tomado alguna purga confecionada de hojas de Calepino de ocho lenguas”. Sobre el pasaje, véanse Antonio Azaustre Galiana, “Un pasaje de *La pícaro Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 84 (2004), pp. 179-190, y los artículos ya citados de Francisco Rico y María José Tobar Quintanar.

quinientos nunca hacemos recibo, por no malvezarnos y que ellos no aleguen posesión: “Quoniam consuetudo est altera lex”; y como tienen posesión en el hurtar y quebrantar las fiestas, fundan agravio si no les abrimos las puertas grandes, como si fuesen de casa. También nos quejamos de que no hay cosa, por mala que sea, que no la deis al diablo, y en enfadándoos algo, luego decís: “¡Pues el diablo te lleve!”. Pues advertid que son más los que se van allá que los que traemos, que no de todo hacemos caso. Dais al diablo un mal trapillo y no le toma el diablo, porque hay algún mal trapillo que no le tomará el diablo; dais al diablo un italiano y no le toma el diablo, porque hay italiano que tomará al diablo. Y advertid que las más veces dais al diablo lo que él ya se tiene, digo, nos tenemos B₂₇

El texto de B₂₇ contiene dos adiciones: la primera se refiere a la abundancia de sastres en relación con términos económicos y legales; la segunda construye un retruécano con el “mal trapillo” (*trapillo*: ‘galán o dama de baja suerte’) que, al igual que los italianos, es rechazado por los diablos. Crosby interpretó la primera parte de la adición de la *princeps* como una interpolación que tendía a la divagación, y cuyo uso del lenguaje jurídico no encajaba con el tono de la censura⁷⁶. En cuanto a la segunda, consideró de Quevedo el retruécano sobre el “mal trapillo”, pues encerraría una alusión sexual que preparaba el chiste sobre la sodomía y los italianos, y que debió de haberse omitido por un salto de igual a igual en una fase temprana de la tradición manuscrita⁷⁷.

Bertuzzi considera de Quevedo la parte de la adición que se refiere al elevado número de sastres y se construye sobre términos económicos y legales (“Que si no es la póliza de quinientos nunca hacemos recibo, por no malvezarnos y que ellos no aleguen posesión: “*Quoniam consuetudo est altera lex*”⁷⁸). Aduce su semejanza con un pasaje del *Sueño del infierno*, también referido a la abundancia de sastres y donde aparece la voz “par-

76 Crosby, *La tradición manuscrita*, pp. 31-32.

77 *Ibidem*, pp. 36-37. Concluye Crosby sobre este pasaje: “No es imposible que Quevedo lo hubiera interpolado en una revisión del original para la imprenta, pero me parece más probable que se perdió por salto de igual a igual, y por mera casualidad se conservó íntegro en el original que tenía a la vista el editor de la primera edición” (p. 37).

78 Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 285-288.

tida”, que Bertuzzi considera relacionada con “póliza” por referirse ambas a una cantidad numérica⁷⁹. Más dudas le suscita la adición a propósito de a que los sastres “tienen posesión en el hurtar y quebrantar las fiestas”⁸⁰, pues la idea no aparece en otros pasajes de Quevedo y el texto se suprime en *Juguetes de la niñez*⁸¹. Por lo que se refiere a la adición sobre el “mal trapillo”, recela de que se trate de una variante de Quevedo por la construcción imperfecta del mismo, y porque considera que, más que preparar el chiste posterior del italiano, lo reitera de forma algo redundante⁸².

Se trata de un nuevo caso donde las discrepancias en su interpretación reflejan la dificultad de discernir si la variante es de autor. Examinaré las dos partes que añade la *princeps*. La primera parte de la adición encaja con

79 “Deben entender los sastres en el mundo que no se hizo el infierno sino para ellos, según se vienen por acá. Preguntó otro diablo cuántos eran. Respondieron que ciento, y respondió un demonio mal barbado entrecano: —¿Ciento y sastres? No pueden ser tan pocos. La menor partida que habemos recibido ha sido de mil y ochocientos. En verdad que estamos por no recibilles. Afligiéronse ellos, mas al fin entraron. Ved cuáles son los sastres, que es para ellos amenaza el no dejarlos entrar en el infierno. Entró el primero un negro, chiquito, rubio de mal pelo; dio un salto en viéndose allá y dijo: —Ahora acá estamos todos. Salió de un lugar donde estaba aposentado un diablo de marca mayor, corcovado y cojo, y arrojándolos en una hondura muy grande dijo: —Allá va leña. Por curiosidad me llegué a él y le pregunté de qué estaba corcovado y cojo, y me dijo (que era diablo de pocas palabras): —Yo era recuero de sastres; iba por ellos al mundo; de traellos a cuestras me hice corcovado y cojo. He dado en la cuenta y hallo que se vienen ellos mucho más aprisa que yo los puedo traer. En esto hizo otro vómito de sastres el mundo, y hube de entrarme porque no había dónde estar ya allí, y el monstruo infernal a traspalar, y dice que es la mejor leña que se quema en el infierno sastres” (*Sueño del infierno*). Para la explicación de su sentido, con independencia de que sea o no variante de Quevedo, véase Arellano (Quevedo, *Los sueños*, p. 263, n. 317), quien ya había señalado el anterior pasaje del *Sueño del infierno*.

80 Véase la nota de Arellano (ed.), Quevedo, *Los sueños*, p. 263, n. 319, quien indica que los sastres “la posesión la tienen en el hurtar, porque roban sin escrúpulo, y en quebrantar las fiestas, porque trabajan los días de fiesta en sus casas”.

81 Considera Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 286, que esta supresión en *Juguetes* “podría deberse a razones de censura a causa del «quebrantar las fiestas», o a que se trate de un añadido apócrifo, aunque el hecho de que se mantenga, en cambio, la primera parte de la variante de *B₂₇* hace menos probable esta segunda opción”.

82 *Ibidem*, pp. 286-288; Arellano (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 264; Crosby, *La tradición manuscrita*, p. 37.

la idea de la gran cantidad de sastres que llegan al infierno. Tal y como anotó Arellano⁸³, los diablos no dan recibo (“póliza”) por menos de quinientos sastres, para no acostumbrarse mal (“no malvezarse”) y para evitar que los segundos alegaran posesión del infierno en virtud de la costumbre que, según el aforismo latino, hace ley. Además, al tener posesión en el hurtar —por sus robos a los clientes— y en quebrantar las fiestas —por trabajar en ellas—, creen tener derecho a entrar en el infierno como en su casa.

La adición, pues, tiene sentido y encierra cierta dificultad en su construcción; pero también es cierto que constituye una digresión con la que se rompe la ágil secuencia de quejas del diablo, sustentada en frases hechas de la conversación que dejan en mal lugar a los diablos (“miren el diablo del sastrer”, “diablo es el sastrecillo”, “dar algo al diablo”). Además, incorpora un contexto económico y legal que no aparece en el resto de este lance del *Alguacil*, y tampoco en el del *Sueño del infierno* que Bertuzzi señala como semejante. Las analogías entre estos textos del *Alguacil* e *Infierno* se fundamentan en las ideas ya presentes en la tradición manuscrita del primero: la enorme cantidad de sastres que van al infierno y la mucha leña que por ello proporcionan. Aunque Bertuzzi considera que el término “partida” de *Infierno* evoca el empleo de “póliza” en *Alguacil* por estar ambos “asociados a una cantidad numérica”, considero que “partida” tiene un sentido mucho más genérico en términos económicos que “póliza”⁸⁴, una voz que, además, no he documentado en la obra de Quevedo (cfr. CORDE e *Índices de la poesía de Quevedo*), y tampoco el término “malvezarse”. En la parte final de este añadido, la idea de hurtar resulta proverbial en la censura a los sastres, pero la propia Bertuzzi reconoce no haberla encontrado en ninguna otra obra del madrileño⁸⁵.

Por lo que respecta al proceder de *Juguetes* con respecto a esta variante, solo se mantiene la frase “que si no es la póliza de quinientos, nunca haremos recibo”. Como se ha indicado, Bertuzzi considera que la supresión en *Juguetes* de la parte restante “podría deberse a razones de censura a

83 Arellano (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 263, n. 317 a 319.

84 *partida*: “en las sumas es la cantidad particular que se junta con otras, para la suma”; “cantidad determinada de alguna especie” (*Autoridades*); *póliza*: “orden breve y firmado, que se da por escrito, para percibir o cobrar algún dinero” (*Autoridades*).

85 Bertuzzi, *Estudio textual*, p. 286.

causa del “quebrantar las fiestas”, o a que se trate de un añadido apócrifo, aunque el hecho de que se mantenga, en cambio, la primera parte de la variante de B_{27} hace menos probable esta segunda opción⁸⁶. Se antoja difícil pronunciarse al respecto, pero considerar que la frase mantenida en *Juguetes* es de Quevedo obliga a pensar que en la edición príncipe conviven en un mismo pasaje una parte de Quevedo y otra ajena a él. Dando la vuelta al razonamiento, también puede considerarse que la revisión de *Juguetes* —descuidada en bastantes ocasiones— ha conservado un resto de una variante ajena al autor, y ha eliminado solo aquello que podía levantar alguna censura.

En consecuencia, de momento no se puede descartar que se trate de un añadido de Quevedo, pues el texto desarrolla una idea coherente y elaborada. No obstante, presenta una tendencia a la digresión que añade un distinto enfoque a la censura —en este caso de tono legal y económico—, y que hemos observado en otros casos de B_{27} donde sí que repercutía sobre el correcto significado del pasaje y sus agudezas. La variante no ofrece, además, voces ni agudezas propias del *usus scribendi* de Quevedo: algunos de sus términos no se documentan en su obra, y la mayor parte de la variante se suprimió en *Juguetes*. Por todas estas razones, considero al menos dudosa la autoría quevediana, a falta de otros testimonios que la suscriban.

Si examinamos la segunda parte de la adición, referida al “mal trapillo”, observamos que la voz “trapillo” (‘galán o dama de baja suerte’) no se registra en otros textos de Quevedo (cfr. CORDE e *Índices de la poesía de Quevedo*). Además, la frase contiene un retruécano imperfecto cuyo sentido es redundante, a diferencia del preciso y más agudo que se construye a propósito del italiano. Si atendemos al sentido, el diablo protesta porque todo lo malo lo envían los hombres al infierno con la locución “el diablo te lleve”. Argumenta entonces que ellos no aceptan a todo el mundo. Esta idea se ilustra perfectamente con el chiste del italiano y la sodomía: ‘si dais al diablo a un italiano, el diablo no lo recibirá (“tomará”), pues hay italianos capaces de “tomar” (“sodomizar”) al mismo diablo’. Sin embargo, el retruécano previo del “mal trapillo” no sigue ese mismo razonamiento y es redundante en sus dos frases, que vienen a decir lo mismo: ‘dais al diablo un mal trapillo y no lo acogerá (“tomará”) el diablo, pues hay algún

86 *Ibidem*.

mal trapillo al que no acogerá (“tomará”) el diablo’. Incluso si se admite la dilogía de “tomar” en la segunda aparición del verbo (‘hay algún mal trapillo al que no sodomizará (“tomará”) el diablo’), el pasaje carecería de sentido, pues es el mal trapillo quien amenaza con “tomar” al diablo que, en consecuencia, lo rechaza⁸⁷. Además, el espacio entre los caracteres de imprenta es también mayor aquí (C_{2v}, comienzo del folio 18_v), coincidencia que ya se ha producido en varios lugares sospechosos de innovación.

Por todo lo anterior, considero más plausible que esta adición no sea de Quevedo, lo cual me lleva a albergar dudas sobre su responsabilidad en el conjunto del episodio del licenciado Calabrés.

La última adición extensa de B₂₇, que marco abajo en cursiva, se desliza por el pasaje acerca de las mujeres:

—Espántome yo —dije— de ver que entre los ladrones no has metido a las mujeres, pues lo son de casa.

—No me las nombres —respondió—, que nos tienen enfadados, y a no haber tantas allá, no era muy mala habitación de invierno. Diéramos porque enviudara el infierno mucho. Aunque sola una cosa tienen buena las condenadas, por la cual se puede tratar con ellas: que como están desesperadas, no piden nada *Manuscritos [con variantes menores]*

—Espántome —dije yo— de ver que entre los ladrones no has metido a las mujeres, pues son de casa.

—No me las nombres —respondió—, que nos tienen enfadados y cansados, y a no haber tantas allá, no era muy mala la habitación del infierno. Diéramos, para que enviudáramos en el infierno mucho, *que, como se urden enredos, y ellas, desde que murió Medusa la hechicera, no platican otro, temo no haya alguna tan atrevida que quiera probar su habilidad con alguno de nosotros, por ver si sabrá dos puntos más.* Aunque sola una cosa tienen buena las condenadas, por la cual se puede tratar con ellas: que como están desesperadas no piden nada B₂₇

El texto añadido se sitúa inmediatamente después del momento en que el diablo explica que todos los hombres hurtan con sus sentidos y poten-

87 Ya Arellano (ed.), Quevedo, *Los sueños*, p. 264, n. 320, advirtió que el chiste del italiano estaba “más elaborado”.

cias. El narrador se sorprende entonces de que no haya nombrado a las mujeres, sin duda las peores ladronas⁸⁸. Es, pues, la codicia el vicio que se censura en las mujeres, rasgo tradicional en la sátira de Quevedo, que a menudo dibujó el tipo de la pedigüeña en prosa y verso (valgan como ejemplo sus *Cartas del Caballero de la Tenaza*). En la lección de los manuscritos, la respuesta del diablo añade su elevado número en el infierno y les reconoce una sola virtud desprendida de la codicia: al estar desesperadas, no piden nada. Tras la referencia a su abundancia en el inframundo, la variante de *B*₂₇ incorpora la adición que, comparándolas con Medusa, hace temer al diablo que desplieguen sus encantos y hechizos con alguno de los suyos para poner a prueba su inteligencia⁸⁹.

Crosby catalogó esta variante como otra de las adiciones que suponían una divagación que abstraía de la correcta lectura de la sátira quevediana⁹⁰. El análisis de Bertuzzi concluye que “la atribución de la variante resulta incierta: por un lado, hay aspectos que llevan a pensar que podría deberse a Quevedo, mientras que por otro hay elementos que despiertan ciertas dudas al respecto”⁹¹. En favor de la autoría de Quevedo aduce el que hubiese retratado a mujeres hechiceras; en contra, que esa acusación fractura la lógica de la versión manuscrita, donde narrador y diablo acusan de ladronas a las mujeres; con la salvedad de que en el infierno su codicia se ve limitada por la desesperación.

Al examinar la adición de *B*₂₇ advertimos dos rasgos en favor de la autoría de Quevedo: el primero es el juego con la frase hecha “saber un punto más que el diablo”; el segundo, que el tipo de la hechicera, aunque tradicional, no es raro en su poesía y tampoco en su prosa (ejemplo destacado es la madre de Pablos en el *Buscón*). Pero, como hemos visto, también hay razones en contra. La primera es que la adición rompe la lógica del discurso, que parte de la acusación de ladronas y codiciosas y explica enseguida que este vicio se ataja en el infierno. La segunda, que el pasaje

88 Pudiera jugar con el refrán “no hay peor ladrón que el de casa”, como indicó Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 1102.

89 Juega con la frase hecha “saber un punto más que el diablo” que, como señala Correas, solía aplicarse a las mujeres; véanse más detalles en Crosby (ed.), Quevedo, *Sueños y discursos*, pp. 1103-1104; y Arellano (ed.), Quevedo, *Los sueños*, p. 270, n. 356.

90 Crosby, *La tradición manuscrita*, pp. 31-32.

91 Bertuzzi, *Estudio textual*, pp. 288-289.

de B_{27} contiene varios errores: el primero es la variante “enviudáramos en el infierno” de B_{27} , frente a “enviudara el infierno” de los manuscritos. Considero que la variante de la *princeps* es una *lectio facillior* que elimina la lograda prosopopeya⁹². El segundo, que ya advirtió Arellano⁹³, es que Medusa no era hechicera, y debió de producirse una confusión con Medea; sin olvidar la posibilidad de que “la habitación del infierno” trivialice la *difficilior* “habitación de invierno”, raíz para una agudeza basada en que el infierno, con sus llamas, evita los rigores invernales. El cambio se explica por la aparición del sustantivo “infierno” en la frase siguiente (“enviudáramos en el infierno”). Esa convivencia de la adición de B_{27} con errores en el mismo pasaje, y el hecho de introducir un detalle que da al traste con las pullas sobre la codicia, me inclinan a valorar esta como no quevediana, al igual que en casos ya comentados del retrato de Calabrés o el cuadro dedicado a los sastres.

La conclusión de este examen de *El alguacil endemoniado* en B_{27} evidencia, en primer lugar, que B_{27} presenta un texto poco cuidado, donde abundan los errores mecánicos y las malas lecturas del modelo. También sobrevive una dedicatoria al conde de Lemos como presidente de Indias en un impreso de 1627, y son muy frecuentes las omisiones de carácter paliativo. Aunque podrían responder a una autocensura de Quevedo, no ocurre lo mismo con su concreción dentro del texto, pues suelen menoscabar la agudeza del pasaje o provocan errores de concordancia y sintaxis. Tampoco los cambios de orden y las sustituciones de voces aportan lecturas complejas o propias del *usus scribendi* del madrileño.

Los casos de mayor complejidad se observan en las adiciones exclusivas de B_{27} . A propósito de las que se integran en el retrato del licenciado Calabrés, se ha visto que la mayoría rompen el ritmo bimembre —y, a menudo, antitético— que caracteriza el estilo de Quevedo. Solo la expresión “hecho a modo de medio celemín” ofrecía rasgos atribuibles a su pluma. Al final de ese retrato, las adiciones referidas al “blanco de Méjico o de Segovia” y al que “cudicioso busca en él cuartos”, además de romper el mencionado ritmo bimembre, parecen orientarse a rellenar el pliego.

92 Sobre la agudeza y valor expresivo de esta metáfora, véanse Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983, p. 113; y Crosby (ed.), *Quevedo, Sueños y discursos*, p. 1103.

93 Arellano (ed.), *Quevedo, Sueños y discursos*, p. 269, n. 354.

En esta parte final del retrato, solo la frase “de muy ancha y rasgada conciencia” ofrecía alguna semejanza con textos quevedianos, aunque no una similar construcción de la agudeza. Asimismo, su *ratio* tipográfica apunta a la necesidad de no desaprovechar las planas. Resulta gratuita la adición en el pasaje de los adúlteros, que, además, se combina con su trueque los lisonjeros, lo que provoca una falta de sentido. En las adiciones a la censura de los sastres, no puede descartarse que la digresión sobre a la “póliza de quinientos” sea de Quevedo, pues encaja en el contexto. Sin embargo, de nuevo rompe el curso de una protesta del diablo que se sustentaba sobre los modismos que los dejaban en mal lugar. Al final de esa sección, el retruécano sobre el “mal trapillo” —que de nuevo apunta a un añadido para apurar el pliego— palidece frente al más elaborado sobre el italiano. Finalmente, la alusión a Medusa —probable error por Medea— en el azote contra a las mujeres vuelve a mostrar un rasgo que rebaja la base de la sátira de su espíritu pedigüeño.

Son, pues, pocos los lugares donde la variante de B_{27} puede atribuirse con seguridad a Quevedo. De haberse producido, su intervención en el texto de *El alguacil endemoniado* que recoge B_{27} habría resultado de carácter esencialmente paliativo, pero en absoluto concienzuda.

Jáuregui o la voluntad imperfectiva de perfección: las variantes de autor en *La Farsalia* (1640)

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA

Universidad de Huelva

josemanuel.rico@dfesp.uhu.es

Título: Jáuregui o la voluntad imperfectiva de perfección: las variantes de autor en *La Farsalia* (1640).

Title: Jáuregui or the Imperfective will of Perfection: Author's Variants in *La Farsalia* (1640).

Resumen: La versión en octavas reales de *La Farsalia* de Lucano que realizó Juan de Jáuregui (1583-1641) se ha transmitido gracias a dos testimonios principales que permiten abordar las principales cuestiones teóricas y metodológicas que atañen a la filología de autor. Uno es el manuscrito autógrafo BNE 3707, que contiene innumerables enmiendas de Jáuregui; otro, la edición príncipe, publicada en Madrid en 1684. A partir de las particularidades externas e internas de ambos testimonios y de su análisis textual, se plantea una hipótesis sobre el dilatado proceso compositivo de la obra.

Abstract: The version in royal octaves of Lucan's *La Farsalia* written by Juan de Jáuregui (1583-1641) has been transmitted by two main testimonies that allow us to address the main theoretical and methodological questions concerning author's philology. One is the autograph manuscript BNE 3707, which contains innumerable amendments made by the author; the other is the *princeps* edition, published in Madrid in 1684. On the basis of the external and internal particularities of both testimonies and their textual analysis, a hypothesis about the lengthy compositional process of the work is put forward.

Palabras clave: Jáuregui, *Farsalia*, Filología de autor, Crítica textual.

Key Words: Jáuregui, *Farsalia*, Author's Philology, Textual Criticism.

Fecha de recepción: 2/11/2022.

Date of Receipt: 2/11/2022.

Fecha de aceptación: 1/12/2022.

Date of Approval: 1/12/2022.

La obra de Juan de Jáuregui representa un caso paradigmático dentro de la literatura áurea para ilustrar muchas de las cuestiones teórico-metodológicas que conciernen a la filología de autor. Intervino en la traducción que realizó del *Aminta* de Tasso, publicada en 1607, para ofrecer una versión con cambios muy sustanciales en las *Rimas* de 1618; y modificó pasajes completos del *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1616) para subsanar los errores conceptuales y de interpretación que habían censurado sus impugnadores.

De las innumerables correcciones que introdujo en su *Aminta* para el impreso sevillano de 1618 dio cumplida cuenta Joaquín Arce: primero en la edición crítica que publicó en 1970¹, y tres años después, en la monografía *Tasso y la poesía española*². Suprimió versos, eliminó la traducción del episodio de “Mopso” e introdujo variantes que afectaban a más de cuatrocientos de los dos mil once versos que contiene el traslado definitivo. El designio de tales cambios fue, principalmente, separarse de la traducción literal de 1607, esto es, “castellanizar” el texto. La edición romana del *Aminta* estuvo subordinada a la voluntad de Jáuregui de reproducir fielmente el texto del Tasso. El grabado de la portada del volumen de 1607 representaba el relato ejemplar de las uvas que había pintado Zeuxis, sobre las cuales se precipitaban unos pájaros por confundirlas con la realidad; anécdota que Plinio convirtió en proverbial. La ilustración se enmarca en una orla que inscribe las palabras *Trahimur specie recti*, reescritura del v. 25 del *Ars poetica* de Horacio, *decipimur specie recti*. De haber participado Jáuregui —como creo— en la confección de la portada, cabe interpretar su diseño con un sentido programático para que funcionara como un emblema que hacía las veces de alegoría del acto de traducir, al aceptar que su finalidad es, como la de la pintura, la reproducción fiel del modelo (*specie recti*).

Arce eliminó en su edición de 1970 la contaminación de las dos ediciones, en la que habían incurrido la mayoría de las treinta y siete que se hicieron del poema después de 1618. Editó el texto de las *Rimas* depurándolo de errores, llevó a un apéndice la traducción del episodio de Mopso y ofreció en nota los versos que Jáuregui había eliminado en la segunda versión. Solo dejó constancia en el aparato de las variantes más significativas. En la monografía de 1973 incluyó una relación completa de las mismas³ y expuso circunstanciadamente las causas de tales cambios⁴.

1 Juan de Jáuregui, *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*, ed. Joaquín Arce, Madrid, Castalia, 1970. Joseph G. Fucilla, “Las dos ediciones del *Aminta* de Jáuregui”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), pp. 505-518, se ocupó por primera vez de examinar la traducción de Jáuregui y de analizar algunos de los cambios que operó en la versión que ofreció en las *Rimas*.

2 Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta, 1973.

3 *Ibidem*, pp. 266-288.

4 *Ibidem*, pp. 256-264.

En lo que concierne al *Antídoto*, la *examinatio* y *selectio* de las variantes de los nueve testimonios conocidos demuestran que hubo una versión primitiva que Jáuregui corrigió. Hizo la revisión de su texto inducido por razones de distinta naturaleza. Algunos cambios estuvieron motivados por los errores conceptuales y de interpretación cometidos durante el examen de los versos de la primera *Soledad*; deslices que previamente se habían encargado de afearle sus impugnadores. Otros se orientaron a acentuar el tono burlesco; los últimos, a precisar o matizar ciertos pasajes. Las sustituciones por sinonimia o alteraciones del orden obedecieron a menudo a las inescrutables razones implicadas en toda revisión lingüística. Cuando edité críticamente el opúsculo de Jáuregui en 2002⁵, opté por tomar como base la redacción definitiva y llevar al aparato las lecciones enfrentadas de los arquetipos de ambas redacciones. Asumí que tal decisión implicaba relegar a un segundo plano la versión más difundida, la que reprobaban sus censores y celebraron los enemigos de Góngora, como había probado el análisis de la tradición indirecta.

Hay indicios y pruebas suficientes como para pensar que Jáuregui estuvo trabajando en *La Farsalia* desde los comienzos de su carrera literaria hasta el final de su vida. Así lo creyó el principal biógrafo del poeta sevillano, Jordán de Urrís, al valorar algunos de los argumentos que se exponen a continuación⁶. Inicialmente pudo concebir un proyecto de traducción que se fue reorientando hacia la paráfrasis e ilustración. De los tercetos que dedica Cervantes a Jáuregui en el *Viaje del Parnaso* se infiere que ya en 1614 había acometido la traducción de Lucano. Cervantes lo anima a una suerte de *recusatio*, a dejar en suspenso temporalmente el aliento épico de Lucano para que abrace la musa lírica: “Y tú, don Juan de Jáuregui, que a tanto / el sabio curso de tu pluma aspira / que sobre las esferas le levanto, / aunque Lucano por tu voz respira, / déjale un rato, y con piadosos ojos, / a la necesidad de Apolo mira” (II, 73-78)⁷. Por aquel

5 Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

6 Estimaba José Jordán de Urrís, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Real Academia Española, 1899, pp. 97-98, que “bien pude creerse que el ingenio sevillano, tan pronto como publicó su primera traducción del *Aminta*, principió a traducir a Lucano”.

7 Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas. I*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973, p. 69.

entonces, solo había publicado la traducción del *Aminta* y había participado con cierto éxito en algunas justas poéticas.

Las *Rimas*, volumen antológico de su poesía, impreso en Sevilla por Francisco de Lira en 1618, incluyó versiones de poemas de Marcial, Ausonio, Claudiano y Horacio⁸, además de la traducción de un extenso pasaje del libro III (vv. 521-762) de *La Farsalia*: “Batalla naval de los de César y Décimo Bruto, su general, contra los griegos habitantes de Marsella, descrita por Lucano en el III libro de su *Farsalia* y transferida a nuestra lengua”. Vertió los doscientos cuarenta y un hexámetros en cincuenta y seis octavas. Tal amplificación, determinada en parte por la obligación de adaptar la forma aeométrica del poema de Lucano a la regularidad de la octava⁹, fue reconocida por Jáuregui como una traducción¹⁰, y así lo expresó

-
- 8 Sobre las traducciones y versiones de autores clásicos incluidas en las *Rimas* son imprescindibles los trabajos de Manuel Mañas Núñez, “Algunas muestras de tradición clásica latina en Juan de Jáuregui”, *Studi Ispanici*, 35, 2010, pp. 95-120; y Martha Elena Vernier, “Jáuregui traductor”, en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia. 14-18 de julio de 2014)*, eds. Anna Bognolo, Florencio del Barrio y María del Valle Ojeda, Venecia, Ca’ Foscari, 2017, pp. 943-951.
- 9 Sobre la falta de idoneidad del cauce estrófico elegido por Jáuregui para trasladar los hexámetros han tratado Víctor José Herrero Llorente, “Jáuregui intérprete de Lucano”, *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea* 15. 46 (1964), pp. 389-410 (p. 396); y Antonio Carreira, “Las traducciones de poesía clásica en castellano y la colisión de las métricas”, en Renzo Cremante, Francesca M. Falchi y Lia Guerra (eds.), *Testi classici nelle lingue moderne. Primo Colloquio «Roberto Sanesi» sulla traduzione letteraria*, suplemento nº 52 de *Il Confronto Letterario* (Pavía, 2010), pp. 47-59 (p. 54).
- 10 La consideración discursiva y su juicio estético han sido el objeto principal de las aproximaciones y estudios monográficos que ha merecido *La Farsalia*. La condena sin paliativos vino de la mano de Marcelino Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles* (1876), Santander, CSIC., t. II, pp. 256-259, cuya estimación se ha venido repitiendo con más o menos matices hasta el día de hoy; Jordán de Urríes, *op. cit.*, pp. 99-101; Gilbert Highet, *La tradición clásica en España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, vol. 2, p. 187; y la reseña que mereció el tratado de Highet por parte de María Rosa Lida de Malkiel, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1951), 5, 2, pp. 183-223; Antonio Holgado Redondo (ed. y trad.), *Farsalia*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 58-59; Víctor J. Herrero Llorente (ed. y trad.), *Farsalia*, Madrid, Alma Mater, 1996, p. 52 (una apretada síntesis de su juicio en “Jáuregui intérprete”, *op. cit.*). Véase un ponderado análisis de la labor de Jáuregui traductor en los trabajos citados de Mañas Núñez y Martha Elena Venier.

en el prolegómeno del impreso: “Contiene este volumen al principio el *Aminta*, que ya se imprimió en Italia, síguense luego diversas composiciones humanas, y entre ellas una pequeña muestra de la traducción de Lucano” (*Rimas*, fol. 1). El último enunciado da a entender que lo publicado en el volumen es solo parte, un anuncio (“una pequeña muestra”) de su traducción de Lucano; es decir, que en 1618 Jáuregui contaba ya con una primera traslación de *La Farsalia* completa, o de una parte significativa de la misma.

La “Imitación de la primera oda de Horacio”, adaptación del texto del venusino que precede la traducción de Lucano en la disposición de los poemas en las *Rimas*, es una canción de carácter moral acerca de las inclinaciones del hombre, en la que Jáuregui, siguiendo el modelo, reserva la última estancia para encarecer particularmente su vocación poética y su particular entrega a Lucano:

Trato de noche y día
del griego y de Marón las prendas raras,
y de Lucano la grandeza y pompa,
a cuya grave trompa,
si en algo mi atrevida voz comparas,
ufano pensaré que en alto vuelo
ya me coronó de la luz del cielo (vv. 72-78)¹¹.

Una década después de la publicación de las *Rimas*, la obra de Alonso de Carranza *El ajustamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre i la reducción de estos metales a su debida estimación...* (Madrid, Francisco Martínez, 1629) ofrece otro testimonio de la traducción de Jáuregui¹²: tres octavas que se corresponden con los versos 417-430 del canto iv de *La Farsalia*, tomadas —declara Carranza— del *Lucano ilustrado* por Jáuregui, que hizo nuestro “con superior espíritu y estilo, penetrando bien

11 Cito por Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, p. 242.

12 Lo advertió por primera vez José Jordán de Urríes, *op. cit.*, pp. 45-46 (edita los versos en el apéndice n.º 7, pp. 143 y 144). Repara en ello también Carolina Fernández Cordero, “La *Farsalia* de Jáuregui: del manuscrito a la edición”, en *Patrimonio literario andaluz (III)*, ed. Antonio A. Gómez Yebra, Málaga, Fundación Unicaja, 2009, pp. 17-32.

su sentido”¹³. Al testimonio de Carranza hay que concederle el mayor crédito, porque con él debió de mantener el sevillano una estrecha relación personal. En 1628 había participado en los preliminares de su *Disputatio de vera humani partus naturalis et legitimi designatione* (Madrid en 1628)¹⁴: dibujó el retrato del jurisconsulto; diseñó el grabado de la portada; escribió una disertación en latín, dirigida a Lorenzo Ramírez de Prado, sobre los orígenes y atributos de la diosa Lucina; y redactó, también en latín humanístico, un comentario iconográfico del grabado que él mismo había dibujado para el frontis.

Las tres octavas que transcribe Carranza presentan una versión muy distinta de la que ofrecen el manuscrito conservado de 1640 y la edición de 1684, testimonios en los cuales las estrofas se integran en el libro VIII, y se disponen en las estancias 12, 13 y 14. Se infiere, pues, que en 1629 Jáuregui tenía ya al menos una versión completa de *La Farsalia*, cuya estructura y organización no estamos en condiciones de determinar si se correspondía aún con la de las *Rimas* o estaba ya más cerca de la definitiva, que duplicaba los cantos. Aunque el número de versos es muy poco representativo para verificarlo, se puede aventurar que la versión de estas tres estrofas, a pesar de sus muchas variantes, está más próxima textualmente a la definitiva que los versos de la batalla de Marsella que incluyó en las *Rimas*¹⁵. En suma, las palabras de Carranza permiten conjeturar que él poseía copia de la versión del poema de Jáuregui, o que este le había facilitado un traslado que cita para ejemplificar con Lucano el argumento que expone en su tratado sobre la nao ideada en el puerto de Salona, en

13 Alonso de Carranza, *El aiustamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre i la reducción de estos metales a su debida estimación son regalía singular del Reis de España i de las Indias...*, Madrid, Francisco Martínez, 1629, pp. 68-69.

14 José Manuel Rico García, “La participación de Jáuregui en los preliminares del libro de Alfonso de Carranza *Disputatio de vera humani partus...*”, *Archivo Hispalense*, LXXVI, 233 (1993), pp. 59-73.

15 Un exhaustivo análisis comparativo de ambas versiones Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, “Juan de Jáuregui y las versiones poéticas de la *Farsalia* de Lucano”, *Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas*, 2 (1991), pp. 255-269. Rodríguez-Pantoja concluyó que “lo incluido en las *Rimas* es una verdadera traducción. En cambio, la segunda es una paráfrasis evidente, donde, junto a añadidos y ampliaciones siempre lícitos en una versión poética, y más de esa época, hay deliberadas mutaciones de la primera” (p. 265).

Dalmacia, para la huida de Antonio. En cualquier caso, lo que parece fuera de duda es que el licenciado Carranza tuvo un conocimiento preciso del traslado de *La Farsalia* por su amigo, que aquí no llamó “traducción”, término empleado por el propio Jáuregui en 1618, sino “ilustración”, esto es, ‘declaración y amplificación’ del original, significado que concedería el *Diccionario de Autoridades* al término años después y sobre el que se superponía la acepción de ennoblecer y ‘dar lustre’, recogida ya por el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias. La misma palabra fue aducida por Antonio de Solís en la aprobación de la edición de 1684 para calificar la intervención de Jáuregui sobre el texto de Lucano:

se dejó llevar de esta imitación de Lucano, por haber escrito con grande aplauso en su mocedad la batalla naval de los romanos contra los griegos marsilienses, contenida en el libro tercero de la *Farsalia*, cuya versión imprimió en sus *Rimas* el año de mil seiscientos y dieciocho, y se halló después empeñado en proseguir esta que llamó él *traducción de Lucano*, siendo en la verdad *ilustración* de aquel insigne poeta, porque no le sigue atado a sus conceptos, locuciones o sentencias; procura imitarle, y siempre que se aparta le mejora (fols. 17r-v).

Antonio de Solís, quien seguramente trató en su juventud a Jáuregui en el entorno de la corte de Felipe IV, fue muy aficionado a su obra, como prueba el inventario de su biblioteca¹⁶. En este pasaje de su aprobación demuestra conocer el fragmento de la traducción incluida en las *Rimas* y deja notar las apreciables diferencias entre esta que Jáuregui “llamó traducción” y la definitiva, que, por las razones que apunta, denomina Solís “ilustración”.

La coincidencia de Carranza y Solís en el marbete otorgado a la versión de Jáuregui sugiere que, a la altura de 1628, fecha del tratado de Carranza, había cambiado la concepción del proyecto de traducción: tenía ya la estructura en veinte libros y una fisonomía lingüística muy similar a la definitiva, es decir, la propia de una paráfrasis.

16 Poseía en su biblioteca los volúmenes impresos de las *Rimas*, *La Farsalia* y el *Discurso poético*. Véase Frédéric Serralta, “La biblioteca de Antonio de Solís”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 33 (1979), pp. 103-132 (p. 124).

Los contemporáneos de Jáuregui conocían, según revelan los testimonios referidos, que trabajó en la versión de Lucano durante muchos años. Lo que es más difícil de admitir, como pensó Jordán de Urríes, es que los manuscritos de *La Farsalia* circularan profusamente por Madrid¹⁷; afirmación que hizo el biógrafo sin ofrecer datos que lo verificaran. Las innumerables correcciones que singularizan el autógrafo que presentó al consejo para su aprobación y los estados tan diferenciados respecto del último de los dos fragmentos impresos en 1618 y 1629 inducen a pensar que la labor de lima perduró en el tiempo y que, por consiguiente, Jáuregui no pondría en circulación una obra a la que no había dado la última puntada y cuya extensión hacía el proceso de copia muy engorroso. Que solo se conserve el testimonio autógrafo parece avalarlo. Con todo, la aprobación redactada por Antonio de Solís da a entender que la muerte de Jáuregui impidió la impresión del poema, como así fue, y suscitó la suficiente expectación como para que hubiera una inopinada y repentina demanda de copias que contribuiría a menoscabar el cuidado en la factura de las mismas:

Esta versión de Lucano fue la obra en que puso todo el caudal de su talento, pero quedó por su muerte sin publicarse al mundo, siendo su mayor peligro la opinión con que la dejó su dueño, porque todos aspiraron a tenerla manuscrita, atendiendo más a que se copiase brevemente que a los errores de copia (fol. 17v).

Alguna de esas copias hechas de forma apresurada —*brevemente*, dice Solís— llegó a las manos de Armendáriz para afrontar, en primera instancia, la edición del poema, hasta que tuvo entre sus manos un autógrafo o apógrafo del propio Jáuregui que le facilitó don Bernardino Antonio de Pardiñas; noticia de la que dan cuenta los preliminares de la edición príncipe y de la que se brindarán los detalles más adelante.

Todo indica, y parece que de ello era sabedor el cronista Antonio de Solís, que *La Farsalia* fue el proyecto más ambicioso y duradero del poe-

17 “Andarían [*La Farsalia*] en vida d D. Juan de mano en mano, y con esto sus amigos lo conocerían seguro” (José Jordán de Urríes, *op. cit.*, p. 46). Redunda en esta idea, sin aducir prueba alguna, en la siguiente declaración: “A su muerte dejó ya terminada y corregida su traducción de *La Farsalia*, en que de mucho tiempo atrás estaba trabajando y que para entonces había sido ya leída y celebrada por varios amigos de autor” (*Ibidem*, p. 55).

ta hispalense; un proyecto que cabría calificar con la expresión juanrramoniana de *obra en marcha*, sometido a un proceso continuado e imperfectivo de revisión, de enmienda. Y digo imperfectivo porque, como intentaré demostrar en mi análisis textual, Jáuregui siguió interviniendo sobre el manuscrito aprobado por el consejo con correcciones de última hora, hasta que la enfermedad y la muerte interrumpieron su lima. Finalmente, quedó sin imprimirse. Hay que reparar también en que desde la publicación del *Orfeo* en 1624 hasta la entrega al Consejo en 1640, su producción poética se puede considerar anecdótica y circunstancial¹⁸, lo cual permite suponer que durante esos años finales trabajó con intensidad y constancia en la paráfrasis de Lucano. Evocando las palabras de Valéry de que “un poema nunca se acaba, se abandona”, y dado su prurito de perfeccionamiento, Jáuregui no dio *La Farsalia* por acabada ni la abandonó; incluso, después de ver la vehemencia con que corrige el autógrafo, se podría bromear pensando que más bien *La Farsalia* acabó con él.

1. LOS TESTIMONIOS PRINCIPALES

Para el estudio de *La Farsalia* de Jáuregui contamos con una tradición que permite abordar las principales cuestiones teórico-metodológicas que atañen a la filología de autor. Los dos testimonios principales, uno manuscrito y otro impreso, se describen a continuación.

1.1. *El manuscrito M*

El manuscrito BNE 3707, *La Farsalia. Original de don Juan de Jáuregui*, consta de 11 folios de preliminares (1r, 2v-4, 7v y 8v-10, en blanco; en el 12 se ha tachado el argumento del libro I, copiado en el folio siguiente con una nueva numeración) y de 320 que corresponden al texto. Es un manuscrito en cuarto cuyas dimensiones son 23 por 18 cm. La caja de escritura comprende tres octavas, salvo los folios que corresponden a los

18 El catálogo más completo de los poemas sueltos de Jáuregui fue realizado por Juan Matas Caballero, “Jáuregui, Juan de”, en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 2011, I, pp. 664-669.

comienzos de cada uno de los veinte libros, que solo incluyen dos por tener un margen superior más amplio y el encabezamiento. En las guardas se copian dos notas que precisan la fecha en que fue comprado para la Biblioteca Real y el precio que se pagó. En la primera se lee: “Comprado por la Real Bibliotheca en 3 de junio de 1769”; en la segunda: “Reciví ciento, y veinte reales de vellón de mano del Señor Dn. Juan de Santander, importe de un manuscrito en quarto original de la Farsalia... Thomás Lucas Santovenia”. El *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* lo catalogó como autógrafo¹⁹. La firma de Jáuregui aparece en el folio 11v, al final de la dedicatoria al rey Felipe IV. El cotejo de su firma y letra con otros documentos inequívocamente autógrafos demuestra que la dedicatoria y su rúbrica, así como el texto de *La Farsalia* y sus incontables enmiendas, son de la mano de Jáuregui. A tal conclusión lleva el análisis caligráfico de la firma y la letra contenidas en la copiosa documentación del puño de Jáuregui recogida en el pleito que mantuvo con su hermano Lucas, conservado con la signatura 29229 /1 (*olim* 164) en el fondo documental de la Real Audiencia del Archivo Histórico Provincial de Sevilla²⁰. Al mismo resultado conduce el examen de los trazos de las notas marginales autógrafas de Jáuregui en el manuscrito original del *Arte de la pintura* de Pacheco, que se custodia en el Instituto Valencia de don Juan de Madrid (signatura 26-iv-24)²¹.

El manuscrito de *La Farsalia* estaba preparado para la imprenta: en los folios preliminares constan las aprobaciones del jesuita Agustín de Castro (fols. 6-7) y del predicador de su majestad Juan Vélez Zavala (fol. 8), firmadas, respectivamente, los días cuatro y nueve de enero de 1640. Los

19 *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, X, (3027-5699), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas de Madrid, 1984, pp. 160-161. También el *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, eds. Pablo Jauralde y Antonio Carreira, Madrid, Arco Libros, 1998, I, pp. 537-538 remite al *Inventario* de manuscritos de la BNE para calificarlo de autógrafo.

20 De este pleito di noticia en el capítulo “El Jáuregui sabe y no sufre: estímulos y ambiciones de una vocación crítica”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, eds. Mercedes Blanco y Aude Plagnard, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2021, pp. 181-194.

21 Aprovecho estas líneas para agradecer al profesor Juan Montero que me facilitara la copia digital del manuscrito para el cotejo de la letra.

folios van rubricados por el escribano del Consejo Agustín de Arteaga y Cañizares, cuya firma aparece al final²². El volumen fue enviado al Consejo con la mayor parte de las innumerables enmiendas que hoy tiene. En él se reescriben estrofas completas en los márgenes superior, inferior, derecho e izquierdo; se sobrescriben o infraescriben palabras, versos, semiestrofas o estrofas completas sobre los versos tachados²³. Aunque, por regla general, al Consejo se enviaba para su aprobación una copia en limpio, las rúbricas del escribano demuestran que se envió en el estado actual, si exceptuamos algunas correcciones que juzgamos posteriores. En los folios 46, 93, 135, 144, 165, 201, 247, 252, 278, 287, 301 y 313 el escribano desplazó la rúbrica al margen derecho para evitar sobrescribirla encima del texto corregido de los últimos versos de la octava, que, al copiarlos en el pie del folio, ha dejado sin margen inferior la página y, en consecuencia, falta de espacio para la rúbrica.

La mayoría de las lecciones tachadas y enmendadas puede restituirse; pero en un buen número de versos la intensidad de los tachones impide reconstruir la desechada. Son muchas las que han sido enmendadas tres y cuatro veces: en tales casos se puede restablecer el *iter* correccional por la posición de las distintas enmiendas o por razones que conciernen a la versificación. A este manuscrito de la Biblioteca Nacional me referiré con la sigla M.

1.2. *El impreso F*

Farsalia, poema español escrito por Ivan de Jáuregui... Madrid, por Lorenzo García, a costa de Sebastián Armendáriz, 1684²⁴. [18], 239 [i.e. 238], [1],

22 Quedan sin rubricar muy pocos folios por omisión o salto de página, como sucede en el 179, el 240 y el 241.

23 El manuscrito se puede consultar en el siguiente enlace de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010924&page=1>

24 Las ediciones siguientes han derivado de la princeps. Son, por orden cronológico, las siguientes: 1. *Farsalia*, Madrid, Imprenta Real, 1789, 2 vols. (son los t. VII y VIII de la colección de Ramón Fernández). Incluye también el *Orfeo*; fue reimpressa en 1825. 2. *La Farsalia de Marco Anneo Lucano. Versión castellana de Juan de Jáuregui. Precedida de un discurso de Emilio Castelar*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 2 vols., 1888. En el t. II incluye dos apéndices: el primero reproduce

3-114 [i.e. 113] h.; 4º. 18 folios de preliminares. Desde el principio del texto hasta el final del canto xv los folios son numerados del 1 al 239. En el vuelto de este folio se indica “Fin de la primera parte de *La Farsalia*”. El siguiente folio sin numerar incluye el argumento del libro xvi, le sucede otro en blanco, también sin numerar, y en el siguiente comienza una nueva numeración hasta el 114: *La Farsalia* termina en el 81v; y en el 82 comienza el *Orfeo*, cuyo texto se extiende hasta el 114. Para la mención de este testimonio emplearé la sigla F, la inicial del título de la obra, según aconseja la convención para los impresos.

Los preliminares proporcionan datos e indicios para elaborar una hipótesis suficientemente razonada sobre el origen y las motivaciones de la edición. El librero de la cámara del rey Sebastián de Armendáriz, a costa de quien se imprime en casa de Lorenzo García, incluye entre los paratextos una carta a don Bernardino Antonio de Pardiñas Villar de Francos, en la cual le ruega que, generosamente, coteje en el futuro su impresión, que ha de realizar a partir de manuscritos precarios e incompletos, con un autógrafo de Jáuregui que él posee, según ha tenido noticia. Con ello dará por cumplida su voluntad de editar el poema, aplazada por no contar antes con un manuscrito completo y fiable:

Señor mío, habiendo, a no poca costa de cuidado, logrado que llegasen a mis manos algunos fragmentos de *La Farsalia* (poema heroico que en nuestra lengua española escribió el ilustre caballero y ingenio de los primeros don Juan de Jáuregui y Aguilar) intentó mi afecto mostrar el que tengo a las obras de este caballero tomando por mi cuenta el sacarla a luz; pero a pocos pasos fue preciso suspender la impresión por falta de papeles, y sabiendo que la curiosidad y aplicación de V.m. ha conseguido tener el original, fiado en que deseara como estudioso que todos logren un poema de tanto aprecio y crédito para las musas españolas, y de tan suma estimación para la posteridad de don Juan, que se hizo tan digno con sus afanes, no puedo dejar de suplicar a V.m. manifieste (hurtando algunos ratos a sus aplicaciones) que diese a la perfección y conclusión de esta obra, corrigiendo por el original los defectos que se pueden

el texto de las *Rimas* del fragmento de la batalla naval de Marsella; el segundo, la traducción del *Aminta*. 3. *La Farsalia texto impreso. Versión castellana de Juan de Jáuregui*, ed. Federico Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1947.

seguir de imprimirse por el que no lo es, haciendo a V.m. por este beneficio segundo autor de ella; pues si don Juan la dio el primero ser escribiéndola, deberá a V.m. no menos parte en sus aplausos manifestándola, sirviéndose de que pues no es capaz de que su autor la busque patrocinio, logre en la elección de V.m. mecenas digno de que se le dedique tanto asunto. Y yo quedo asegurado de que deban los méritos de don Juan a V.m. este beneficio [...] (fol. 6).

La respuesta de Bernardino de Pardiñas se imprime a continuación y en ella le declara inequívocamente que le deja los “originales” de *La Farsalia*, que posee desde hace poco, a fin de que los imprima con la garantía de representar la voluntad del autor. Y añade que ha de respetarse la resolución de Jáuregui de dedicar el poema al monarca:

El haber entendido la aplicación de V.m. en juntar y sacar a luz las obras de don Juan de Jáuregui me ha causado tanto gusto que casi me confieso celoso de que lo haya intentado primero; pero por mi ocupación y el poco tiempo que llegaron a mis manos los originales de *La Farsalia*, no he podido adelantar el deseo de manifestarla, y así se la remito para que V.m. cuide de que salga la impresión cierta, sin tener que decir en cuanto a la dirección, pues es sabido el dictamen de don Juan de dedicársela al rey nuestro señor, que es el que me parece que debe seguirse por todas razones. Dios guarde a V.m. (fol. 7).

El original que poseía don Bernardino de Pardiñas era un manuscrito de puño y letra de Jáuregui, según manifiesta el propio Armendáriz en el prólogo “A los que leyeren”: “La mayor vanidad que puede tener nunca mi corto caudal es haber tenido primero la dicha de lograr el descubrir el original de este poema escrito y firmado de la mano de don Juan” (fol. 14v). A continuación, añade:

y lo segundo haber tenido parte en que salga a luz obra que, para mayor crédito de grande, no la ha faltado la desgracia de haber estado oculta tanto tiempo, pues desde el año de 1640, que pudiera haber salido al mundo, ha estado nuestra lengua sin el más acreditado blasón de su grandeza y elocuencia (fol. 14v).

En consecuencia, si nos ceñimos a lo que dice Armendáriz, su impreso tiene el mismo valor que un autógrafo; pero en el impreso, como se verá, se mezclan numerosísimos errores introducidos por los cajistas con variantes de autor no recogidas en el autógrafo que sí conocemos.

De las declaraciones transcritas se deduce la siguiente secuencia en el proceso de edición: 1) El librero Armendáriz tiene la intención de publicar *La Farsalia* de Jáuregui, pero dispone de uno o varios manuscritos poco fidedignos e incompletos; 2) no se le escapa que don Bernardino Antonio de Pardiñas y Villar de Francos, caballero de la orden de Santiago y secretario del duque de Medinaceli, posee un manuscrito autógrafo o apógrafo, firmado por el propio Jáuregui; 3) Armendáriz solicita mediante ruego a don Bernardino de Pardiñas que tenga a bien cotejar y corregir a partir de dicho original los defectos de la edición en proceso; 4) don Bernardino de Pardiñas le remite el autógrafo para que sirva de modelo a la edición; 5) el original está fechado en 1640 —Jáuregui murió el once de enero de 1641— y se dedica a Felipe IV, última voluntad de su autor que Armendáriz ha de respetar a petición de Pardiñas.

De esta sucesión ordenada de hechos surge espontáneamente la pregunta de si el manuscrito que poseía Pardiñas era el autógrafo que Jáuregui había presentado al Consejo para su aprobación en enero de 1640: el actual manuscrito 3707 de la BNE. Conviene anticipar que el análisis textual que se expone a continuación demuestra que el original que sirvió de modelo al impreso es un manuscrito no conservado, distinto al autógrafo conocido de Jáuregui, y que llegó a las manos de Pardiñas no mucho antes de su publicación a costa de Sebastián de Armendáriz, librero de cámara del rey.

Del mecenazgo de don Bernardino Antonio de Pardiñas queda el rastro de los libros que le tributaron sus contemporáneos. En 1681 le dedica Antonio Freyre la traducción del neerlandés, al cuidado del doctor Alonso de Buena-Maison, de *Piratas de la América, y luz a la defensa de las costas de Indias Occidentales* (Colonia, Lorenzo Struickman, 1681)²⁵.

25 La extensa dedicatoria de Antonio Freyre da cumplida cuenta del noble linaje de los Pardiñas Villar de Francos y una sucinta biografía del dedicatario. Por su parte, José Miguel de Mayoralgo, “Bodas nobiliarias madrileñas durante el período 1651-1700. Parte II”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 20, 2017, pp. 47-192 (p. 97), registra el 12 de noviembre de 1685 el matrimonio

Por aquel entonces Pardiñas era secretario del VIII duque de Medinaceli, quien ostentaba el cargo de primer ministro, y a quien, precisamente, va dirigida por Armendáriz la segunda dedicatoria de *La Farsalia*. La edición de 1692 de *Obras históricas, políticas, filosóficas y morales. Con el día de fiesta* (Madrid, Antonio González de Reyes) de Juan de Zabaleta está también dedicada a don Bernardino de Pardiñas, que, a la sazón, era “Caballero de la orden de Santiago, del Consejo de su Majestad y su secretario en el Real de las órdenes y regidor perpetuo de la villa de Madrid, etc.”. Fue, en razón de su cargo de secretario real, un hombre próximo a Carlos II y ligado a la vida cortesana desde sus años al lado del duque de Medinaceli. En el entorno del rey y de la corte hubo de dar con el manuscrito de *La Farsalia*, consagrado al padre de Carlos II, el rey Felipe IV. Con este editor comercial hubo de relacionarse don Bernardino porque era librero de cámara del rey y desempeñó una intensa actividad en Madrid, en la Puerta del Sol, donde tenía librería, según consta en el pie de imprenta de los libros que costeó, como en el caso de *La Farsalia*²⁶.

2. ANÁLISIS TEXTUAL

A partir de la descripción externa de los testimonios y de mis consideraciones sobre algunas de sus particularidades, quiero exponer una serie de evidencias sobre las que desarrollaré una hipótesis verosímil acerca del proceso compositivo de *La Farsalia*. Contamos con una tradición textual que favorece este objetivo: por un lado, el autógrafo que fue enviado al Consejo, que, a mi juicio, contiene la “voluntad penúltima” de Jáuregui. Este manuscrito permite reproducir, en buena medida, los estados re-

de don Bernardino con doña Eugenia de Bañuelos, de la cámara de su majestad, e indica que poseía el título de caballero de la orden de Santiago y tenía el cargo de secretario real y oficial segundo del estado.

- 26 Sobre la actividad comercial de Armendáriz han tratado principalmente Mercedes Agulló, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Complutense, 2009, <http://eprints.ucm.es/8700/1/H0006301.pdf>; y Sagarrio López Poza, “Relaciones de sucesos traducidas al español”, en *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, dir. Pedro M. Cátedra, Salamanca, SIERS-SEMYR, 2013, pp. 249-273 (sobre las relaciones de sucesos traducidas y publicadas con impresores como Antonio Román, pp. 253 y 254).

daccionales de muchos versos hasta su lección definitiva. Por otro lado, a partir del impreso es posible reconstruir el texto de la mano y pluma de Jáuregui que sirvió de original a la edición de Armendáriz, que, en mi opinión, representa la última redacción del poema. En suma, el autógrafo conservado, con sus numerosísimas correcciones y enmiendas, y el impreso permiten representar la historia dinámica del texto en su última fase de elaboración: en el autógrafo quedó constancia de muchas enmiendas cuya cronología no es fácil determinar, aunque sí se puede establecer en la mayoría de los casos el *iter* correccional; en el impreso se reflejaron las variantes autoriales del manuscrito que sirvió de base al impreso y que no se hallan en el autógrafo conservado.

3. M NO REPRESENTA EL ORIGINAL DE IMPRENTA DE F. F DERIVA DE [M₂]

Las diferencias textuales entre M y F fueron apreciadas, sin describirlas ni establecer sus posibles causas, por Jordán de Urríes en una sucinta declaración: «Cotejado este manuscrito con la edición de *La Farsalia* publicada por Armendáriz, se observan grandes variantes»²⁷. El *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* también advierte de que “pese a parecer preparado para la imprenta, no fue este texto el utilizado en la edición príncipe de la obra, cuyas aprobaciones van fechadas en 1684 y firmadas por otras personas”²⁸. Fernández Cordero, la única estudiosa que se ha ocupado de comparar los dos testimonios principales, dio a entender que el modelo del impreso fue, directa o indirectamente, el autógrafo conocido, fundando su análisis sobre esta premisa equivocada, que condujo, como se advertirá, a interpretar erróneamente sus diferencias.

El manuscrito que llegó a manos de Armendáriz por mediación de Pardiñas carece de las aprobaciones que constan en el supérstite, y, según se deduce de los preliminares del impreso, solo precede al poema el prólogo-dedicatoria de Jáuregui a Felipe IV. Esta dedicatoria no la incluyó Armendáriz en su edición, a pesar del requerimiento de Pardiñas, como se ha referido; pero aprovechó sus argumentos —en ocasiones copiados a

27 José Jordán de Urríes, *op. cit.*, p. 56.

28 *Catálogo de los manuscritos*, p. 538.

la letra— para el prólogo que él eleva a la majestad de Carlos II y para el prólogo-dedicatoria “A los que leyeren”²⁹. Es pertinente subrayar que en ningún caso los preliminares del impreso hacen referencia a las aprobaciones que contiene M ni a que el texto estaba rubricado por el escribano del Consejo; tampoco mencionan sus incontables enmiendas. De haber sido M el manuscrito que Pardiñas proporcionó a Armendáriz, cabe pensar que, en alguno de los textos, incluidas las nuevas aprobaciones de 1684, se hubiera aludido a estas circunstancias.

El original del impreso, que denominaré [M₂], sí contiene, con variantes redaccionales, los paratextos incluidos en M; a saber, los argumentos que preceden a cada uno de los veinte libros que conforman la paráfrasis de la obra de Lucano y las glosas marginales que resumen las octavas.

Voy a exponer a continuación una selección de variantes que demuestran que F deriva de [M₂] y no del autógrafo M. Sobresalen, en primer lugar, las omisiones en el impreso de estrofas que constan en M. La primera de las omisiones que relaciono a continuación es obra de Jáuregui, y, por consiguiente, hay que considerarla una variante redaccional. En M, las octavas 71 (“Zelo aplicavan oficioso, atento”) y 72 (“Óyelos César y el rigor fomenta”) del libro I están cruzadas por una serie de líneas verticales que indica su exclusión; pero en el margen de la 72 ha añadido posteriormente la indicación “VALE” (imagen 1); de tal manera que en F se omite la 71 y se conserva la 72, que se corresponde en el impreso con la 71 por la omisión de la anterior. Esta octava introduce variantes que afectan a cinco versos con el fin de aglutinar en ella el sentido de la eliminada.

M	F
Óyelos César y el rigor fomenta, que templaron modestias de rezelo; ya incita más y más su llama lenta, ya exala guerras con ferviente anhelo. El discurrir sofisticado argumenta en lo interior justificando el zelo: inaccesibles esperanças cría; ambición las creyó, valor las fía.	Óyelos César <i>con suspensa, atenta inquietud y silencios</i> de recelo, <i>pero excitada al fin</i> su llama lenta ya exala guerras con ferviente anhelo. El discurrir <i>solicito</i> argumenta, <i>justificando del assunto el zelo:</i> inaccesibles esperanzas cría; ambición las creyó, valor las fía.

29 Lo advirtió acertadamente Fernández Cordero, *op. cit.*, p. 27.

Salvo el *solicito* del verso 5, que es *lectio facilior* de *sofístico*, las demás variantes de F proponen un texto más inteligible para subsanar lo omitido en la anterior octava. No cabe atribuir al editor o a los componedores tales cambios, que, necesariamente, debían figurar en el manuscrito [M₂] que sirvió de modelo a F. De haberse tratado de una versión anterior, recogería la octava 71, que Jáuregui había excluido mediante tachaduras en M. Lo mismo se puede decir de la supresión en [M₂] de las octavas 9-16 del libro XIV, que aparecen en M borradas mediante trazos verticales por el autor.

El libro VIII presenta la omisión de la octava 42 en M, que funciona argumentalmente como un símil a través de los ejemplos de Medea y de Cadmo, el hijo de Agenor, quien había sembrado los dientes del dragón que custodiaba la fuente de Ares, de los cuales nacieron los hombres armados, los espartos, a los que se enfrentó el propio Cadmo. Tal omisión en una redacción definitiva puede obedecer al deseo de Jáuregui de aligerar el texto de digresiones mitológicas. Con todo, aquí cabría pensar que la octava estaba en el modelo y la laguna obedece al descuido del editor o de los componedores, si bien no se registra ninguna incidencia en la numeración de las octavas del impreso; es decir, la 43 de M se corresponde a partir de este punto con la 42 de F, y así continúa, sucesivamente, hasta el final. Si se acepta que [M₂] es el autógrafo o apógrafo que representa la versión definitiva de Jáuregui, valdría considerar también que es una omisión involuntaria del autor como copista de sí mismo. M ofrece testimonios de omisiones de Jáuregui que, una vez detectadas por él, sí logró enmendar; basten para ilustrarlo los ejemplos de las octavas 26 y 40 del libro XIV, la 68 del XVI, o la 18 del XVII, copiadas todas en los márgenes cuando repara en que no las había trasladado³⁰.

Claras negligencias de los componedores son las lagunas del impreso que describo a continuación. En el libro XX se omiten las octavas 72-83³¹,

30 De la numeración de las octavas en el manuscrito se deduce si el error se subsana inmediatamente o después de haber trasladado otras octavas. En el caso de la omisión involuntaria de la octava 18 del libro XVII, Jáuregui hubo de reparar en el lapsus muy tarde, porque se vio en el trance de renumerar las octavas desde la 18 hasta el final, indicio de que había trasladado todas las estancias sin advertir la omisión. También se podría conjeturar que esa octava fue una adición incorporada en otra fase de la redacción del poema y ello le obligó a numerar de nuevo el resto.

31 Las ediciones posteriores, que siguen la *princeps* de 1684, presentan la misma laguna; ninguna de estas ediciones numera las octavas.

que se corresponden con dos folios. Tales estrofas representan el momento climático que narra las muertes de Fotino y Aquilas y cómo César se halla solo en un esquife y cercado. Prueba inequívoca del tropiezo del impresor es la numeración de las mismas: a la 71 le sucede en el impreso la 84.

Otro ejemplo elocuente de la incuria de los componedores es la laguna de las octavas 3-8 del libro XIX, evocación de los ríos de Troya, en cuyas orillas fueron enterrados los héroes homéricos³². La omisión no podía constar en el texto base del impreso, porque la octava 9 (la 3 en F) es ininteligible sin la 8, donde César resulta increpado y amonestado por un frigio, ofendido al ver que pisa las orillas del Janto:

Mirole un frigio y exclamó ofendido:
¿Cómo no adviertes, ínclito romano,
que en el error travieso de tus plantas
ultrajas de Héctor las reliquias santas?
(M, XIX, 8, 5-8).

Solo considerando estos versos se puede entender el proceder de César en la siguiente octava:

Él recata y suspende temeroso
el pie, y absorta elevación concibe,
al³³ varón respetando belicoso
que por la griega trompa aún vence y vive.
(M, XIX, 9, 1-4)

También omite F la octava 48 del libro XI, en la que se narra el enfrentamiento de los soldados de Pompeyo con Casio Sceva, el heroico centurión de César, atacado con armas ligeras, flechas y lanzas que logra repeler. En mi opinión, es error por omisión de los cajistas, porque se necesita por razones de coherencia textual para la comprensión cabal de la siguiente: “No perdáis leves astas y metales, / ¡oh!, gentes de Pompeyo, en tal solda-

32 También las ediciones posteriores presentan esta laguna.

33 El sujeto semántico de esta construcción de gerundio concertado es César. Sin la estrofa precedente no se entiende el texto. F substituyó *al varón* por *el varón*, convirtiendo el complemento directo en sujeto de la construcción de gerundio.

do; / oponed, sí, las máquinas marciales, / el ballestón, el aries azerado” (M, XI, 48, 1-4).

Hay en M dos octavas en el libro III encabezadas por el número 9, como si se tratara de dos versiones posibles, habida cuenta de que una de ellas se copió en los márgenes superior e inferior del folio 32v. Estas dos octavas debieron pasar a [M₂], en una última revisión, como octavas 9 y 10, pues así se reproducen en F.

Con todo, la prueba inequívoca de que F no deriva de M es la presencia en el impreso de una octava que no consta en el autógrafo conservado, la número 77 del libro I. Tuvo que ser añadida por Jáuregui en una última revisión del poema, después de que este fuera aprobado por el Consejo. Sabemos por la declaración de Armendáriz “A los que leyeren” que el original que obró en su poder había sido trasladado en 1640; y también que las dos aprobaciones de M están fechadas respectivamente el cuatro y el nueve de enero de 1640, es decir, que se envió al Consejo antes de tales fechas. Además de dicha evidencia, si el original de F hubiera sido un testimonio anterior a M, habrían constado en el impreso las octavas que aparecen tachadas en M, la 71 del libro I y las 9-16 del XIV.

Al margen de la octava añadida y de las suprimidas³⁴ que atribuyo a la voluntad de Jáuregui, hay otras variantes en F que no enmiendan errores de M: durante la *collatio* se podrían considerar equipolentes. De su análisis cuantitativo se desprende un total de 326 versos con este tipo de variantes, de muy diversa naturaleza. Hay versos que presentan mudanzas de género y número; alteraciones del orden de palabras en los sintagmas o en oraciones; cambios morfológicos de persona, tiempo o modo en los verbos, que, sin embargo, no dan al traste con la gramaticalidad; lo propio ocurre con los determinantes, pronombres, adverbios, preposiciones y conjunciones; omisiones y adiciones de palabras pertenecientes a esas categorías gramaticales; o bien variaciones de significado léxico cuyos resultados son sintagmas y versos completamente distintos. Entre estas últimas variantes sobresalen aquellas que comprenden la casi totalidad de una octava y que transforman su fisonomía textual. Así, la 37 del libro I presenta cambios que afectan al contenido y a la rima en los seis primeros versos:

34 Fernández Cordero, *op. cit.*, p. 31, no advirtió la adición en el impreso de la octava 77 del libro I, reparando solo en las omisiones de las siguientes octavas: 42 del libro VIII, 48 del XI y 3-8 del XIX.

M

*Del tronco y brazos donde enlaza honores,
abrigo y sombra en lo robusto ofrece;
y aunque ya de los vientos luchadores
le trabaja el encuentro y le estremece.
Y vecinas florestas con verdores
visten follajes que el abril florece,
es mayor planta, y en lo anciano y sacro
único de las selvas simulacro.*

F

*De follajes desnudo sombra ofrece,
armas tremola, y, aunque el tronco hueco
al herir de los vientos se estremece,
resonando en sus cóncavos el eco,
y en bosques del distrito reverdece
perpetuo mayo sin agosto seco,
es mayor planta, y en lo anciano y sacro
único de las selvas simulacro.*

En la octava 48 del libro IV solo se mantienen sin variantes los versos 1 y 8 y cambia la rima de los versos pares:

M

*Tal es el puerto de Brundusio, y fuera
no bien seguro si en su estrecho y boca,
abierta al Cierzo, el mar no produjera
alto un escollo, permanente roca.
Tanto el seno con áspera ribera
de los vientos el ímpetu revoca,
que allí albergan en ondas no mudables
surtos bajeles en sencillos cables.*

F

*Tal es el puerto de Brundusio, y fuera
guardado mal, si en el ceñido estrecho
abierto al norte, el mar no produjera
más firme escollo que mural pertrecho.
Robora el seno en áspera ribera
de los vientos el ímpetu deshecho,
tal que alojan en ondas no mudables
surtos bajeles en sencillos cables.*

Ejemplos análogos se registran en la octava 38 del libro III y en la 47 del V. Estas variaciones equipolentes que presenta F frente a M son, principalmente, sustituciones de palabras de cualquier categoría gramatical. Este tipo, más inclinado a cambios de estilo, pertenece y está sujeto a la arbitrariedad del acto de enmendar la obra propia, de pulirla con ajustes de orden estilístico.

En ocasiones, las adiaforas afectan a la sustitución de una o más palabras, sin alterar la sintaxis del enunciado: *libertad* M (I, 1, 4), *dominio* F; *bárbaros estragos* M (I, 18, 3), *confusión de estragos* F; *hollandando* M (I, 48, 5), *tocando* F; *venerados* M (I, 56, 8), *respetados* F; *los embates coléricos desvía / cuyo espumante humor debilitado* M (I, 58, 6-7), *los espumosos ímpetus desvía / cuyo fondo y raudal debilitado* F; *amorosa* M (II, 16, 4), *piadosa* F; *indómita* (II, 84, 1), *bárbara* F; *violentos* M (III, 29, 1), *tremendos* F; *incierta* M (III, 62, 8), *ambigua* F; *la muerte* M (III, 76, 2), *la Parca* F; *sangriento ofrezcas* M (IV, 31, 2), *miserio entregas* F; *el globo / del sol* M (IV, 64, 1-2), *el cerco / solar* F; *su*

igual colega... / i errores del tribuno licencioso M (v, 39, 1-2), *tribuno Cota... / i errores del colega licencioso* F; *mayores medios conspiró al intento* M (vi, 37, 4), *discursos ama el vago pensamiento* F; *proras* M (vi, 47, 2), *barcas* F.

Otras veces los cambios inciden sobre la morfología y sintaxis de los versos, y hasta modifican la rima: *fue horror en breve centro, es polvo, es humo* M (I, 41, 8), *fue terror y furor, ya es polvo y humo* F; y *con la fuga encuentran la batalla* M (II, 49, 8), y *huyendo de ella encuentran la batalla* F; *armó impelido de la voz y el ruego* M (IV, 16, 2), *compeler pudo con la voz y el ruego* F; *es fortuna, aunque ensalza al que derriba, / que tan disforme frenesí conciba* M (IV, 35, 7-8), *es la fortuna, ni al girar sus vuelos / se arguye tanto frenesí en los cielos* F; *donde fundó sagaz antigua mano / población y comercio ciudadano* (M, IV, 47, 7-8) *donde por interés antigua mano / fabricó muros y comercio urbano* F; *temen, huyen aplausos y favores* M (v, 20, 6), *ni le adulan aplausos ni favores* F.

Ciertas variantes del orden de los versos se traducen en sustituciones de palabras: *a los partos feroces y fugaces / a los de Euxino, al célebre Farnaces* M (IV, 52, 7-8), *a los de Eugino, al célebre Farnaces / y a los partos feroces y fugaces* F; *signos que la alta zona fixos mueve / planetas que la mesma errantes guía* M (I, 70, 5-6), *planetas que el zafir errantes mueve / signos que en mayor giro firmes guía* F.

Estas variaciones se dan también en los argumentos y glosas paratextuales. Basten unos pocos ejemplos. En el argumento del libro I se observan las siguientes por sustitución y omisión: “Entra César con ejército en Italia: *pasa el río Rubicón, donde le aparece...*” M, “Entra César con ejército en Italia *por el río Rubicón, donde aparece...*” F; “Y otros nobles desterrados *por el senado. Estos le incitan más a la guerra.*” M, “Y otros nobles desterrados.” Dentro del libro II, aparece en el texto que sintetiza el argumento una variante por adición en F: “a la empresa” M, “a la empresa *contra su patria*” F. El que corresponde al libro III ofrece una por sustitución de palabras: “según *costumbre de los romanos*” M, “según *uso de la gentilidad*” F. Veamos, por último, las que se presentan en el argumento del libro V: “Él *va a Roma y despoja el erario*” M, “Él *pasa a Roma, donde admite supremas honras*” F; “Concurren infinitas gentes *cuyo alarde se expone*” M, “Concurren infinitas gentes *de socorro*” F. En lo que concierne a las glosas, las variantes más comunes son las omisiones o adiciones de palabras, o bien la supresión o adición de glosas completas.

Las variantes transmitidas por F han de considerarse variantes de autor presentes en el original perdido [M₂] del impreso, un manuscrito del puño de Jáuregui, que, según el editor, le había facilitado Pardiñas. No vale calificarlas de innovaciones del editor porque solo se dan en los ocho primeros libros. Si fueran innovaciones atribuibles al editor, sería lógico pensar que tal comportamiento se hubiera extendido a la totalidad de la obra. [M₂] no se aparta de M, salvo en algunos casos que explicaré en el siguiente apartado. Así las cosas, las variantes de F respecto de [M₂] a partir del libro IX son errores de muy diverso pelaje en el debe de los cajistas, o bien variantes de lengua.

Si consideramos que el librero Armendáriz —según se desprende de su declaración a Pardiñas— poseía algunos fragmentos del poema antes de que el secretario del duque de Medinaceli le hubiera entregado el original del impreso, cabría pensar en un caso de contaminación, ya que el editor podía trabajar con más de un modelo; circunstancia que también explicaría la aparente hibridez en la composición de F. No obstante, dicha posibilidad se antoja remota, porque, teniendo Armendáriz un original que consideraba autógrafo, no parece creíble que enmendara lecciones de la mano de Jáuregui con otros precarios manuscritos que dice poseer. Además, si se tratara de una contaminación, lo más natural es que esta hubiera afectado a otras partes del poema.

4. ¿[M₂] REPRESENTA LA ÚLTIMA FASE REDACCIONAL?

Además de lo expuesto sobre la adición en F de la octava 77 del libro I y de las omisiones de las estrofas examinadas, las variantes redaccionales que hemos referido han de ser posteriores a M, porque no hay rastro de ellas en las lecciones tachadas y enmendadas del autógrafo conservado. Salvo en unos pocos casos que se analizan a continuación, estas variantes de F no habían sido suprimidas o enmendadas en M; por consiguiente, en un estadio posterior se propusieron como enmiendas de M. Dicha conclusión viene avalada por el propio comportamiento de F: cuando este testimonio no difiere de M, siempre reproduce la última lección de M.

La objeción principal a este argumento es la presencia de treinta y cinco versos, entre los libros I y v, donde la lección de F se tacha en M, co-

rregiéndose con una variante posterior. Se ofrecen a continuación algunos ejemplos, en los que represento la lección tachada en M, que coincide con F, y la enmienda sobrescrita, infrascrita o en el margen del autógrafo. En el libro I se subsanan del siguiente modo los versos de las octavas 42 y 43: *Roma, que abandonada en sus pasiones / fabricó de riquezas las prisiones* M (I, 42, 7-8) → *Roma, que despojadas las pasiones, / tronos que levantó, son oi prisiones* M, *Roma, que abandonada en sus pasiones / fabricó de riquezas las prisiones* F. Tal cambio justifica que Jáuregui elimine el participio *despojado* del primer verso de la estrofa 43 (para evitar la repetición), verso del cual tacha asimismo el primer enunciado: *Agregó el orbe despojado*, sobrescribiendo el sustantivo *riquezas*, sustituido en la versión anterior de 42, 8. Otro caso hallamos en una octava muy próxima: *la civil guerra a quien su error fomenta / fue más preciosa cuanto más sangrienta* M (I, 47, 7-8) → *la guerra al fin civil tuvo en abono / por el mayor delito el mayor trono* M, *la civil guerra a quien su error fomenta / fue más preciosa cuanto más sangrienta* F. En ocasiones, estos cambios solo afectan a una palabra del verso: *si a la venganza* M (II, 17, 6) → *si a lo más arduo* M, *si a la venganza* F. La octava 51 del libro II contiene variantes en cinco de sus endecasílabos³⁵: F edita la lección descartada en última instancia por M. Transcribo la versión de F, coincidente con la suprimida en M, y la versión final de M.

M

Oh, cómo dispensáis bienes y males,
 dioses, oh, vos, en los humanos pechos
 sois fáciles al dar, sois liberales,
 i al conservar difíciles y estrechos.
 Dais a Roma diademas imperiales,
 dais que no admitan exemplar sus hechos,
 i oy, que de un mundo es árbitra, consiente
 la oprima un César, un soldado ausente.

F

Induzís bienes preparando males,
 dioses, pues si la dicha en nuestros hechos
 fáciles concedéis i liberales,
 la conserváis difíciles y estrechos.
 Dais a Roma diademas imperiales,
 de insuperable esfuerzo armáis sus pechos,
 i oy, que de un mundo es árbitra, consiente
 la oprima un César, un soldado ausente.

35 Fernández Cordero, *op. cit.*, p. 29, considera los cambios en esta octava una innovación del editor Armendáriz: “Por ejemplo, en la estrofa 51 del libro II se puede comprobar cómo el editor ha obviado la corrección de Jáuregui que abarca nada más y nada menos que los versos 1-4 y 6 de la octava.

Hay casos en los que un mismo verso se corrige dos o más veces, como en el v. 6 de la octava 33 del libro III: *Sila incesable en presupuesto de ira, / aun reducir su patria a yermo emprende* M (III, 33, 5-6) → *Sila incesable en presupuesto de ira, / reducir yermo lo habitable entiende* M → *Sila, a un estrago tanto inferior mira / al que absoluto conseguir pretende* M, *Sila incesable en presupuesto de ira, / reducir lo habitable a yermo entiende* F (III, 34, 5-6)³⁶. Estas treinta y cinco variantes se concentran en dieciocho octavas, de tal manera que, por lo general, suelen afectar a dos o más endecasílabos de una misma estrofa. Así, la 42 del libro IV presenta variantes de esta naturaleza en los versos 2 y 8: *con los esfuerzos de la voz ardiente* M (v. 2) → *bien que es la voz incitación ardiente* M, *con los esfuerzos de la voz ardiente* F; *cupo tanto pavor en tantos pechos* M (v. 8) → *sucedió temor tanto en tantos pechos* M, *cupo tanto pavor en tantos pechos* F. Por último, veamos otra variante de estas características en el libro V, encima de la cual se superponen dos variantes previas: *pues la razón, virtud, lealtad pura* M → *que abstigente valor, sencillez pura* M (V, 87, 7) → *pues una fe constante i lealtad pura* M *que abstigente valor, sencillez pura* F.

Estas son inequívocamente posteriores a las lecciones de M que pasaron a F. Pero esta afirmación se opone de forma recíproca a lo expuesto en el apartado anterior, hasta el punto de invalidarse ambas proposiciones: las variantes consideradas de autor que se encontrarían en [M₂] no habían dejado huella de su existencia previa en M; razón que obliga, de acuerdo con otros de mis argumentos, a defender su posterioridad. Por el contrario, el conjunto de versos de F analizado en este apartado se distingue por variantes que coinciden con lecciones que sí se proyectan en M, donde fueron descartadas y corregidas en una fase redaccional posterior, de la que M ofrece testimonio tangible. Ambas circunstancias y sus respectivas justificaciones, por separado, son verdaderas; pero el hecho de que coexistan las hace inviables, ya que violentan los principios de la crítica textual.

Me propongo plantear a continuación una hipótesis que juzgo plausible y que permite compatibilizar la existencia de ambas clases de variantes. Las dos presuponen un testimonio que representaba un estado redaccional posterior a M, es decir, [M₂], que sirvió de original de imprenta a F. Tal hipótesis descansa sobre las características externas de [M₂], que

36 En este caso, F presenta en el v. 6 la inversión del orden de las palabras de la segunda variación suprimida en M.

conocemos indirectamente a través de los preliminares de F: el original es un manuscrito autógrafo o apógrafo de Jáuregui dedicado al rey, como M, y fechado en 1640. En mi opinión, Jáuregui debió preparar o encargar una copia en limpio —en tal caso revisada cuidadosamente por él— del autógrafo que ya tenía el *nihil obstat* del Consejo y que contenía las dos aprobaciones de principios de enero de 1640. Esta puesta en limpio, sin enmiendas ni tachones³⁷, le daría la oportunidad de añadir nuevas variantes y corregir los pocos errores que no había advertido antes. Fue entonces cuando introdujo los cambios que afectan a 326 versos de los ocho primeros libros, añadió la octava 77 del libro I, suprimió la 71 y también las 9-16 del XIV, que ya había excluido en M mediante tachones. Aceptados estos presupuestos, la pregunta que nos asalta es por qué Jáuregui dejó de introducir nuevas variantes en el libro VIII y no extendió su revisión hasta el final del poema. Quizás la respuesta más verosímil haya que buscarla en su delicado estado de salud y en la pérdida de facultades. Firmó su testamento el diez de enero de 1641, “estando enfermo y en la cama de la enfermedad que Dios, mi señor, fue servido de me dar”³⁸. Cabe pensar que la dolencia que lo mantenía en cama, motivo de la firma de su última voluntad, lo habría postrado desde hacía tiempo. A pesar de reunir los requisitos legales para su impresión, las esperanzas de ver publicado el poema irían menguando a medida que su salud mermaba.

En mi opinión, la última voluntad de Jáuregui fue enviar un manuscrito de la obra que había constituido su mayor empeño a su dedicatario, el rey Felipe IV. Tal resolución debió de urgirle porque se veía con el pie en el estribo y porque los trámites para encontrar impresor y quien costeara la publicación le llevarían un tiempo con el que no contaba. Esta conjetura gana credibilidad si tenemos en cuenta que gracias a la intercesión directa del rey³⁹ había obtenido definitivamente un año antes, en

37 Ni Armendáriz ni Pardiñas, que tuvieron en sus manos el original, aluden en las cartas a sus condiciones materiales. De haberse tratado de M, no hubieran pasado por alto la profusión de enmiendas.

38 Cito el testamento modernizando la ortografía, véase José Jordán de Urríes, *op. cit.*, p. 121.

39 En el extracto de expediente privado que se le formó para su ingreso en la orden de Calatrava consta el último memorial que Jáuregui remitió a Felipe IV en 1637 suplicándole que intercediera para que terminaran definitivamente los trámites para la obtención del hábito. Tal memorial tuvo un rápido efecto, pues en el mismo

1639, el hábito de la orden de Calatrava; concesión que, por causa del expediente de limpieza de sangre, había permanecido sin ejecutarse en los despachos de la inquisición desde que recibiera tal distinción del propio rey en 1626, el mismo año que le concedió el cargo de caballero de la reina doña Isabel. Con la dedicatoria en prosa y la invocación (“Por ti, grande Filipo, hoy que en mi acento / alma inspiras, aplausos adelanta”), que abarca las octavas 3-9, satisfacía la deuda con quien había colmado sus ambiciones cortesanas.

En suma, según mi hipótesis, Jáuregui preparó una copia en limpio del poema para remitírsela a Felipe IV, a cuya intervención debía la gracia de sus empleos, títulos y dignidades. Tal copia le brindó la oportunidad de introducir nuevas correcciones, tarea que cesó por la urgencia de llevarla a término, acuciado quizá por problemas de salud. Esta conjetura —no exenta de imaginación— adquiere mayor firmeza si se considera que quien le hizo llegar el manuscrito autógrafo o apógrafo al editor y librero de cámara era entonces secretario del valido de Carlos II: don Juan Francisco de la Cerda, duque de Medinaceli, a quien Armendáriz dedicó el impreso, quizá a instancias del propio Pardiñas. Gracias al estrecho vínculo de Pardiñas con el valido del rey, con el mismo soberano —fue secretario real a partir de 1685— y con su entorno cortesano pudo tener conocimiento de la existencia del manuscrito de Jáuregui, que, de acuerdo con mi hipótesis, se guardaría en la biblioteca real o de cámara.

Tal conjetura es asumible textualmente si se admite una premisa: las enmiendas de treinta y cinco versos que corrigen las lecturas de M que pasaron a F a través de $[M_2]$ son posteriores. Aceptarlo supone necesariamente creer que Jáuregui siguió trabajando en el manuscrito preparado para la imprenta después de haber ultimado y remitido el perdido $[M_2]$. Esas últimas correcciones son, entiendo, el fruto de su irreprimible pulsión por limar indefinidamente su obra. Alcanzan unos pocos endecasílabos y no van más allá del libro v. Como se puede apreciar en las imágenes 2 y 3, la tinta y la pluma son distintas a las del resto de las enmiendas y el trazo resulta mucho más impreciso e inestable. Si, en efecto, son posteriores a $[M_2]$, queda la duda de por qué no trasladó a M las variantes

expediente consta cómo el rey, con fecha de 16 de noviembre de 1638, instó al presidente del Consejo de órdenes a que no se demorase más la concesión: “Vos lo dispondréis por que no se atrase más” (*ibidem*, p. 120).

redaccionales introducidas en [M₂]. Entre otras respuestas posibles cabría pensar que eran demasiados cambios para un manuscrito preparado para la imprenta, cuyas páginas habían sido rubricadas por el escribano de cámara.

Valdría también aventurar que los cambios introducidos en los treinta y cinco versos referidos fueran anteriores a [M₂] y Jáuregui habría recuperado para este testimonio perdido las variantes tachadas en M, descartando, por consiguiente, esas últimas enmiendas sin dejar rastro de ello en M. Aunque aceptable conforme a la razón, considero esta hipótesis muy remota: las variantes señaladas son las únicas suprimidas en M que derivaron en F. En el resto de los casos, cuando M enmienda un verso descartado mediante una tachadura, [M₂] lee siempre la enmienda, salvo en los casos en que introduce sobre ellas nuevas variantes redaccionales; pero nunca recupera una suprimida en M. Hay que añadir que la tinta, las cualidades del trazo de la pluma y el *ductus* de esas treinta y cinco correcciones no coinciden con otras de M; circunstancia que permite colegir que se hicieron a la vez y en la última fase.

5. LOS ERRORES DE M

M presenta un puñado de errores cuya subsanación no podemos determinar a ciencia cierta si fue obra de Jáuregui en [M₂] o del editor en F. Dos de ellos son inequívocos, pues repercuten sobre la rima propia de la octava real. El primero se localiza en la estrofa 69 del libro X, donde César promete premiar al joven Amiclas:

M	F
y logra el joven, de riquezas lleno, las que en lisonja aun le negara el sueño. (X, 69, 7-8)	y logra el joven, de riquezas dueño, las que en lisonja aun le negara el sueño. (X, 69, 7-8)

La rima asonante de M no se ajusta al pareado final en consonante que exige la octava. Un error análogo se produce en el verso 4 de la 56 del libro XIII, donde el sustantivo final, *despojos*, no rima con los *escuadrones*, del verso 2, ni tampoco con las *intenciones* del 6. En F se enmienda el gazapo

con la voz *pendones*. De acuerdo con mi hipótesis, Jáuregui pudo advertir estos errores de bulto y enmendarlos en [M₂], pero no hay que descartar que fueran reparados en F por un editor atento como Armendáriz.

Hay un error en M que, en mi opinión, solo pudo corregir el propio Jáuregui durante su revisión: la transcripción del topónimo *Encheliae*. Los vv. 7 y 8 de la octava 49 del libro v ofrecen en M la lección: “*Ancheliás*, que usurpó de la serpiente / de Cadmo el nombre, y Atamante ardiente.”; el margen del manuscrito contiene la siguiente glosa: “El río Atamante enciende un madero en sus aguas”. Los versos son traducción libre de los hexámetros 188 y 189 del libro III: “[...] et vagus altis / dispersus silvis Athamas et nomine prisco / Encheliae, versi testantes funera Cadmi”. Enquelias, la tierra de los enqueleos, es la región de Tesalia donde se transformaron en serpientes Cadmo y su esposa Harmonía. Del término *Ancheliás*, lectura de M, no he encontrado ningún registro; de *Encheliás* quedan innumerables testimonios desde la *General Estoria* alfonsí. En F aparece corregido, *Encheliás*, y en el margen se añade un escolio que aclara el sentido y no consta en M: “Encheliás, en griego serpiente”. Se antoja difícil atribuir a Armendáriz o a algunos de los oficiales de la imprenta de Lorenzo García esta corrección, máxime cuando, por desconocimiento, deslizan errores al trasladar nombres propios. La corrección y la glosa estaban en [M₂] y fueron, por tanto, obra de Jáuregui durante la revisión del texto para su puesta en limpio.

Dos errores de concordancia *ad sensum* en M acaso permanecieron en [M₂] para luego corregirse en F. El primero se da en la octava 50 del libro XVIII, en la segunda semiestrofa, justo al tratar de las transformaciones causadas por Medea:

M	F
Cuando el castigo con crueldad decreta, funda su efecto en el engaño ajeno, pues <i>quien</i> la mira en piedra se convierte, donde ni <i>viven</i> ni <i>padecen</i> muerte (xviii, 50, 5-8).	Cuando el castigo con crueldad decreta, funda su efecto en el engaño ajeno, pues quien la mira en piedra se convierte, donde ni <i>vive</i> ni <i>padece</i> muerte (xviii, 50, 5-8).

En apariencia, se diría que Jáuregui se deja arrastrar por el plural que universaliza el enunciado, atendiendo al valor etimológico indefinido de *quien*, es decir, ‘alguien’ o ‘cualquiera’. Otra concordancia *ad sensum* de M

se localiza en una glosa del libro xx que resume el contenido de la octava 51: “Llega el ejército a Alexandria y cercan a César en el palacio” M, “Llega el ejército a Alexandria y cerca a César en el palacio” F.

En suma, los errores que registra M son, en su mayoría, producto del descuido, o bien son errores propios de autor cuando deviene en copista de sí mismo; es decir, en sentido estricto, no representan errores que solo el propio Jáuregui hubiera podido enmendar en [M₂]. A esta categoría, al menos, pertenece, en mi opinión, la lección *Anchelias*, que hubo de ser corregida por el sevillano en [M₂], donde, además, añadió una glosa que aclaraba el sentido de *Enchelias* y del mismo verso. De ser así, esta variante funcionaría como otra prueba incontestable de que el original de imprenta representa una revisión autorial de M.

6. LOS ERRORES DE F

Sobre el comportamiento textual de F he dado cuenta parcial en las páginas previas. Al margen de las ya tratadas omisiones de octavas a causa de la negligencia de los componedores, quiero ocuparme ahora sucintamente de otros errores introducidos en F. Abundan los previsibles en los impresos de la época: cambios por omisión, ya sean haplografías, ya saltos por *homoioteleuton*, adiciones o alteraciones del orden de palabras. El resultado de estos tropiezos es, más de una vez, la hipometría o hipermetría de los endecasílabos:

pues con *su* sangre el transgresor hermano M (I, 25, 5)
pues con sangre el transgresor hermano F

Curio surgió con *la* naval armada M (VIII, 50, 1)
Curio, *su hijo*, con naval armada F (VIII, 49, 1)

ni enmendaréis la culpa aun recusado M (IX, 78, 1)
ni enmendaréis la culpa recusado F

si de la calabrés, distante orilla M (X, 41, 6)
si de la cabrés, distante orilla F

onora la verdad quien la sepulta M (xiv, 21, 8)
honra la verdad quien la sepulta F

En otras ocasiones el lunar métrico deriva de la mala lectura de una palabra:

le indigna y *ver* que su *vigilia* engaña M (x, 26, 7)
le indigna y *ver* que su *vigilancia* engaña F

También menudean los fallos al trasladar los topónimos y antropónimos. F imprime *Lavisa* (libro xiv, 60, 2 y 62, 5), en lugar de *Larisa*, capital de Tesalia, a la cual arriba Pompeyo. Fotino, ministro del rey de Egipto e inductor del asesinato del Magno, se corrompe en F como *Fotinio* (xvi, 9, 1).

En otros *loci*, los cajistas no entienden el verso y operan cambios morfológicos, sintácticos y léxicos. El comienzo de la octava 2 del libro x contiene la siguiente hipálage: “Entra en Brundusio, temerosas halla / las escuadras terrestres [...]”. F hace concordar el adjetivo *temerosas* con el sujeto elíptico, César, cambia la puntuación y añade una conjunción copulativa: “Entra en Brundusio *temeroso* y halla / las escuadras terrestres [...]”.

No son infrecuentes los errores por atracción de una misma palabra en la perícopa. Dentro del verso: “en el suplicio hospedan al contento” M (xii, 83, 7), F deshace la paradoja que expresa el endecasílabo al incluir la siguiente variante por atracción del sustantivo *tormento* del v. 4: “con el suplicio hospedan el *tormento*” M (xii, 83, 7).

Con todo, los más comunes son las trivializaciones. F banaliza en varias ocasiones el *Cauro* (ii, 48, 1; viii, 47, 5), viento del noroeste, y lo convierte en el más conocido y funesto *Euro*. En la invocación a Felipe iv no comprende el juego de palabras del sintagma “planeta del *Austria*” (i, 6, 5), trasladado como “planeta del *Austro*”. Sustituye *eversión* (vi, 32, 4), es decir, el ‘acto de sacar algo de algún lugar invirtiéndolo o volviéndolo del revés’, por el más común *aversión*. Y en el verso relativo a la muerte del griego Lice, F lee: “clavan la *espada* a Lice”, en lugar de “clavan la *espalda* a Lice” (vi, 63, 4), según reza en M y exige el contexto. En otro lugar confunde la lección correcta *hachos* (M, vi, 72, 3) con *hachas*; mientras que en el libro vii, *arrojarse* es la *lectio facilior* de *arrogarse* (21, 3). En el mismo libro se le escapa el sustantivo *discrimen* (‘riesgo o peligro

inmediato’) del verso “que el hierro sin *discrimen* junta heridas” (57, 8), acuñando otro ininteligible: “que el *yerro mismo* junta las heridas”. Arco es la *lectio facilior* de *archa* (M, VII, 69, 7), esto es, el arma que consistía en una cuchilla añadida al extremo de un asta, emblemática de los archeros castellanos. A su vez, la “*macizada* muralla” (XI, 8, 7) y se “*macizaban* toscos pavimentos” (XIV, 71, 3) son leídos como “*matizada* muralla” y “*matizaban* toscos pavimentos”. Y el lírico río *Pado* (XI, 66, 1), el Po, se convierte en el *prado*. Resulta hilarante que el conjurado *Catilina* (XII, 6, 2) involucone a *Catalina*. Algo similar ocurre con *Silano* (XVIII, 81, 3) que deviene en *Silvano*. Y *Asiria* (XV, 46, 8) se transforma en *Siria*. F no entiende el cultismo que designa el ariete en el verso “ni el batir del *aries* duro” (XV, 84, 2), e introduce la *facilior* “aire”. Los *rubros mares* (XIV, 46, 8), a causa de la sangre de los soldados, amarillean como *rubios mares*; y no digamos el *beril* (XVIII, 81, 3), esmeralda que adorna el palacio de Cleopatra, transformado en *viril*. En resumen, de los trescientos sesenta y un errores que he detectado en los versos de F, ciento treinta son trivializaciones.

Capítulo al margen merecen las variantes de lengua⁴⁰ que concurren en F. Abundan los persistentes cambios del timbre de las vocales átonas (*escuro loscuro*) y las diptongaciones de vocales en hiato (*cesáreo / cesario*). Otras conciernen a la morfología gramatical, como la repetida *la aurora / el aurora; falso estratagema* M (VIII, 77, 7) / *falsa estratagema* F. También se dan en morfemas derivativos: *fortificarla* M (VI, 6, 5), *fortalecerla* F. Cuando atañen a la morfología léxica podrían confundirse con errores: *fautora* M (II, 48, 8), *factora* F; *lamben* M (VII, 88, 4), *lamen* F; *paragón* M (X, 45, 8), término ya usado por Ercilla y Herrera, *parangón* F; *cátreda* M (XVI, 48, 5) —CORDE registra 79 casos en los siglos XVI y XVII—, *cátedra* F.

La futura edición de *La Farsalia* está obligada a reproducir las lecciones de M para representar la fisonomía lingüística que Jáuregui le confirió.

40 Una definición precisa y una sistemática clasificación de las variantes de lengua la ofrece Inés Fernández Ordóñez, “Las variantes de lengua: un concepto tan necesario como necesitado de formalización”, en *La crítica del texto. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent’anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma*, eds. Enrico Malato y Andrea Mazzuchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 439-468.

7. ¿CÓMO EDITAR LA *FARSALIA*?

La edición de un texto según el método neolachmaniano o de acuerdo con los criterios metodológicos de la filología de autor es el resultado de una hipótesis de reconstrucción. Los datos que ofrece el análisis de los dos testimonios principales de la obra demuestran, a mi juicio, que el impreso de 1684 tuvo por modelo un autógrafo de Jáuregui, o quizá un apógrafo, que representaba una última versión del texto: el perdido [M₂], que contenía un número significativo de variantes de autor con respecto de M, el manuscrito preparado para la imprenta y aprobado por el Consejo. Alcanzaban hasta el libro IX y no se extendían más allá. Para explicar por qué esta versión quedó interrumpida justo ahí he propuesto una conjetura fundada, parcialmente, en los datos que facilitan los preliminares de la edición príncipe y en apreciaciones externas al texto relacionadas con el autor y sus circunstancias.

Si se aprueba que [M₂] representa la versión última, habrá que restablecerla. Para dicha tarea contamos con un testigo privilegiado, M, cuya datación se me antoja inmediatamente anterior. Nos permite restaurar las lagunas del impreso y corregir los errores de los componedores y del editor; gazapos que, en su mayoría, corrompieron las ediciones sucesivas. M nos da también la posibilidad de restituir la fisonomía lingüística del texto que salió de la mano de Jáuregui enmendando las variantes de lengua privativas de F. De las nuevas variantes que añadió el autor del *Orfeo* en [M₂] en los nueve primeros libros nos informa F. Con todo, no descartaría que algunas de las de F sean trivializaciones que, en apariencia, brindan una lectura correcta y mejor que M. Quiero exponerlo con un ilustrativo ejemplo de la octava 12 del libro VIII, que describe así un “bajel peregrino” —indica la glosa del margen—:

M	F
Bajel rústico inventan peregrino, sin velas, jarcias, mástiles ni entenas, no igual <i>fábrica</i> el griego ni latino dio al mar [...]	Bajel rústico inventan peregrino, sin velas, jarcias, mástiles ni entenas, no igual <i>faluca</i> el griego ni latino dio al mar [...]

Aparentemente, la variante *faluca* de F, hoy en desuso, sustituida por *falúa* (‘embarcación ligera y alargada’), conviene más al contexto. Sin embargo,

estimo que es una trivialización de *fábrica*, cuyo significado en su acepción de ‘invención o artificio’ conviene bien a la “peregrina” naturaleza de la embarcación. Además, sabemos que Jáuregui mantuvo “fábrica” durante la reescritura de sus versos, toda vez que ya se registraba así en una de las tres octavas de *La Farsalia* incluidas por Carranza en *El ajustamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre*:

Nuevo vagel fabrican peregrino,
sin popa o jarcias, mástiles o entena.
No vio *fábrica* igual griego o latino,
no el mar [...]

El ejemplo ayuda a concluir que cuando haya dudas razonables de trivialización se opte siempre por editar M.

La objeción principal para editar la reconstrucción de [M₂] es la presencia en M de treinta y cinco versos con variantes de Jáuregui posteriores a [M₂], según mi hipótesis temporal. Cualquiera de las soluciones para resolver este dilema resulta poco ortodoxa. Una sería mantener las lecturas de [M₂] y llevar al aparato las últimas de M, a sabiendas de que las que se editan en esa treintena de casos fueron eliminadas, descartadas y sustituidas en M por las relegadas al aparato. La otra se cifra en incorporarlas al texto y desplazar puntualmente al aparato, en tales casos, las lecturas de [M₂]. Ambas opciones son eclécticas y, por ello, apenas conformes con los métodos de la crítica textual y la filología de autor; pero no alcanzo a vislumbrar otra alternativa factible.

Con todo, la segunda es más acorde con los principios de la filología de autor y también con una edición que incorpore un aparato genético, exigencia inexcusable a la luz de los testimonios que han transmitido *La Farsalia*. Contamos con el manuscrito autógrafo preparado para la imprenta que, además, recoge las variantes sucesivas de un número ingente de versos. El aparato registrará, en los casos donde las correcciones y tachaduras son legibles, las variantes sucesivas, garantizando que todas son autoriales; además, publicará qué versos han sido enmendados, aun cuando, por su ilegibilidad, no alcancemos a resucitar las variantes suprimidas. Muchos endecasílabos tienen hasta tres y cuatro enmiendas sucesivamente desechadas. En tales casos el orden de las mismas se deduce del lugar que ocupan, que suele adoptar, generalmente, la siguiente pauta: la

más antigua se infraescribe, la segunda se sobrescribe, las últimas se llevan al margen (imagen 4). En otras ocasiones la tinta, el trazo de la pluma y el *ductus* permiten determinar la fase redaccional de una serie de enmiendas. En no pocos lugares es la rima de los versos descartados la que indica el *iter* correccional.

Otra decisión peliaguda es qué hacer con las cincuenta y seis octavas incluidas en las *Rimas* de 1618 que traducen la batalla de Marsella del libro III (vv. 521-762) de Lucano. Entiendo que lo más apropiado es llevar a un apéndice⁴¹ el texto de las *Rimas*, porque no es confrontable con el definitivo. Y no tanto por las diferencias estilísticas que presentan ambos, que son muchas⁴², sino porque responden discursivamente a intenciones distintas: uno fue concebido como traducción y el otro como paráfrasis. Por esta razón, ni siquiera el largo fragmento de las *Rimas* pueda calificarse, en rigor, de primitiva versión; *La Farsalia* de 1640 respondía a un proyecto macrotextual con una orientación del todo diversa. Los textos no son inevitablemente el resultado de sus antetextos; afirmar lo contrario les resta autoridad y autonomía a los precedentes y establece un vínculo de necesaria causalidad a menudo ajena a los mecanismos que operan durante la creación poética.

El autógrafo conservado representa la etapa casi final del largo proceso de composición de *La Farsalia*. Lamentablemente, no hay testimonios tempranos ni intermedios. Por tanto, el aparato solo dará cuenta de la última fase. Se hace muy difícil fijar la cronología de las enmiendas en la misma; pero hay que suponer que la primera versión en limpio —antes de introducir ninguna corrección— que se trasladó a M hubo de hacerse en fechas no muy lejanas de 1640: el cuidado que se puso en la copia permite aventurar que se hizo con el fin de tramitar su publicación. Luego, antes de iniciar las diligencias administrativas, Jáuregui volvió sobre el original y continuó puliendo la redacción de muchos versos en distintas fases, como revelan tanto la tinta como el trazo.

41 Así lo hizo en su edición Emilio Castelar, *op. cit.*, t. II, p. 295, con “objeto de que puedan apreciarse bien las dos distintas épocas literarias de este insigne poeta”. La versión de las *Rimas* la publica en el apéndice I, pp. 315-333.

42 Las diferencias lingüísticas y retóricas fueron analizadas por Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, *op. cit.*, teniendo a la vista el texto latino.

En sus escritos teóricos y críticos⁴³, Jáuregui apeló reiteradamente a la idea de que la lima y el reposo eran un imperativo categórico de la poesía, porque en sus efectos, convertidos en tópicos por Horacio, cifraba la imagen ideal del poeta impelido y angustiado por el afán de perfección. Esta cuestión fue el motivo de uno de sus textos más afortunados: la silva “A un amigo docto y mal contento de sus obras”, incluida en las *Rimas*⁴⁴. Dicho amigo, destinatario de los versos y *alter ego* del propio autor, personifica la tesis platónica, formulada principalmente en el *Fedro*, de la precariedad del lenguaje para representar las ideas, insuficiencia que, en su opinión, solo se paliaba con el *labor limae*. En los borrones, en las palabras tachadas, en los versos superpuestos, se vislumbra también el inconformismo de “lo que *su* mano escribe mal contenta”, como rezaba uno de los versos de la referida silva. Para ilustrar la tensión entre la inspiración y la crítica, entre el impulso creador y la propia resistencia, apelaba Giorgio Agamben⁴⁵ al verso de Dante “l’artista / ch’a l’abito de l’arte ha man che trema” (*Parad.* XIII, 78). Esta y no otra es la divisa que hubiera distinguido a Jáuregui.

43 En el *Antídoto*, por ejemplo, aludía con estas palabras al tópico horaciano sobre el reposo de las obras, formulado en los versos 386-390 del *Ars* (*Siquid tamen / olim scripseris, in Maeci descendat iudicis auris...*): “Persona de ingenio conozco yo que por enmendar alguna menudencia en un soneto ha suspendido un año su publicación, y así agradan mucho sus pocas obras. A esta cuenta, buenos años de estudio se ahorra el que deja sus escritos sembrados de yerros” (Juan de Jáuregui, *Antídoto*, p. 56). Sobre la cuestión disertó ampliamente en el capítulo IV (“El vicio de la desigualdad y sus engaños”) del *Discurso poético*, del que entresaco el fragmento donde alude a la lima propugnada por Horacio (*Ars poética*, vv. 289-294) a partir del ejemplo de Ovidio (*Elegías desde el Ponto* I, 5, 17-20): “¿Quién sabrá encarecer en los versos la dificultad de la enmienda y los primores últimos de la lima, ‘cuando se llaman a juicio (así dijo Ovidio) una a una todas las palabras? Mayor trabajo es (afirma) emendar lo escrito que escribirlo, ni puede padecer el ingenio más duro afán’. Así en las tristezas de su destierro no tenía fuerzas para enmendar: *Nec tamen emendo, labor hic quam scribere maior...*” (Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, ed. Mercedes Blanco, 2016. http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico).

44 Sobre las silvas de Jáuregui y la función metapoética de “A un amigo docto y malcontento de sus obras” discurrió Gaetano Chiappini, “El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui”, en *La silva. I Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla / Córdoba, Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1991, pp. 181-211.

45 Giorgio Agamben, “¿Qué es el acto de creación?”, en *Creación y anarquía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2019, p. 35.

Zelo aplicáran' ofiioso, atento
a la causa de Cesar depreziada,
mas la opuesta faccion buxó su intento,
procediendo a cruel, sobre indignada:
~~infrío culpae licito ardimi cose~~
~~de Antonio i Casio; i con instancia airada~~
expulsos fueron del Senado i Curia:
ò quanto Roma a de llorar la injuria!
Oyelos Cesar, i el rigor ^{formata} ~~formata~~
que templaron modestias de reselo:
ya incita mas i mas su llama lenta,
ya exala guerras con ferviente ^{anhelo:} ~~anhelo:~~
el discarrir sofistic argumenta
en lo interior justificando el zelo;
inaccesibles esperanças cria;
ambicion las croyò, valor las fia.

Fig. 1

8 45

I

Tales causas vistaron el decoro
 contra la p[ar]te umana; Bien q[ue] arguye
 valen mas firme, ser la causa el Oro,
 que quanto el mismo construyó, destruye:
 solo el pobre el que abunda de tesoros:
 ser cautiverio su interes, concluye
 Roma, que despoja ~~de~~ las naciones
~~Tropas que levanta~~ ^{ss p. 01} ~~las prisiones.~~
~~Riquezas de riquezas~~ ^{las prisiones.}
 Riqui ~~los~~ ~~ignos~~ ~~el~~ ~~ca~~ ~~9~~;
 Después el orbe despojado; i quanto
 fue preciosa en tubientes pesadumb[re],
 tanto vacaron las virtudes, tanto
 relaxaron licenciosas las costumbres:
 umilló el templo su edificio santo,
 crecio el plebeyo a competir las cumbres:
 sobriedades ^{trabudo} ~~holladas~~ ^{precedentes}
 reinó la gula en mesas abstinentes.

May nes causas de
 La guerra Civil.
 Estrago de costumbres
 en la prosperidad
 Romana.

Fig. 2

Variantes de autor y tradiciones exclusivamente impresas: unas calas en la épica culta

PAOLO PINTACUDA

Università di Pavia

paolo.pintacuda@unipv.it

Título: Variantes de autor y tradiciones exclusivamente impresas: unas calas en la épica culta.

Title: Authorial Variants and Exclusively Printed Traditions: Some Insights into Cult Epic.

Resumen: Aunque podría resultar sorprendente, en el ámbito de la épica hispánica del Siglo de Oro tradiciones exclusivamente impresas se revelan asaz productivas en lo tocante a las variantes de autor. El artículo ahonda sobre este particular, ofreciendo un repertorio útil de casos significativos, si no emblemáticos, y destacando las preocupaciones textuales de los autores, quienes intervienen en su obra, retocándola y corrigiéndola a última hora, o bien revisándola y modificándola a lo largo de años, con un afán superior al del libro de poesía ‘tradicional’, concebido como colección de diversas rimas.

Abstract: Although it might be surprising, in the field of the Spanish epic poetry of the Golden Age, exclusively printed traditions prove to be productive in terms of author variants. The article delves into this issue, offering a useful repertoire of significant cases, if not emblematic, and highlighting the textual concerns of the authors themselves, who intervene in their work, retouching and correcting it at the last minute, or revising and modifying it over the years, with a zeal superior to that of the ‘traditional’ book of poetry, conceived as a collection of various rhymes.

Palabras clave: Poesía épica, Siglo de Oro, Filología de autor, Bibliografía material.

Key Words: Epic Poetry, Golden Age, Author’s Philology, Textual Bibliography

Fecha de recepción: 15/11/2022.

Date of Receipt: 15/11/2022.

Fecha de aceptación: 3/12/2022.

Date of Approval: 3/12/2022.

Confieso de entrada, advirtiendo al escrupuloso lector, que estas pocas páginas proceden en gran parte de una serie de apuntes que, en distintos lugares y ocasiones, confié a seminarios y cursos de verano (y otras estaciones). Sin embargo, pese a su índole más didáctica que científica, me he dado cuenta al reunirlos, sumando retoques y adiciones respecto a su forma prístina, de que tal vez puedan representar —sin mayores vuelos— un repertorio útil de casos significativos, si no emblemáticos.

Cuando se habla de filología de autor y de crítica de las variantes, con todo el posible inventario de revisiones, arreglos o arrepentimientos autoriales que conllevan, acostumbra a pensarse en las huellas que el hacerse de la escritura ha ido dejando, a lo largo de un tiempo más o menos extenso, en cuadernos, cartapacios, hojas sueltas... ‘Originales’ manuscritos, en fin, autorizados y —sobre todo— autógrafos. Por lo que atañe al Siglo de Oro, no obstante, sabemos que los documentos de los cuales disponemos hoy día no se ajustan en absoluto a escenarios de este tipo: son pocos los autógrafos de los autores más relevantes y contadas las circunstancias que nos permiten, como suele decirse con una expresión un punto trillada, entrar en el “taller del escritor”. No solo: en ocasiones, los manuscritos ni siquiera asoman por el pupitre del filólogo, ya que no es ninguna anomalía medirse con tradiciones —y son las que aquí me interesan— exclusivamente impresas y, en ocasiones, ceñidas a una única edición conocida¹. Encima, en el caso de la poesía —como siempre se recuerda— escasean las salidas bajo el control directo del autor, siendo habitual la mediación de familiares, amigos o admiradores; y aun menos son las plumas que vieron publicadas más ediciones de su propia obra. Sin duda, los numerosos cartapacios del tiempo de los Austrias que reúnen colecciones misceláneas o de un determinado poeta, fundamentales para conocer la lírica áurea y su difusión (sin la necesidad de molestar ahora a don Antonio Rodríguez-Moñino²), son de veras valiosos en términos de conservación, transmisión e incluso recepción de los textos; pero, aunque a menudo brindan interesantes ejemplos de *varia lectio*, casi nunca (y pecho de generoso) remontan a intervenciones del autor. Tanto es así que, hecha la salvedad de unos casos sonados (dejo de lado, adrede, el asunto

1 En tal caso, no estará de más recordar que incluso tradiciones de este tipo pueden ofrecer —como se verá más adelante— variantes de importancia: en la producción del libro antiguo, en virtud de su forma de realizarse, no todos los ejemplares son idénticos, presentando a veces lecturas individuales de mayor o menor envergadura (me refiero a las dichas variantes de estado). Aunque la bibliografía es abundante, siempre me ilusiona recordar el ensayo, en cierta medida señero, de Conor Fahy, “Edizione, impressione, emissione, stato”, en *Saggi di bibliografia testuale*, Padua, Antenore, 1988, pp. 65-88.

2 Pienso, en concreto, en su célebre discurso *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.

del valor de la edición de los versos de Herrera cuidada por Pacheco³), en modo alguno la crítica de las variantes ha representado un terreno fértil dentro de los estudios áureos.

En primer lugar, hay que cerciorarse de que el autor tuvo (o pudo tener) un papel activo en la realización del impreso —son muy raros los casos en los que controlaron las pruebas o presenciaron el proceso en el taller de turno—; o de que, por lo menos, la edición salió autorizada por el autor (si bien las preocupaciones editoriales no eran compartidas por muchos de ellos...). Asimismo, aun cuando hayamos adquirido elementos que permiten colocar la edición bajo el ala del poeta, siempre quedará alguna duda acerca de la responsabilidad de las variantes, máxime cuando se trata de pequeños retoques, fácilmente achacables al componedor (que intervino por la razón que fuera: corrección de una mala lectura; modificación a raíz de problemas materiales surgidos a la hora de cerrar la forma, etc.). No faltan las excepciones conocidas, es cierto: recuerdo, publicadas dentro del monográfico que esta misma revista tituló “Filología de autor y Crítica genética frente a frente”, las variantes de autor que ofrece la tradición impresa de la poesía de Jorge de Montemayor, brillantemente analizadas por Montero Delgado⁴. O también, porque las toreé yo en su momento, aunque lejos de las plazas literarias de primera, las revisiones a que Cosme de Aldana sometió muchos de sus sonetos, que ya habían salido en letras de molde, cuando a distancia de una década decidió insertar una colección de sus versos en la última de las empresas editoriales que dedicó a la poesía de su hermano, el divino Francisco⁵.

Con todo, aunque no sea tan frecuente la circunstancia que, frente a tradiciones de este tipo, permite individuar marcas autoriales en las variantes textuales de tradiciones exclusivamente impresas, la épica hispánica del Siglo de Oro se me ha revelado un ámbito asaz productivo y rico

3 Sobre el tema ha corrido mucha tinta: me limito ahora a remitir a Juan Montero, “La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas”, en *De Herrera. Estudios reunidos en el centenario de “Versos”*, coords. Juan Montero - Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021, pp. 107-149; y, por supuesto, a su trabajo en este monográfico de *Creneida*.

4 Juan Montero, “Variantes de autor en la poesía impresa de Montemayor”, *Creneida*, 2 (2014), pp. 126-137.

5 Cosme de Aldana, *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*, ed. Paolo Pintacuda, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

en ejemplos —unos más conocidos, otros (mucho) menos— que, tanto por el valor de las intervenciones como por la tipología de los casos, constituyen una variada y elocuente muestra del fenómeno. Aunque siempre puede surgir alguna duda acerca de la responsabilidad, en los casos que vamos a sondear disponemos de una serie de datos que permiten achacarlos con alta probabilidad a sus respectivos autores.

Podría pensarse que las tradiciones formadas por más ediciones impresas ofrecen al filólogo cómodos indicios de eventuales intervenciones autoriales, pero la verdad es bastante distinta. En particular porque las plumas áureas no se tomaban la molestia de dejar constancia en la portada, en la dedicatoria o demás preliminares de los cambios introducidos en el texto (ni tampoco se preocupaban de ello libreros y tipógrafos). Lo demuestra, por ejemplo, uno de los primeros poemas sobre la guerra de los ochenta años⁶, fruto de la brega de Miguel Giner, poeta soldado que participó en las empresas bélicas de los tercios españoles que sus versos celebran. Su breve epopeya —ninguna joya literaria, que conste— se centra en la conquista de la ciudad de Amberes, tomada por el general italiano Alejandro Farnesio en 1585, tras un asedio de varios meses y gracias a una extraordinaria obra de ingeniería militar: un puente de más de 700 metros de longitud sobre el río Escalda destinado a cortar los abastecimientos y las comunicaciones de los enemigos. A pesar de su reducida trascendencia, la obra pudo contar con (al menos) dos ediciones en 8^o, salidas ambas muy probablemente a expensas del autor⁷. La primera (fig. 1), que debió de alcanzar una proyección limitada, vio la luz en Milán, donde entonces Giner se afincaba a la espera de emprender otra vez el camino de Flandes:

El sitio, y toma de Anvers, de Miguel Giner. Dirigido al ilustríssimo y excelentíssimo Señor, Rainucio Farnesse, Príncipe de Parma y Plazencia, &c. En Milán, por Pacífico Poncio, 1587.

6 Ver Laura Rodríguez Fernández, “Las voces que forjaron un mito: la poesía épica sobre la guerra de los Ochenta Años”, *Il confronto letterario*, 76 (2021), pp. 167-204.

7 Aunque no se conservan ejemplares de la princeps, el colofón de la edición milanese revela que aquel mismo año el poema se había impreso en Zaragoza, patria chica del autor: “ESTAMPADO / En çaragoça de España, el Año / de M. D. LXXXVII. / Y restápado en Milan, el proprio Año. / Por Pacifico Poncio. / Con Licencia de los Superiores” (fol. [47]r).

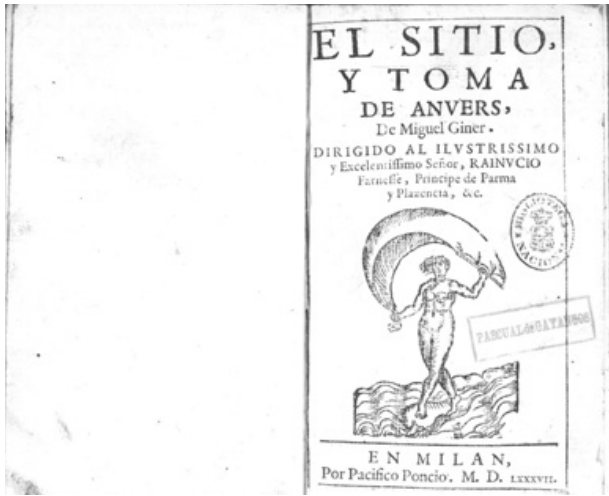


Fig. 1

La segunda (fig. 2), en cambio, se dio a los tórculos al año siguiente en el taller de Plantino, cuando Giner ya había vuelto a la misma ciudad del asedio:

El sitio y toma de Anveres por el Sereníssimo Alexandro Farnesse, Duque de Parma y Plasencia, de Miguel Giner: dirigido al Illustríssimo y Excellentíssimo Señor Raynucio Farnesse, Príncipe de Parma y Plasencia. En Anveres, en casa de Christóval Plantino, Imprimidor del Rey, 1588.

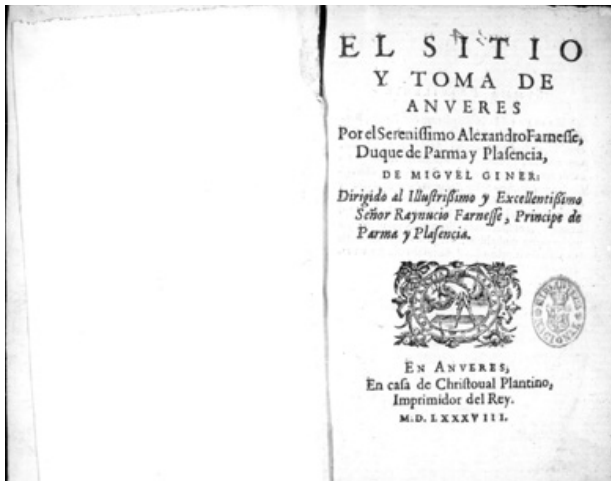


Fig. 2

La portada flamenca no anuncia un texto revisado, ni tampoco presenta de forma expresa la edición como una novedad, recurriendo a fórmulas bien conocidas (y a veces mentirosas) en el mercado librero de la época: la única variación respecto a la impresión milanesa estriba en la adición al título del poema que, añadiendo “por el serenísimo Alejandro Farnesio”, aclara la responsabilidad de la misión castrense, tal vez para reforzar el encomio —no se olvide que la epopeya va dedicada a otro Farnesio—; y los preliminares, de hecho, no cambian, conservando hasta unas erratas de la edición de 1587 (detalle que revela que en la tipografía de Plantino se trabajó a partir de un ejemplar milanés). Sin embargo, pese a la falta de toda advertencia, el texto que sale en Amberes en 1588 —como ya he tenido la oportunidad de señalar⁸— es una versión ampliamente corregida y aumentada: el autor intervino con determinación, dado que *El sitio y toma de Amberes*

acaba por contar (entre estrofas nuevas y estrofas suprimidas) con 33 octavas más, pasando de las 236 del texto de 1587 a un total de 269. Si son muy pocas las que se eliminan a secas, o bien se reformulan completamente, mucho más abundantes resultan las añadidas: estas, de hecho, no se conciben como nuevos episodios, sino más bien como integraciones del texto, y figuran esparcidas en distintos lugares del poema [...]⁹.

No importa aquí abundar en las razones que llevaron a Giner a modificar su poema, puesto que no es lo que ahora nos ocupa. Sí que merece la pena, no obstante, destacar que, de no ser por los escrúpulos filológicos (acompañados por cierta curiosidad intelectual) que me llevaron a consultar y cotejar ambas ediciones¹⁰ —aun cuando *El sitio y toma de Amberes* me interesaba solo tangencialmente—, la labor de profunda revisión del poeta-soldado aragonés hubiera seguido enterrada en el olvido.

8 Paolo Pintacuda, “Sobre las dos versiones del *Sitio y toma de Amberes* de Miguel Giner”, en *Le vie dell'epica ispanica*, ed. Paolo Pintacuda, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2014, pp. 95-122. Ver también Antonio Venturini, *Miguel Giner, “El sitio y toma de Anveres”*. Edizione critica, trabajo de fin de máster (Universidad de Pavía, a. a. 2016-17).

9 *Ibidem*, p. 100.

10 Señalo, de paso, que los pocos que han acudido al poema de Giner —llevados casi siempre por intereses de corte histórico-militar— lo han solido hacer a través de la edición antuerpiense, cuyos ejemplares se difundieron más que los de la milanesa.

A veces, en cambio, las portadas impresas dejan intuir variaciones de cierta envergadura: si bien la costumbre editorial de la época, ampliamente difundida, solía ofrecer al público como ‘corregidos’, ‘enmendados de nuevo’, ‘añadidos’ etc. textos por los cuales no había vuelto a volar la pluma del autor, no siempre hay que desconfiar. Con todo, estas señales pueden pasar desapercibidas o ignoradas, si no despreciadas, durante mucho tiempo. Es el caso, por ejemplo, de Cristóbal de Virués y de su conocido poema heroico religioso, el *Monserate*, que —terminado antes del otoño de 1586: la aprobación de Pedro de Padilla se firmó en Madrid el 26 de septiembre de ese año— se imprimiría en tres ocasiones, siempre en 8°, a partir de la prínceps de 1587 (fig. 3):

El Monserate de Cristóbal de Virués. Al Príncipe nuestro Señor.
En Madrid, por Querino Gerardo, 1587. A costa de Blas de Robles,
librero del Rey N. S.



Fig. 3

Hay una emisión, con fecha en la portada de 1588, que se justifica por razones comerciales: puesto que la tasa (que, como bien se sabe, era el último trámite administrativo necesario para que el libro pudiera circular) se expidió el 11 de diciembre de 1587, nada extrañaría que —tal como ocurrió con la primera parte del Quijote, salida ya a finales de 1604, pero con pie de imprenta de 1605¹¹— se quisiera ofrecer al público una parte de la tirada con una fecha que permitiese al volumen estirar su novedad.

Quince años más tarde, el autor, durante su estadía en el ducado de Milán, dio a la imprenta una nueva edición, sumando ahora al lado del título un ordinal (fig. 4):

El Monserrate segundo del capitán Cristóval de Virués. Al Rey Nuestro Señor. Impreso en Milán, por Gratiadio Ferioli, 1602.



fig. 4

11 Cf. Francisco Rico, "Historia del texto", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Real Academia Española, 2015, pp. 1588-1642 (pp. 1591-1592).

Y finalmente, ya de vuelta a España, Virués sacó en 1609 una tercera edición en Madrid, donde desaparecía el anterior adjetivo “segundo” y se evidenciaba la actualización de la obra (fig. 5):

El Monserrate del capitán Cristóval de Virués. Al Rey Nuestro Señor. Tercera impresión añadida y notablemente mejorada. En Madrid, por Alonso Martín, 1609. A costa de Estevan Bogia, Mercader de Libros.



Fig. 5

Hasta el magistral estudio de Baldissera¹², la vulgata crítica, bien arraigada por otra parte, ha venido afirmando que “las únicas diferencias apreciables en la trayectoria [compositiva] del poema de Virués son las que pueden cotejarse entre las ediciones de 1587 (1588 en la portada) y 1602”, considerando la impresión milanesa (así se expresaba el autor) la “versión aumentada y definitiva”, y casi olvidando la edición madrileña publicada en 1609, aun cuando “esta última representa un nuevo estadio textual”¹³. Es evidente que el adjetivo que define la edición de 1602 ha descalificado la tercera impresión, que devuelve al poema el título de *Monserate*, a secas; y la misma sensación podría haberla suscitado el uso en la portada del mismo grabado que representa la célebre cumbre (cf. figs. 4 y 5) —xilografía que posiblemente pertenecía al autor (o que, de cualquier modo, lo acompañó en sus movimientos entre Italia y España)—.

Había que mojarse y examinar cuidadosamente los volúmenes de 1587, 1602 y 1609, cotejando con atención las octavas, para restablecer la historia de la tradición textual, ceñida a la primera composición y dos revisiones distanciadas: “La primera más evidente y contundente, la segunda, en cambio, caracterizada por menos extendidos retoques. En todo caso, puede observarse un proceso de elaboración textual escalonado a lo largo de las tres ediciones [...]”¹⁴.

Como observa Baldissera, a la hora de interrogarse sobre la procedencia de las modificaciones, “o se muestra de manera infalible que todas las lecciones de 1609 son el fruto (rancio o maduro) de una reelaboración ajena [...], o tomamos por buena la idea de que esta es la última manifestación de la voluntad de autor”¹⁵. Además, se hace hincapié en la anotación preliminar de 1609 —“La ortografía que lleva este libro se puso a persuasión del autor d’él y no como en la imprenta se usa”—, buena muestra, más allá del caso determinado, del atento examen que merecen

12 Andrea Baldissera, “Del *Monserate* al *Monserate segundo* y nuevamente al *Monserate*”, en *Le vie dell’epica ispanica*, ed. Paolo Pintacuda, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2014, pp. 211-233.

13 *Ibidem*, pp. 212-213. La referencia aludida es a Vicente Cristóbal, “Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués”, *Silva*, III (2004), pp. 115-158 (p. 117).

14 Baldissera, *op. cit.*, p. 217.

15 *Ibidem*, p. 215.

los paratextos, poco entretenidos las más veces, si bien provechosos en ocasiones para solucionar dudas sobre responsabilidades editoriales o problemas de bibliografía material¹⁶.

De ninguna manera quiero soslayar aquí el caso bien conocido de la *Araucana* de Ercilla, de la cual salieron, tras la primera parte, publicada en 1569 (en cuyos ejemplares ya se observaban variantes de estado atribuíbles al autor), la segunda parte en 1578 (que el poeta-soldado aprovechó para reeditar aquella, si bien sometiéndola a una revisión importante) y la tercera en 1589, que, a su vez, daría pie a la edición completa de 1590, donde, al agregar las anteriores, volvió a corregir y revisar sus versos, con trueques de no poca monta. Cuidado: lo dicho vale como esquemática aproximación *ad usum delphini*, ya que el camino que lleva a la correcta y completa reconstrucción de la escritura y transmisión del magno poema —que, por supuesto, pudo sumar una cifra importante de ediciones— es un verdadero laberinto. Como resume Gómez Canseco, muy reciente (y, cabe decirlo, heroico) editor de la obra,

los libros que [Ercilla] hizo estampar a lo largo de su vida nos dejan la imagen de un escritor obsesionado con la revisión de su obra hasta el último momento. Por eso conservamos emisiones distintas de las ediciones que controló personalmente [...], que incluyen notabilísimas variantes de autor y que dieron lugar a dobles estampaciones, a pliegos añadidos a última hora e incluso a enmiendas hechas a mano por indicación suya. Tan es así que se puede asegurar que cada ejemplar resulta relevante no ya para la historia material de esas ediciones, sino para la misma constitución del texto¹⁷.

Es para volverse uno loco. Pero la *Araucana*, en efecto, supone un caso extremo.

Otra muestra relevante de los hallazgos a los que pueden llevar preocupaciones filológicas de esta clase —y que no chocan con patologías del poeta— lo representa el *Arauco domado* de Pedro de Oña, uno de los frutos más granados de la épica colonial. De tan extenso poema, formado

16 Lo afirmo por experiencia personal: cf. Paolo Pintacuda. “La tradición impresa de los *Donaires del Parnaso* (1624-1625)”, *Edad de Oro*, XXXVI (2017), pp. 11-28.

17 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Barcelona, Real Academia Española, 2022, p. 1044.

por diecinueve cantos, salieron dos ediciones, ambas en vida de su autor: la primera en Lima, por Antonio Ricardo de Turín, en 1596 (en 4°); la segunda en Madrid, por Juan de la Cuesta, en 1605 (en 8°). Sin embargo, en este caso no es la última la que ofrece elementos de interés —volveremos luego sobre ella para unas observaciones materiales—, porque el estudio de las diferencias respecto a la *princeps* ha descartado la opción de que estas se remonten directamente al autor, considerándolas como variantes adiaforas, “tutte spiegabili con la fenomenologia variantistica di mera trasmissione”¹⁸. De mayor calado, en cambio, se revelan las variantes de estado, abundantes y significativas, que Giancesin detectó y clasificó en los siete ejemplares *reperiti* de la primera edición: su cuidadoso análisis, a partir del examen de las formas de imprenta del volumen, ha consignado datos valiosos. Si, por un lado, muchas intervenciones tienen un evidente carácter estilístico, por el otro una serie de cambios afectan a octavas donde se narra un episodio política y religiosamente delicado —a saber: la rebelión de Quito y el papel que desempeñaron los representantes de la Iglesia— y que tienden a suavizar ciertos arrebatos iniciales: se trataría, en palabras de su editora, de variantes de estado debidas “allo stesso autore, che opera un duplice ordine di interventi, mirando da una parte al miglioramento dello stile, e dall’altro al ridimensionamento di alcuni passi alquanto compromettenti relativi al clero ribelle”¹⁹.

Por cierto, sabemos que Pedro de Oña estuvo en Lima durante el periodo de impresión del *Arauco domado*, con lo cual pudo participar, aunque fuese solo parcialmente, en la revisión del texto en el taller. Esas variantes de estado corresponderían a su deseo de “intervenire sulla prima versione del suo testo accreditando come unica, o comunque autoriale, la lezione rifatta dello stesso. Lezione rifatta che è comunque quella della maggioranza degli esemplari a noi noti”²⁰. Unas modificaciones que, sin entrar en detalles, llevan al autor a suprimir una octava (entre las estrofas 21 y 22 del canto XVI), para añadir otra (la 28) más adelante.

Dicho esto, conviene volver sobre la segunda edición. Como en las imprentas áureas las nuevas ediciones se realizaban, mayoritariamente, a partir de un ejemplar de la anterior (ya lo vimos a propósito del poema

18 Pedro de Oña, *Arauco domado*, ed. Ornella Giancesin, Como-Pavía, Ibis, 2014, p. 68.

19 *Ibidem*, p. 62.

20 *Ibidem*.

de Giner), en el *Arauco domado* resulta decisivo —para valorar la lección transmitida por la segunda edición— el ejemplar concreto que entró en la tipografía de Juan de la Cuesta, ya que de este dependió el texto publicado en 1605²¹. Ahora bien, el análisis de Giancesin nos brinda una serie de pistas útiles, señalando, por ejemplo, que la amplia laguna en el canto X (octavas 86-106) se debe a la pérdida, en el ejemplar manejado, del medio pliego signado como x e inserto en la *princeps* americana para sanar un despiste surgido a la hora de contar el original²².

Por lo tanto, aunque las intervenciones no se reconozcan a primera vista, la lectura del poema varía en función del ejemplar que consultemos²³. No hace falta recordarlo... Sin embargo, no se olvide que por lo general no hay ejemplares *correctos*, en oposición a los que llevan las lecciones rechazadas a última hora: cada pliego se amontonaba conforme salía de la prensa y al reunir un ejemplar completo del volumen ya se habían mezclados los ‘corregidos’ y los ‘sin corregir’ (ni siquiera hay pliegos

21 Al respecto, Aude Plagnard, *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Cortes-Real (1569-1589)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2019, pp. 28-30, llama la atención sobre el mismo fenómeno en la tradición impresa de la *Araucana* de Ercilla, profundizando en la presencia/ausencia de las ampliaciones sobre la historia de Dido (canto XXXII) y la exploración de Ancud (cantos XXXV-XXXVI) en distintos ejemplares de la edición completa de 1590.

22 Oña, *op. cit.*, p. 72. Según Giancesin, *ibidem*, p. 55, cuando describe la *princeps*, “fra i fascicoli X e Y figura mezzo *pliego* con segnatura x, composto da quattro carte non numerate, probabile frutto di un errore nel computo dei fascicoli da impiegare in tipografia, se si suppone la distribuzione del lavoro su due torchi; in questo caso, sul primo si stampava di solito a partire dall’inizio dell’opera, sul secondo a partire dalla fine. A stampa compiuta dovette risultare l’avanzo delle ultime venti ottave del canto X, e si procedette all’impressione di mezzo fascicolo per completare l’opera. L’ipotesi dell’aggiunta posteriore di x è avvalorata dal fatto che le carte di tale fascicolo non sono numerate, e che da c. X8 a c. Y1 la numerazione delle carte è continua”.

23 Así que las ediciones facsimilares, como en el caso de la realizada en 1944 (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica) —y basada, según parece, en el ejemplar R/15557 de la Biblioteca Nacional de España (el que Giancesin llama A1)—, tienen sin lugar a dudas un significado cultural, por poner a disposición de los lectores un determinado documento que incluso (recordando el concepto de “«doble verdad» dei documenti del passato” de D’Arco Silvio Avalle: *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2002, p. 166) no carece de valor desde una perspectiva histórica, artística etc.; pero, filológicamente, no aseguran un texto fidedigno.

del todo *correctos*: blanco y reiteración podían diferenciarse). En situaciones parecidas, como anota Giansesin, el texto crítico de la obra es el que corresponde al último estado de cada forma de imprenta de la prínceps. Es decir: el que podríamos definir como “ejemplar ideal”²⁴.

Aun cuando nos las habemos con solo una edición —de sobra lo saben los filólogos del texto impreso—, también hay que mirar el mayor número de ejemplares conservados, ya que raramente son idénticos (*cf.* nota 1). Pero no siempre el trabajo poco grato de cotejar folios y más folios durante semanas enteras lleva a resultados apreciables; incluso cuando una primera mirada superficial podría haber despertado ilusiones. Es el caso de *Las navas de Tolosa*, poema heroico de Cristóbal de Mesa que celebra la victoria cristiana de 1212 frente a los musulmanes. Publicado por primera y única vez en Madrid en 1594, la edición, salida en 8° del taller de la viuda de Pedro Madrigal, a costa del librero Esteban Bogia (el mismo que costearía el *Monserate* de Virués en 1609 y que había gestionado una reimpresión de la primera parte de la *Araucana* en 1585), circuló con dos portadas distintas que inducen a pensar en diferentes empresas editoriales: si una de ellas se conoce únicamente gracias al ejemplar R/8245 de la Biblioteca Nacional de España (fig. 6), la otra cuenta con más testimonios (fig. 7)²⁵. Sin embargo, una atenta *collatio* frustra todo entusiasmo, dado que solo el molde de la portada sufrió modificaciones tan gruesas (y tan llamativas, por ser la *cubierta* del volumen y por implicar un elemento iconográfico impactante): el resto de los pliegos pertenecen a la misma impresión. Se han detectado, eso sí, unas mínimas variantes de estado que, empero, no llegan a poseer interés (y además no hay ninguna prueba de que se deban a una intervención directa del autor).

24 Tal como anota, en un artículo metodológicamente sugerente, Martín Zulaica López, “Ecdótica del impreso aurisecular. A propósito de *La Austríada* de Juan Rufo”, *Creneida*, 6 (2018), pp. 292-322: “El filólogo que se ocupe de estos menesteres ha de aspirar a reconstruir el *ejemplar ideal*, pues este no es un mero concepto teórico (pese a lo que pueda sugerir el epíteto *ideal*), sino una entidad material positiva y empíricamente recuperable mediante la recopilación y el posterior cotejo de los pliegos de distintos ejemplares” (p. 311).

25 *Cf.* Marta Rita Pellecchia, “Apuntes para la edición crítica de *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa”, en *Actas I encuentro del joven hispanismo e hispanoamericano italiano*, Roma, Instituto Cervantes, 2021 (https://cvc.cervantes.es/literatura/ajhi/13_pellecchia.htm), quien ha manejado siete ejemplares directamente, y otros cinco a través de las digitalizaciones.



Fig. 6



Fig. 7

Al contrario, en ocasiones una sola edición impresa nos ofrece resultados inesperados. Es lo que ocurre tras cotejar los ejemplares del *Orlando furioso de Lodovico Ariosto nuevamente traducido en prosa castellana por Diego Vázquez de Contreras*, impreso en Madrid por Francisco Sánchez, a costa del librero Juan de Montoya, en 1585, y que traemos aquí a colación porque —respaldados por Cervantes— “la épica también puede escribirse en prosa como en verso” (QI, 47)²⁶. Si muchas diferencias estriban en la puntuación, la ortografía o la corrección de banales erratas —es decir: pertenecen a la más normal y corriente tipología de las variantes de estado del libro antiguo—, también hay lugares donde asoman modificaciones de mayor calado, que clasificaríamos como estilísticas y que, pese a la falta de noticias ciertas, se deberían al mismo autor. Renuncio a denominarlo traductor, ya que su adaptación del *romanzo* italiano es bastante libre y

26 Ver Paolo Pintacuda, “El *Orlando furioso* traducido en prosa por Diego Vázquez de Contreras: notas de bibliografía textual”, en *Le vie dell'epica ispanica*, ed. Paolo Pintacuda, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2014, pp. 279-305.

omite octavas y episodios del original²⁷. En una circunstancia, encima, el taller volvió a recomponer por completo la plana y el bifolio exterior del pliego signado Y, para sanar un despiste tipográfico que había provocado la pérdida de una breve porción de texto; pero al mismo tiempo se introdujeron unas variantes cuya naturaleza no responde a los “medios feos, y no permitidos” con que los componedores solían remediar cuentas mal hechas —como recordaba ingeniosamente Alonso Víctor de Paredes a finales del siglo XVII²⁸— y que, por tanto, habrá que achacar a Vázquez de Contreras. Este cuadro complica bastante la vida de quien acometa la edición, porque, según acabo de recordar para el *Arauco domado*, también el texto crítico del *Orlando furioso ... traducido en prosa castellana* será el que corresponda al último estado de cada forma de imprenta de la edición de 1585: así que no solo se derrumba de antemano toda esperanza de apoyarse en un solo ejemplar, cualquiera que sea, sino que el número de los conocidos, que por fuerza se deberán cotejar (y el texto no destaca por su brevedad), no es en absoluto irrelevante: llegué a localizar catorce en bibliotecas europeas y americanas, y nada me sorprendería que otros puedan salir a la luz²⁹.

No siempre, en cambio, ediciones aparecidas en un reducido ciclo temporal, en vida de su autor, resultan provechosas desde nuestra perspectiva, aun cuando presenten no pocas variantes de estado. Carecen de valor, por ejemplo, las distintas estampas de la *Austringada* de Juan Rufo, que, después de la príncipes madrileña de 1584 (en casa de Alonso Gómez), se imprimió en Toledo en 1585 (en casa de Juan Rodríguez, a costa de Juan Montoya) y en Alcalá de Henares en 1586 (por Juan Gracián, otra vez a costa de Juan Montoya). El estudio ecdótico de Ester Cicchetti³⁰ ha puesto en claro la

27 Tanto que Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibero-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 105, llegaba a afirmar: “Le texte prosaïque et décoloré qu'il propose ne rassemble en rien au *Roland furieux*, et l'on a peine à croire qu'il existe un rapport entre ce terne récit et un brillant poème. Le seul intérêt que présente cet arrangement est de mettre en valeur le caractère épique et le sens moral que le XVI^e siècle a longtemps reconnu à l'oeuvre de l'Arioste”.

28 Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. Jaime Moll, Madrid, Calambur, 2002, p. 35v.

29 Pintacuda, “El *Orlando furioso* traducido en prosa”, p. 287, nota 22.

30 Juan Rufo, *La Austringada*, ed. Ester Cicchetti, Como-Pavia, Ibis, 2011. Acerca del texto crítico del poema, véase también las observaciones de Zulaica López, *op. cit.*

transmisión lineal de los tres testimonios —el volumen de 1585 se realizó a partir de un ejemplar de 1584; y el de 1586 a partir de uno de 1585—, sin detectar ningún tipo de intervención que pueda remontarse al propio poeta; en particular, la omisión de una octava (XXII, 136) que daña el texto en las ediciones de Toledo y Alcalá atribuye definitivamente la preeminencia a la *princeps*, si bien esta no resulta muy pulida (no nos dejemos engañar por cierto descuido editorial: la corrupción mecánica de los textos en el taller, erratas, malas impresiones de tipos etc., de ninguna manera significa que la edición no fuese aprobada por el autor). Sobre todo, la “sostanziale quiescenza della tradizione del testo [...] riduce al minimo anche il numero delle adiafore”³¹, a saber: las variantes que hipotéticamente podrían deberse a la pluma de Rufo. Pero hay otro dato relevante: como ha señalado Zulaica López, tras la salida de la *princeps*, Juan Rufo vendió el privilegio de impresión de la obra a Juan de Montoya (quien, como apuntado *supra*, costearía las dos posteriores). Así que, “atendiendo a criterios legales, Rufo tuvo el control del texto de *La Austriada* impreso en la *princeps*, pero no de las sucesivas ediciones, puesto que, en esta época, la venta o cesión del privilegio al mercader de libros o editor privaba al escritor de todo derecho sobre su obra y el producto resultante”³². Aunque este proceder, como el mismo Zulaica López observa a continuación, teóricamente no excluía del todo la posible intervención directa del autor en el texto impreso, todos los elementos reunidos llevan a considerar filológicamente (incluso desde la atalaya de la filología de autor) superfluas las ediciones de 1585 y 1586.

Ahora bien, aunque suene a una de las verdades de Pero Grullo, la serie de ejemplos aducidos documenta a las claras, y a lo mejor en contra de opiniones vulgatas, que tradiciones exclusivamente impresas permiten reconocer variantes de autor, aun cuando nos enfrentamos a testimonios únicos, que pueden esconder gratas sorpresas; y reivindica, de paso, la necesidad de rigurosos asedios, sin dejarse condicionar por la historia de la crítica, ni guiarse solo por las descripciones bibliográficas o las indicaciones de las portadas.

31 En Rufo, *op. cit.*, p. 98.

32 Zulaica López, *op. cit.*, p. 294. Más allá de este ejemplo, evidentemente, el dato vale para una llamada de atención sobre los contratos editoriales entre autores, impresores, libreros que, así como ocurre con los aparatos paratextuales recordados antes, en ocasiones pueden aportar datos significativos para valorar el texto transmitido.

Finalmente, sin desmentir lo que se comentaba en las primeras líneas de estas páginas, nótese cómo en la epopeya hispánica se percibe una inclinación del autor hacia la publicación del texto en letras de molde que supera la del libro de poesía ‘tradicional’, concebido como colección de diversas rimas. Si los fines y los esfuerzos celebrativos, heroicos y epidícticos, o hasta noticieros, del poeta podrían justificar, en cierta medida, el deseo o hasta la necesidad (no digo la urgencia), de dar a su obra una difusión y visibilidad inmediatas que la imprenta podía facilitar, lo que nos interesa destacar es que tales impulsos se manifiestan también en las preocupaciones textuales de los propios autores —incluso en figuras que no dudaríamos en considerar de segunda y hasta tercera fila—, quienes intervienen en su obra, retocándola y corrigiéndola a última hora, o revisándola y modificándola a lo largo de un ciclo más o menos dilatado³³. Esta actitud, sobre la que habrá que abundar, parece hacer de la poesía épica un ámbito especialmente —mejor: sorprendentemente— fructífero para estudios de este tenor.

33 La aludida renuncia de Rufo a intervenir en las ediciones posteriores a la *princeps* puede encontrar una justificación: la *Austríada* llegó a los tórculos con toda la calma y el cuidado que hicieron de ella un texto definitivo (o, posiblemente, considerado como tal). El mismo poeta, en el prólogo *Al lector*, insiste en las atenciones dedicadas a la obra antes de entregarla a la imprenta: “De dos cosas no se me podrá hacer cargo: la una, de que no tomé el consejo de Horacio, pues gasté diez años de perpetuo estudio en componer y limar este tratado; y la otra, de que antes de sacalle en público, no consulté gravísimos tribunales, por cuyo aplauso y autoridad fui no solo conhortado, pero casi compelido a manifestarlo, como constará por lo precedente” (Rufo, *op. cit.*, p. 892).

Premisa para una Filología de autor aplicada a textos italianos del Siglo de Oro

SIMONE ALBONICO

Université de Lausanne

Simone.Albonico@unil.ch

La invitación a participar, con una sección de filología italiana, en el número de *Creneida* dedicado a la filología de autor aplicada a los textos del Siglo de Oro, nos brinda una ocasión doblemente feliz. En primer lugar, nos permite ilustrar la evolución de una serie de grandes proyectos de investigación, especialmente significativos tanto por la importancia de las obras y de los autores estudiados como por la variedad de tipologías textuales (de las cartas de Bembo a la *Liberata* de Tasso); al mismo tiempo, nos ofrece la posibilidad de abrir una ventana, asomarnos a la rica —y, a la vez, olvidada— producción itálica del siglo XVII, y otear por primera vez las características y circunstancias editoriales de toda una época (lo cual no es de poca monta: ¿disponemos acaso de ‘prontuarios’ orgánicos de este talante para otros ámbitos históricos?).

Con todo, era aconsejable que se empezara a reflexionar sobre los textos que se remontan a esa extensa franja histórica que en Italia se corresponde (en palabras de Benedetto Croce) con el “Renacimiento pleno y tardío” y el Barroco (también ligado al nombre del gran napolitano) a partir del caso de Ariosto. Por una sencilla razón: el primer —y fundacional— ejercicio de análisis crítico de variantes de autor, guiado por una conciencia y un método plenamente intelectuales —es decir, el que realizó Gianfranco Contini sobre los borradores autógrafos supervivientes de los episodios añadidos al último *Furioso* de 1532, gracias a la admirable edición preparada por Santorre Debenedetti en 1937—

no ha sido sometido, hasta hoy, a una comprobación detallada que lo pusiera en relación con el contexto crítico de Ariosto y el co-texto de los lugares allí analizados.

El abigarrado panorama renacentista, que el primer trabajo se limita a estudiar a grandes rasgos y a observar a vista de pájaro, insta a compartir la perspectiva que Claudio Vela ha sugerido en un trabajo reciente¹; y, por tanto, invita a considerar la filología de autor dentro de un marco histórico y metodológico más amplio, liberándola así de los límites demasiado estrechos en los que la relegaría su subordinación a la *continiana* crítica de las variantes y al análisis estilístico (justamente a ello van encaminadas algunas indicaciones que se brindan en este primer ensayo). La relevancia de dicho vínculo ha sido discutida y defendida en varias ocasiones por Dante Isella, quien no solo fue muy activo en este campo, sino que también se empeñó en afirmar la autonomía y distancia de ese método especial frente al conjunto de las disciplinas atribuibles a la crítica textual, que son herramientas de la crítica histórica.

Dicho de otra forma, frente a la enseñanza de Isella (y a la crítica de las variantes de Contini, presupuesto y producto de tal filología), debemos asumir que no se trata solo de literatura *stricto sensu* y que la perspectiva no puede ser exclusivamente crítico-literaria, porque todo texto se sitúa dentro del tiempo y de la historia en un sentido más rico; y, como señala muy apropiadamente Vela, “tiene historia dentro de sí mismo”, aunque solo nos quede una redacción.

Pasando ahora a lo propio de los artículos aquí reunidos, cabe precisar que la labor inaugurada por Francesco Amendola sobre la larga elaboración de las epístolas de Pietro Bembo (de la que nos presenta aquí apenas una parte, que permite, con todo, captar su complejidad) no solo es de una amplitud descomunal, sino que destaca por la riqueza y el valor de los materiales recolectados, la variedad de métodos y procedimientos empleados —requeridos por la misma investigación— y la novedad de los resultados ya alcanzados. Se mueve entre la biografía del autor y las de sus corresponsales, la erudición (eclesiástica, literaria, histórica), la filología de autor y la crítica textual tradicional, la historia

1 Claudio Vela, “Spazio e tempo della filologia d'autore”, *Filologia italiana*, XV (2018), pp. 9-25.

de la literatura y la historia de la civilización renacentista. Lo cual confirma que el alcance crítico de la filología de autor, según se recordaba antes, va mucho más allá de lo literario y estilístico.

El estudio de Emilio Russo se adentra en otro texto problemático y fascinante, obra cumbre del canon literario europeo y caracterizada por una situación textual muy compleja: la *Gerusalemme liberata*. Gracias a sus desvelos está a punto de ser editada críticamente. La contribución registra ‘en directo’ algunos momentos de la elaboración de Tasso, con un enfoque a la vez textual y crítico que lleva al corazón de la polémica que afectó a esta obra maestra y a su autor. De tal manera, entre las palpitantes cuestiones filológicas relativas a la *Liberata* en su conjunto, se ilustran las fases concretas de composición, destacando sus complejas implicaciones críticas.

Finalmente, Clizia Carminati ha convertido la invitación en punto de arranque de una consciente y orgánica filología de autor del siglo XVII y del Barroco (a la que ella y otros estudiosos han ofrecido, además, aportaciones fundamentales a lo largo del tiempo): una filología comprometida en reducir el ‘espacio del olvido’ donde a menudo reposa el riquísimo material existente. Los tres estudios monográficos —Marco Landi ahonda en la obra de Giovan Battista Marino, Federica Chiesa en la de Tommaso Stigliani y Maicol Cutrì en la de Emanuele Tesauro— muestran, y con soltura, la variedad y las peculiaridades de un campo donde la abundancia de materiales manuscritos va acompañada de una relación nueva y diferente con la imprenta. Todos ellos, en su conjunto, permiten delinear una filología de autor diferente, cuyas tradiciones textuales no suelen conservar huellas de borradores o testimonios directos de la elaboración en curso, pero disponen de redacciones múltiples, en algunos casos incluso sobreabundantes: por tanto, resultan de gran interés histórico-crítico, también como prueba de una fase histórica de la producción literaria, en la que, al parecer, surgió una nueva relación entre el autor y el proceso de elaboración del texto.

Razones históricas de la filología de autor aplicada a los textos del Renacimiento italiano¹

SIMONE ALBONICO

Université de Lausanne

Simone.Albonico@unil.ch

Título: Razones históricas de la filología de autor aplicada a los textos del Renacimiento italiano.

Title: Origins and Methods of the Authorial Philology Applied to Italian Renaissance Texts.

Resumen: Reconsiderando la tradición de la llamada filología de autor, este artículo trata, por un lado, de la definición de dicha disciplina antes de la crítica de las variantes de Contini (sobre todo durante el siglo XIX), y por otro del interés no estrictamente lingüístico-estilístico —ni siquiera solo literario— del que proceden algunas de las grandes empresas editoriales dentro de este ámbito. Tras un rápido repaso a ediciones significativas de textos y casos renacentistas de diferente envergadura, se examina finalmente el ensayo *Come lavorava l'Ariosto* de Gianfranco Contini, con el objetivo de verificar y reevaluar las variantes allí analizadas y su categorización.

Abstract: Reconsidering the tradition of so-called authorial philology, this article, on the one hand, focuses upon the definition of this discipline before the Contini's criticism of variants (especially during the nineteenth century), and, secondly, reviews the interest not strictly linguistic-stylistic —not even only literary— from which some of the great works in this field proceed. After a quick review of significant editions of Renaissance texts and cases of different sizes, the essay *Come lavorava l'Ariosto* by Gianfranco Contini is finally examined, with the aim of verifying and re-evaluating the variants analysed therein and their categorisation.

Palabras clave: Ludovico Ariosto, Literatura del Renacimiento, Benedetto Croce, Gianfranco Contini, Dante Isella, Crítica de las variantes.

Key Words: Ludovico Ariosto, Renaissance Literature, Benedetto Croce, Gianfranco Contini, Dante Isella, Criticism of Variants.

Fecha de recepción: 9/12/2022.

Date of Receipt: 9/12/2022.

Fecha de aceptación: 11/12/2022.

Date of Approval: 11/12/2022.

1 Agradezco los apuntes y consejos de Francesco Amendola, Ida Campeggiani, Irene Cappelletti, Guido Lucchini, Nicola Morato y Claudio Vela. Traducción de Paolo Tanganeli (Università di Ferrara).

1. La filología de autor, en cuanto filología de los originales, se ha ejercido y se ejerce, como es lógico, cada vez que aparecen situaciones que requieran sus especiales cuidados, pero, a diferencia de lo que ha acontecido en la tradición literaria desde el siglo XVIII hasta el XX, el Renacimiento italiano —entendido *sensu lato*— y el seiscientos —salvo en casos contados— no han representado hasta ahora un terreno de aplicación específica y de reflexión histórico-metodológica conjunta para este ámbito de la crítica textual, tan vinculado a los aspectos ecdóticos como —y, quizá, sobre todo— a las múltiples pistas interpretativas que proporciona.

Las razones son varias, pero la esencial tal vez dependa del perfil (ciertamente más interesado en lo moderno y contemporáneo que en lo renacentista) de Dante Isella, el estudioso que marcó el desarrollo de este campo, imprimiéndole una huella vigorosa y personal, amén de principalmente moderna y lombarda, o más bien milanesa (Maggi, Parini, Porta, Manzoni, Gadda, Sereni)². Asimismo, Isella sugirió —más que afirmó— que la filología de autor puede considerarse *ab origine* una especie de declinación técnico-editorial de la crítica de las variantes de Gianfranco Contini³. Sin duda fue así para él y para su escuela, y la consecuencia más

2 Puede considerarse incidental la aportación sobre las *Rime amorose* de Torquato Tasso, al alimón con Franco Gavazzeni y luego recopilada en *Le carte mescolate*; cito la última edición de este volumen: Dante Isella, “Per un’edizione delle *Rime amorose* di Tasso”, en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, ed. Silvia Isella Brusamolino, Turín, Einaudi, 2009, pp. 51-114. A lo largo de su amplia actividad, Isella se ocupó sucesivamente de varios casos, sobre todo milaneses y lombardos, entre finales del siglo XV y el seiscientos, animado a menudo por intereses histórico-literarios o, con la misma frecuencia, histórico-artísticos.

3 Dante Isella, “Le varianti d’autore (critica e filologia)”, *Archivio Storico Ticinese*, XXV (1984), pp. 98-99; reimpresso luego en *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d’autore*, Padua, Liviana, 1987, pp. 3-17, y ahora en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 7-28. Pero véase también el más tardío y explícito Dante Isella “Ancora della filologia d’autore”, en *Due seminari di filologia*, ed. Simone Albonico, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1999; recogido en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 235-245: “Desde el punto de vista histórico, puede decirse que la lectura que propone Contini de los *Fragmentos* del *Furioso*, y más aún la del ensayo sobre las correcciones del Petrarca vernáculo de 1941, impreso al cabo de tres [*en realidad* dos] años, en las décadas siguientes actuó en dos niveles distintos: por un lado, inauguró la crítica de las variantes; por otro, amparó nuevas iniciativas ecdóticas” (p. 239); “No cabe duda, sin embargo, de que la crítica de las variantes de Contini, al representar una

tangible de tal postulado puede apreciarse ante todo en la tensión que permea las mejores realizaciones de dicha línea de investigación, cuya preocupación fundamental ha sido siempre la accesibilidad de los materiales que brindan el texto y el aparato con vistas a un ejercicio crítico posterior.

La huella continiana, empero, tiene un valor sobre todo subjetivo y en cierto modo excepcional, como al fin y al cabo el mismo Isella reconoció en su fundamental ensayo (de 1978, pero publicado en 1984), y con toda seguridad caracterizó la fase más madura y críticamente consciente de dicho enfoque. Sin embargo, como se sabe, una atención a los originales de autor con implicaciones editoriales concretas se desarrolló al margen de la reflexión y del ejercicio crítico de Contini, según prueban no solo la edición de los *Canti* de Leopardi (1927) que preparó Moroncini, tan influyente, sino también —en un ámbito objetivamente más complejo y en cualquier caso menos claro desde el punto de vista de los resultados— la atención general prestada a los papeles y a las variantes de Manzoni ya durante la vida del escritor, y luego de manera más estable y cada vez mayor después de su muerte, como se colige de la simple enumeración de las fechas de la edición interlineal de Riccardo Folli (de 1877, muy exitosa, reproducida por Einaudi todavía en 1971, al cuidado de Lanfranco Caretti); de las *Opere inedite e rare*, preparadas por Pietro Brambilla (heredero de Manzoni) y por Ruggero Bonghi, 1883-1898, en 5 tomos; de los *Scritti postumi*, al cuidado de Giovanni Sforza, 1900; y de los *Sposi promessi* que editó Giuseppe Lesca en 1916: otro volumen que suscitó un prolongado debate en el cual intervinieron, en bandos opuestos, unas cuantas voces destacadas (Ernesto Giacomo Parodi, Giuseppe De Robertis, Benedetto Croce y, finalmente, Gianfranco Contini)⁴.

Basta con recordar un caso tan resonante para subrayar que la filología de autor experimentó un desarrollo significativo dentro de un contexto histórico-crítico mucho más general, igual que sucedió, a fin de cuentas, en otros países europeos. Isella estaba poco interesado en el ejercicio en

toma de conciencia teórica sobre la importancia del estudio de las variantes para la comprensión crítica del trabajo de los escritores, en la posguerra impulsó de forma enérgica una actividad filológica muy peculiar” (p. 241).

4 Se ocupa de la primera difusión editorial de los papeles de Manzoni, también desde la perspectiva de la filología de autor, Giulia Raboni, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci, 2017, pp. 19-33.

primera persona de la crítica de las variantes que, con la excepción del estudio juvenil dedicado a *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*⁵, practicó solo como instrumento para la fijación textual, conforme se aprecia en el caso del *Giorno* de Parini; en efecto, su filología, que parece situarse sobre todo en dicha línea de investigación, consistió siempre, por obligación y por vocación, en (potentes) reconstrucciones tanto históricas como textuales, a veces en la estela de importantes asedios anteriores: piénsese en las *Odi* del mismo Parini (1975), edición que debe lo suyo al monumental estudio de Alberto Chiari (1943), al que por supuesto rindió el debido homenaje⁶. Isella, al margen de los casos contemporáneos ligados a razones intelectuales y de lealtad (como sucede con Eugenio Montale y Vittorio Sereni), trabajó preferentemente sobre textos olvidados o que permanecían encerrados en el ámbito de los estudios locales o eruditos, y logró inscribirlos en una perspectiva ante todo historiográfica, pero también literaria y artística en el sentido más amplio. La crítica de las variantes, en definitiva, como mucho podía brindarle solo un primer punto de partida, pero ciertamente no era suficiente de por sí para motivar empresas de tan largo alcance como *Il teatro milanese* de Carlo Maria Maggi (Turín, Einaudi, 1964, en dos tomos), o las *Opere* de Carlo Emilio Gadda —que fue santo de devoción también para Contini— (Milán, Garzanti, 1990-1993, en cinco volúmenes), edición que dio pie a la creación de un vasto laboratorio filológico.

2. Un razonamiento no muy diferente se podría hacer a propósito de la filología de autor aplicada a los textos del apogeo del Renacimiento. Piénsese en Ariosto (sobre el cual me detendré más adelante). En torno a la efeméride del cuarto centenario de su nacimiento comenzó a desarrollarse el interés de editores y estudiosos por las variantes de autor y los papeles originales. Fue en esos años cuando salió a la luz la edición del

5 Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1968, p. I (“Documenti di filologia”, 3), advierte que estas páginas fueron “escritas para una tesina defendida en Florencia en la primavera de 1947”.

6 Giuseppe Parini, *Le Odi*, ed. Dante Isella, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1975, pp. xvii-xviii (sobre el reconocimiento de los méritos de Chiari; véase Alberto Chiari, *Sulle “Odi” di Giuseppe Parini. Discorso critico*, Milán, Vita e Pensiero, 1943). Isella, “Ancora della filologia d’autore”, p. 241, recuerda asimismo la contribución de la ‘vieja escuela’, aunque esta fuera más limitada en comparación con el impulso proporcionado por la crítica de las variantes de Contini.

poema (un producto claramente provinciano) preparada por Crescentino Giannini (Ferrara, Taddei, 1875-1876), en la que se reimprime la príncipe de 1516 (A), comparándola con las dos estampas posteriores de 1521 y 1532 (B y C); así como la reproducción litográfica del ms. F de las *Satire* (Bologna, Wenk, 1875, con un prefacio de Prospero Viani), que entonces se consideraba enteramente autógrafo (como habían opinado Baruffaldi y Barotti en el siglo XVIII). Fue decisiva en dicha coyuntura la aportación de Giosue Carducci, quien estudió los *Carmina* compulsando los autógrafos ferrareses⁷ y expresó el deseo de que se publicara una edición facsimilar de los *Fragmentos* autógrafos: sugerencia que siguió e hizo realidad en 1904 Giuseppe Agnelli, uno de los ariostistas más diligentes de la época; de aquí nacen asimismo los intentos frustrados de llegar a una edición crítica por parte de Giuseppe Lisio, que quedaron *in fieri*⁸.

Los resultados conseguidos no fueron siempre impecables y la conciencia crítica y filológica de algunas de estas operaciones devino bastante limitada (verbigracia por lo que atañe a la reproducción del manuscrito de las *Satire*)⁹, pero todo esto ahora carece de importancia. En cambio,

7 Sigue siendo fundamental Giosue Carducci, *Delle poesie latine edite e inedite di Ludovico Ariosto. Studi e ricerche*, Bologna, Zanichelli, 1874 (segunda edición con enmiendas y añadidos de 1876, tercera de 1881). A Carducci debe lo suyo toda la tradición crítica y editorial sucesiva: la edición de la *Lirica* al cuidado de Giuseppe Fatini (Bari, Laterza, 1924) y la de los *Carmina* preparada por Ezio Bolaffi (Pésaro, 1934, y luego Módena, 1938); y los ensayos de Giovanni Pesenti, “Storia del testo dei carmi latini dell’Ariosto”, *Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, LVII (1924), pp. 120-135; Michele Catalano, “Autografi e presunti autografi ariosteschi”, *Archivum Romanicum*, IX (1925), pp. 37-66 (pp. 49-58); y Giulio Bertoni, “Il codice ferrarese dei *Carmina* di Ludovico Ariosto”, *Archivum Romanicum*, XVII (1933), pp. 619-658.

8 Ludovico Ariosto, *I Frammenti autografi dell’“Orlando Furioso”*, ed. Giuseppe Agnelli, Roma, Danesi, 1904 (véase p. 10 sobre el papel de Carducci); Giuseppe Lisio, *Il canto primo e il canto secondo dell’“Orlando Furioso”*, Milán, La Gutenberg, 1909; véase asimismo el testimonio de Cesare Segre en Ludovico Ariosto, *I Frammenti autografi dell’“Orlando furioso”*, ed. Santorre Debenedetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, p. VI.

9 En dicha reproducción también se inspiró Giovanni Tambara para su importante edición (Livorno, Giusti, 1903): este filólogo reconoció que no era autógrafo el texto base, pero se equivocó en la atribución de la responsabilidad de las intervenciones posteriores.

se debe asumir como dato histórico significativo de aquel medio siglo el fervor por los papeles de un autor que se consideraba sobre todo “un gran ferrarés”, toda vez que aquí se hallan incluso las premisas del estudio filológico integral que Santorre Debenedetti acometió con bien diferentes capacidades, y no ya desde una perspectiva local, al publicar en 1928 el texto crítico del poema (Bari, Laterza, sin aparato) y en 1937 la obra maestra de los *Frammenti autografi* (como anejo del *Giornale storico della letteratura italiana*). Y si el interés en torno a “cómo trabajaba Ariosto” está bien documentado ya desde el siglo XVI¹⁰, el estudio de Maria Diaz en torno a *Le correzioni all’“Orlando furioso”*, que vio la luz en 1900 (Nápoles, Tessitore) y hoy por lo general se ignora, representa sin duda una piedra miliar en este camino.

Huelga considerar otro caso igual de importante, aunque muy distinto. Felice Le Monnier invitó a Cesare Guasti (1822-1889), benemérito recopilador y editor de las *Lettere* (Florence, Le Monnier, 1852-1853) y de los *Dialoghi* de Torquato Tasso (en la misma editorial, 1858-1859, en 3 volúmenes), a reimprimir dentro de la colección “Biblioteca nazionale” las rimas de Michelangelo Buonarroti según la edición que el sobrino tocayo del autor había dado a la luz en 1623. Sin embargo, al enterarse a través de los *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie* de Antoine Claude Pasquin Valery (Bruxelas, Societé Belge de librairie, 1844, tercera edición) que en Florencia la familia Buonarroti custodiaba unas versiones autógrafas de las rimas, Guasti logró convencer fácilmente a Le Monnier para que se adoptara una solución diversa en la edición que finalmente apareció en 1863 (justo a tiempo para el tricentenario de la muerte): fue esta la primera fundamentada críticamente en un extenso huroneo de los papeles supérstites (incluyendo los de la Vaticana) y de las estampas anteriores (conforme se ilustra respectivamente en la *Descrizione de’ codici*¹¹ y en el *Catalogo dell’edizioni*)¹². Guasti reprodujo escrupulosamente el texto que, en cada ocasión, resultaba más fiable, reconstruyendo de manera

10 Véase, más en general, Cesare Segre, “Petrarca, Ariosto e la critica delle varianti nel Cinquecento” (2003), ahora en *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Turín, Aragno, 2008, pp. 133-146 (se dedican a Ariosto las pp. 140-146).

11 Michelangelo Buonarroti, *Le rime*, ed. Cesare Guasti, Florencia, Le Monnier, 1863, pp. LI-LXV.

12 *Ibidem*, pp. LXVII-LXXX.

sensata el orden de las diferentes redacciones conservadas. Leemos en sus advertencias:

porque, si algunas palabras se hallarán escritas de diferentes maneras, el lector tome en cuenta cuál es el texto del que se sacan las composiciones: no tuve siempre bajo mis ojos el autógrafo; ni de este [*sc.* el texto del que se sacan] me quise separar ni en lo más mínimo para reducirlo todo a una idéntica forma. En una reimpresión se podrá hacer: yo ahora prendendo ofrecer una edición príncipe: y el tipógrafo me secundaba con un inusual esplendor en lo impreso. La gran abundancia de las variantes de vez en cuando me aconsejó la individuación de más lecciones para una misma composición; pero la primera que aparece es la que, en mi opinión, el autor hizo en última instancia: y en general me ayudó a juzgar el autógrafo más en limpio; amén de los indicios intrínsecos, colegidos del concepto mejor dibujado y de la forma menos incierta¹³.

Al final de cada texto se ofrece asimismo la *vulgata* (es decir: la refundición de Michelangelo el Joven), así como una interpretación o paráfrasis (“yo la hice porque me pareció que, sin querer imponerla a nadie, hubiera podido resultar útil a muchos: además de explicar el texto, daba cuenta de mi manera de puntuar; cosa tan común como, por otro lado, difícil”)¹⁴. Encima de cada rima se señalan los testimonios localizados, utilizando la abreviación establecida en la *Descrizione*; si existen diferentes redacciones, estas se distinguen con un rótulo: “(PRIMA STESURA)”,

13 “...ché se alcune parole si troveranno scritte in più modi, ponga mente il lettore al testo da cui son tratti i componimenti: non ebbi sempre sott’occhio l’autografo; né da questo [*sc.* il testo da cui son tratti] mi volli discostare, anche nelle minime cose, per ridur tutto a una forma medesima. In una ristampa si potrà fare: io ora intendeva di dare un’edizione principe: e il tipografo mi secondava con un’insolita splendidezza di stampe. La copia grande delle varianti mi ha consigliato talvolta a stabilire più lezioni di uno stesso componimento; ma la prima in ordine è quella, secondo me, che l’autore fece da ultimo: e a giudicarne mi fu, in generale, scorta l’autografo più netto; oltre gl’indizi intrinseci, desunti dal concetto meglio determinato, e dalla forma meno incerta” (*ibidem*, pp. XLVII-XLVIII).

14 “...io l’ho fatta, perché mi è sembrato che, senza imporla a nessuno, potesse a molti tornar utile: oltre che lo spiegare dava a un tempo ragione del mio puntuare; cosa tanto comune, e pur tanto difficile” (*ibidem*, p. XLVIII).

“(SECONDA...)”, “(TERZA...)”; y cada poema va acompañado por un aparato donde figuran las variantes de los testimonios (indicados con sus siglas), siempre y cuando dichas variantes no pertenezcan a una redacción distinta. La ordenación general se hizo en función de las formas métricas, con una jerarquía creciente: desde los epigramas y los epitafios hasta las canciones.

En definitiva, el esfuerzo en la vertiente textual fue tan magno que se justifica la exhortación que Guasti dirigió a los lectores como cierre de la introducción general que precede a las secciones auxiliares (“Empero, no quieran los italianos mirar estas rimas como un juguete de filólogos”)¹⁵, a pesar de que en la misma colección ya otros volúmenes sobresaliesen por su excepcional esmero, siquiera desde el punto de vista bibliográfico (piénsese en el Giannotti de Filippo Luigi Polidori, 1850), y de que el mismo Guasti hubiese salido airoso de los *Dialoghi* de Tasso; por no hablar de su recopilación de las *Lettere* que sigue siendo insustituible y todavía nos sorprende por el vigor y la amplitud de las pesquisas.

A finales del siglo una nueva edición al cuidado de Karl Frey (*Die Dichtungen*, Berlín, Grote, 1897) haría progresar notablemente el conocimiento de los poemas de Michelangelo y de sus vicisitudes compositivas (también en virtud de sus 200 páginas de comentario), planteando la hipótesis de una parcial ordenación del autor (o del taller) que fue muy discutida en los estudios sucesivos. Al margen de las carencias de ambas ediciones (que, de todas formas, cosecharon reconocimientos durante largo tiempo, como el que Guglielmo Gorni tributó a la ordenación de Guasti por géneros y formas métricas, y amén de la utilidad que todavía conservan sus ‘descripciones’), huelga señalar aquí cómo la tradición editorial y erudita italiana fue capaz de tratar de forma autónoma situaciones textuales complejas cuando se presentaba la necesidad y había la posibilidad de hacerlo.

Guasti, de origen modesto, fue un alumno externo del colegio Cignolini de Prato, su ciudad natal; a los treinta y un años ingresó en la “Accademia della Crusca” y desde 1854 colaboró con el “Archivio storico italiano” de Vieusseux, antes de asumir la dirección de archivos toscanos y luego italianos. Sus conocimientos históricos, bibliográficos y archi-

15 “Non piaccia però agl’Italiani di riguardare queste rime come un trastullo di filologi” (*ibidem*).

vísticos, de los cuales dejó algunas muestras memorables más allá de las que aquí he recordado a vuelapluma, evidentemente le permitían lucirse incluso cuando se aplicaban a las principales figuras del Renacimiento italiano y se enfrentaban a la necesidad de ordenar redacciones y variantes transmitidas por testimonios del mismo autor, con vistas a su representación editorial.

Lo que podía ser verdad, con algunas limitaciones inevitables, para un hombre de la vieja Italia como Guasti, se reveló aún más cierto para un filólogo sumamente refinado, de formación turinesa e internacional, como Santorre Debenedetti (1878-1948), que —conforme ya se ha recordado— se enfrentó a los textos de Ariosto y a sus variantes con instrumentos muy diferentes de los que habían manejado, antes que él, estudiosos importantes como Lisio. Lo cual prueba que, al igual que no existía una especificidad renacentista, tampoco podía existir una filología particular de los autores. Solo existían, a partir de lo que reflejan los documentos de la tradición (en ocasiones originales, en otras borradores), problemas de representación que requerían respuestas adecuadas; y había estudiosos y filólogos que lograban enfrentarse a dichos problemas y encontrar alguna solución, dependiendo de sus capacidades individuales, de la tradición cultural y erudita a la que pertenecían —la toscana de Guasti, por ejemplo, era muy abigarrada, pero con cumbres de primer orden, y en su *milieu* se reconocía la huella de Muratori— y de las posibilidades de la época en la que les había tocado vivir.

3. Si después de esta digresión volvemos al ensayo que Isella dedicó a la crítica de las variantes de Contini, entonces podremos entender más fácilmente que la reconstrucción delineada servía sin duda para subrayar la absoluta novedad y la riqueza de la postura del maestro de Friburgo, o sea, para mostrar en qué alta escuela se fraguó su vocación de estudioso y editor de textos transmitidos por testimonios autógrafos o controlados por el autor. No obstante, no es lícito asumir que la crítica de las variantes deba ser esencial para definir una filología de autor distinta de la de la copia, y es de veras preciso considerar la aportación de Contini como una de las diferentes miradas críticas con que pueden observarse las variantes (una mirada sin duda refinada, compleja, en muchos sentidos ardua),

pero no como la primera o la única perspectiva disponible¹⁶. El asedio de Contini al proceso compositivo del *Furioso*, dentro del primer ensayo (1937) donde expuso su punto de vista acerca de las variantes de una obra literaria, tuvo una génesis sin duda complicada, pero sobre todo ‘militante’, ya que se preocupaba en esencia por la comparación con la crítica de Croce; y en consecuencia, partiendo de estos postulados, se reveló muy poco interesado en interpretar a Ariosto *iuxta sua principia*. Es este un aspecto sobre el que volveré al final.

Incluso en tiempos recientes la reconstrucción del proceso compositivo de textos señeros del Renacimiento ha sido impulsada esencialmente por un interés histórico-literario (también en el sentido de la historia de los textos), o bien histórico-lingüístico, como en los casos más remotos que se acaban de recordar, más que por un afán exquisitamente filológico-editorial y de crítica de las variantes. Si se otea el escenario renacentista con una mirada amplia y abierta, sin limitarse a la poesía, ni siquiera a la ‘poesía’ como la entendía Croce, se pueden enumerar muchos ejemplos sumamente interesantes. A menudo se trata de textos fundamentales, algunos de los cuales solo en los últimos tiempos han aparecido en ediciones que los retratan de forma cabal. Pensemos en las pesquisas de Ghino Ghinassi sobre la gestación del *Libro del Cortegiano* (y hoy en la edición de Amedeo Quondam)¹⁷, en el estudio infatigable de Luigi Poma¹⁸ sobre los papeles de la *Liberata*, o en el de Franco Gavazzeni y otros filólogos

16 Es lo que notó el mismo Isella, “Ancora sulla filologia d’autore”, p. 239: “De los dos enfoques, el primero, el más innovador, apenas ha sido practicado: ni por el propio Contini [...]; ni por nadie después de él [...] [con alusiones posteriores a sus propios estudios sobre Dossi]. En general, sin embargo, creo poder afirmar que, en los últimos cincuenta años, ha habido mucha menos crítica de las variantes que filología de autor, más ediciones —excelentes, buenas, no tan buenas— que propuestas interpretativas en cualquier lugar y forma”.

17 Baldassarre Castiglione, *La seconda redazione del “Cortegiano”*, ed. Ghino Ghinassi, Florencia, Sansoni-Accademia della Crusca, 1968, e *Il Libro del Cortegiano: 1. La prima edizione. 2. Il manoscritto di tipografia (L)*, ed. Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016, 2 vols.

18 Véase Luigi Poma, *Studi sul testo della “Liberata”*, Bolonia, CLUEB, 2005. Línea de investigación ampliada, con significativas novedades y nuevas perspectivas interpretativas, por Emilio Russo, del cual puede verse la contribución en este mismo monográfico de *Creneida*.

de la escuela de Pavía sobre las rimas de Tasso¹⁹. O bien en lo que ha sucedido con las *Prose [...] della volgar lingua* de Pietro Bembo, obra de la cual Claudio Vela preparó una edición crítica experimental, en particular por lo que atañe a la formalización funcional del aparato dentro del texto (documentando así la primera y más importante fase de elaboración, desde el Vat. lat. 3210 hasta la *princeps* de 1525)²⁰. O bien en textos de gran calado (histórico-cultural, literario, lingüístico, antropológico...) y ya sondeados en profundidad, como el *Baldus* de Teofilo Folengo, pero tan complejos y difíciles que resulta problemática la realización de una edición única y definitiva²¹. O bien en casos correctamente enfocados desde hace tiempo, como el de las *Rime* de Giovanni della Casa (la edición de Fedi data de 1978), pero que siguen ofreciendo la posibilidad de calas provechosas tanto en la faceta editorial como en los aspectos crítico-interpretativos de las variantes²².

19 Además de la primera edición de las *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, eds. Franco Gavazzeni, Marco Leva y Vercingetorige Martignone, Módena, Panini, 1993, véase el vol. IV de la *Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso: Torquato Tasso, *Rime*, "Prima Parte — Tomo I", 2004, que vuelve a apostar por la edición de 1993 al cuidado de Franco Gavazzeni y Vercingetorige Martignone; *Rime*, "Prima Parte — Tomo II", *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, ed. Vania De Maldé, 2016; *Rime*, "Terza Parte", eds. Franco Gavazzeni y Vercingetorige Martignone, 2006 (donde se aprovechan los descubrimientos de Luigi Poma). Las advertencias que preceden a las ediciones explican la compleja situación de las *Rime*.

20 Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, ed. Claudio Vela, Bolonia, CLUEB, 2001. Véase también Mirko Tavosanis, *La prima stesura delle "Prose della volgar lingua": fonti e correzioni*, Pisa, ETS, 2002.

21 Se remite al plan del mayor y más industrioso especialista: Massimo Zaggia, "Ipotesi per un'edizione degli *opera omnia macaronica* di Teofilo Folengo", en "*O macaronem Musæ que funditis artem*". *Studi su Teofilo Folengo a cinquecento anni dalle prime Macaronee*, ed. Federico Baricci, Manziana, Vecchiarelli, 2021, pp. 555-562.

22 Giovanni della Casa, *Rime*, ed. Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978. En la estela de los estudios de Gennaro Barbarisi sobre el *Galateo*, Stefano Carrai, "Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto dell'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma", en *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, eds. Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza y Claudio Vela, Milán, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1996, pp. 471-498, puso en tela de juicio la fiabilidad de la *princeps* póstuma (Venecia, Bevilacqua, 1558), preparada por el secretario

A fin de cuentas, todo estudioso del quinientos italiano, si reconsidera su propia experiencia de investigación, podrá elaborar fácilmente una lista de textos de varia relevancia literaria (así como artística o estética), pero de cierto o absoluto interés filológico e histórico, que entran de manera diversa dentro de la esfera de la filología de autor. Pasando brevemente a los casos personales, podría mencionar en primer lugar el autógrafo que transmite en orden sustancialmente cronológico las numerosas rimas de Ippolita Gambaruti (también conocida como Ippolita Clara, por el apellido de su marido). Dicha escritora, activa en el Milán de Francisco II Sforza entre finales de la década de 1520 y 1535, aun situándose entre los literatos de segunda o tercera fila, nos ha dejado un testimonio de producción poética inserto en la minuciosa crónica cortesana, política y cultural de aquellos años, que tiene pocos paralelos incluso en contextos mejor documentados y más estudiados que el milanés²³.

Igualmente habría que recordar las oraciones de Giovanni della Casa, textos literarios y políticamente muy tensos (que se convertirían en modelos de prosa al menos hasta Leopardi), arraigados como están en el corazón de la diplomacia peninsular y europea de los años cuarenta: de dichos escritos es posible seguir la compleja elaboración en folios, en gran parte autógrafos, así como a través de documentos no autógrafos y de una edición póstuma (la misma de las *Rime* y del *Galateo*) que ha hecho dudar a los estudiosos acerca de su efectiva y minuciosa correspondencia con lo que el autor escribió y nos dejó²⁴. Tampoco se pueden olvidar las *Rime* de

Erasmus Gemini, también con respecto a las rimas: lo cual dio lugar a una discusión prolongada con Giuliano Tanturli. Claudio Vela, “Le varianti delle *Rime* di Giovanni Della Casa”, en *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, ed. Stefano Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 307-331, nos brinda un encuadre insoslayable de la cuestión.

23 Se trata del manuscrito b.iv.24 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; véanse Simone Albonico, “Ippolita Clara e le sue rime” (1989), en *Ordine e numero, Studi sul libro di rime e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 95-122; y también *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milán, Angeli, 1990, pp. 81-91.

24 Simone Albonico, “Approssimazioni all’oratoria del Casa”, en *Per Giovanni della Casa. Ricerche e contributi, Gargnano del Garda (3-5 ottobre 1996)*, eds. Gennaro Barbarisi y Claudia Berra, Milán, Cisalpino, 1997, pp. 437-456; “Un caso dimenticato di filologia d’autore. L’Orazione a Carlo V di Giovanni della Casa”, en *Giovan-*

Pietro Bembo, tan importantes (aún más que eso: tan de veras esenciales en el panorama literario de la primera mitad del siglo y en la historia de la lírica italiana) como extrañamente descuidadas en su auténtica historia compositiva y fisonomía textual: por esta razón sus versos —a pesar de las relevantes ediciones del siglo XX— fueron durante mucho tiempo confinados en el limbo de los ejercicios de estilo y lingüísticos, a los que se redujo también el temperamento intelectual y humano de su autor (el texto está ahora representado adecuadamente por la edición de Andrea Donnini)²⁵. O bien los folios sueltos, como la valiosa hoja en la que el milanés Renato Trivulzio (1495-1545) redactó una de sus odas en lengua vernácula²⁶. O bien las tradiciones constituidas por originales de notable amplitud y (casi) todos impresos, como la de Giuliano Goselini (con dos manuscritos y seis impresiones)²⁷.

Pero un buen ejemplo de cómo cualquier ámbito de la producción literaria *sensu lato* brinda casos de gran o enorme interés, al margen de cualquier afán por la crítica de las variantes, quizá lo proporcionen algu-

ni della Casa ecclesiastico e scrittore. Atti del Convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), ed. Stefano Carrai, Florencia, Istituto di Studi sul Rinascimento, 2007, pp. 513-537; “La prima redazione della *Orazione scritta a Carlo V di Giovanni della Casa*”, *Filologia italiana*, 12 (2015), pp. 79-119.

- 25 Pietro Bembo, *Le rime*, ed. Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008 (véase Simone Albonico, “Come leggere le *Rime* di Pietro Bembo”, *Filologia italiana*, I (2004), pp. 159-180, luego en *Ordine e numero*, pp. 1-27). Donnini (cuya investigación se aprovechó de las pesquisas anteriores de Claudio Vela) ofrece el texto del manuscrito Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 10245.1, que dista muy poco de la edición póstuma (Roma, Dorico, 1548): esta se separa de aquel por la disposición de algunos textos y lecciones mínimas, que, según el estudioso, se deberían atribuir a Carlo Gualteruzzi, el antiguo editor. Por mi parte, sigo juzgando fidedigna la impresión Dorico de 1548. Véase también Giuliano Tanturli, “Testimonianze elaborative e stampa postuma delle *Rime* di Pietro Bembo. A proposito della recente edizione critica”, *Per leggere*, XXI (2011), pp. 165-188. Las fundamentales ediciones de Dionisotti y de Marti, aunque encomiables, presentan claros defectos y, en ocasiones, incluso resultan engañosas.
- 26 Simone Albonico, “*A me li studi miei Giovano*”, *Verbanus*, XIII (1992), pp. 75-86 [número monográfico: *Studi in memoria di Pier Giacomo Pisoni*, vol. I].
- 27 Simone Albonico, “Descrizione delle *Rime* di Giuliano Goselini”, en *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, ed. Franco Gavazzoni, Roma-Padua, Antenore, 2003, pp. 3-55 (luego en *Ordine e numero*, pp. 135-181). Véase ahora Giuliano Goselini, *Rime (1588)*, ed. Luca Piantoni, Padua, CLEUP, 2014.

nos textos cuya historia y colocación dentro de la tradición estudié con vistas a preparar una antología de los *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*. Había casos ya conocidos pero poco estudiados, como el de los *Discorsi sopra Cornelio Tacito* de Scipione Ammirato (1531-1601), de los cuales se conservan dos redacciones autógrafas muy diferentes y que se publicaron en 1594 y de nuevo en 1598 con algunas variantes (y también muchas *faciliores*); mientras que en las estampas posteriores, impresas en vida del autor, los textos se modificaron y censuraron aún más. También figuraban ediciones póstumas realizadas por descendientes o amigos, que es posible cotejar con autógrafos incompletos no utilizados para preparar la impresión: la *Istoria de' suoi tempi* de Giovan Battista Adriani (1511-1579), publicada por su hijo Marcello en 1583, y la *Istoria d'Europa* de Pierfrancesco Giambullari (1495-1555), sacada a la luz por Cosimo Bartoli en 1566²⁸. O bien una multitud de impresiones, controladas por el mismo autor, de obras de considerable extensión, que en la actualidad solo están disponibles en ediciones parciales e insatisfactorias, como los *Dialogi* de Antonio Brucioli²⁹.

Sobresalen dos casos ejemplares por razones diferentes. En virtud de la absoluta importancia del texto dentro de la tradición del constitucionalismo, la rica historia del *Libro della repubblica fiorentina* de Donato Giannotti durante mucho tiempo fue objeto de adecuadas reconstrucciones histórico-filológicas que pusieron de manifiesto las peculiaridades de un *iter* de elaboración cuyas fases pueden datarse gracias al cotejo con los apógrafos que, en momentos sucesivos, se separaron del autógrafo (hoy custodiado en la Biblioteca Nacional Central de Florencia), el cual fue retocado desde los años treinta hasta principios de los setenta³⁰. Los problemas surgieron, sin embargo, al pasar

28 Para estos casos remito a los párrafos respectivos en la “Nota ai testi”, en *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*, ed. Angelo Baiocchi (textos fijados por Simone Albonico), Milán-Nápoles, Ricciardi, 1994, pp. 1013-1101.

29 Antonio Brucioli, *Dialogi*, ed. Aldo Landi, Nápoles-Chicago, Prismi / Newberry Library, 1982. Véanse la reseña de Carlo Dionisotti, “Un pentito del '500”, *L'indice dei libri del mese*, III-7 (julio 1986), luego en *Scritti di storia della letteratura italiana. IV: Recensioni e altri scritti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 371-374; y del mismo Carlo Dionisotti, “La testimonianza del Brucioli”, en *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Turín, Einaudi, 1980, pp. 193-226.

30 Véanse Giorgio Cadoni, *L'utopia repubblicana di Donato Giannotti*, Milán, Giuffrè,

de las reconstrucciones preliminares a la fijación del texto, ya que las dos ediciones recientes (la crítica de 1990 y otra de 2011) ni siquiera fueron capaces de transcribir correctamente el texto del manuscrito Magl. XXX 230, y desde luego no lograron representar el proceso de corrección. Por lo tanto, no existe todavía un texto fiable y completo de esta obra cumbre, toda vez que en el volumen de Ricciardi se reproducen solo dos libros de los cuatro originales, el primero y el tercero, desprovistos además de un aparato³¹.

Otro ejemplo, acaso incluso más sorprendente, es el de la *Storia fiorentina* de Benedetto Varchi, que, frente a una tradición de más de 60 manuscritos (la *princeps* no se publicó hasta 1721), conserva una docena de testimonios que proceden del escritorio del autor. Estos manuscritos constituyen un verdadero dossier genético de amplias partes de la obra: sumarios cronológicos, recopilaciones de otros libros históricos, esquemas, elencos de personajes en orden alfabético, borradores, redacciones repetidas de párrafos significativos, junto con versiones distintas de extensas secciones, permiten entrar en el laboratorio del escritor y reconstruir su organización y funcionamiento, así como identificar y conocer a los distintos colaboradores de Varchi. La buena noticia, en este caso, es que las investigaciones de Dario Brancato y Salvatore Lo Re sobre el autor y su *Storia* han logrado reconstruir la evolución del texto hasta su conclusión oficial y póstuma, por así decirlo, sucesiva a la versión del taller documentada por un manuscrito fundamental de la Corsiniana. Dicha redacción final no se conocía hasta hace poco tiempo

1978, pp. 151-175; y “Ancora sulla *Repubblica fiorentina* di Donato Giannotti: per una cronologia delle varianti d'autore”, *Storia e Politica*, XIX (1980), pp. 1-27; así como *Storici e politici fiorentini*, pp. 1015-1021, con una bibliografía más rica.

31 *Storici e politici fiorentini*, pp. 27-144. Muchos de los descuidos textuales de la edición de Silvano (Donato Giannotti, *Repubblica fiorentina*, ed. Giovanni Silvano, Ginebra, Droz, 1990) derivan de haber adoptado como texto base la impresión que preparó Filippo Luigi Polidori en el siglo XIX (Florenca, Le Monnier, 1850), sin realizar una transcripción *ex novo* del manuscrito Magliabechiano. Una pequeña relación de los errores presentes en el volumen más reciente (Donato Giannotti, *Della repubblica fiorentina*, ed. Théa Stella Picquet, Roma, Aracne, 2011) en Simone Albonico, “Donato Giannotti e gli ultimi giorni della Repubblica fiorentina”, en *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, eds. Salvatore Lo Re y Franco Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 217-231 (p. 217).

y los dos estudiosos mencionados la han recuperado gracias a un manuscrito de Parma³².

Siempre es útil reparar en cómo se van cotizando los diferentes autores y sus obras durante los distintos tiempos. En este caso resulta muy instructivo observar cómo la trayectoria tan rica y bien documentada de una obra de tanta relevancia para la historia de Florencia y de Italia sufrió, antes y después del *Risorgimento*, las consecuencias de la mala reputación tanto del escritor (también en la ladera de las costumbres y los hábitos sexuales) como del mismo texto, que fue redactado a instancias del príncipe por un ex-republicano que había sido perdonado y admitido de nuevo al servicio de su señor. La *Storia fiorentina* ni siquiera tuvo el consuelo de que se le dedicaran unos estudios ‘locales’, que suelen estar vigentes incluso en la academia moderna y que por regla general no se le niegan a nadie. Empero, en Florencia siempre hubo un particular ‘estrés’ comparativo, debido a la presencia de unas pocas figuras muy por encima de la media (Maquiavelo y Guicciardini); y dicha circunstancia ha producido unos cortocircuitos histórico-críticos. A esta oportunidad perdida para la filología finalmente le pusieron remedio Brancato (un calabrés) y Lo Re (un siciliano), a pesar de lo complejo que resultaba hallar una solución editorial satisfactoria y económicamente sostenible.

4. Cabe concluir que el ejercicio de la filología de autor (herramienta fundamental no solo para contextualizar las obras y las figuras individuales, sino también para comprender la relación con la escritura y la circulación de textos, no únicamente literarios, en generaciones o épocas sucesivas) se viene practicando desde hace mucho y, afortunadamente, de forma bastante más variada de lo que la crítica de Contini suponía y esperaba para el futuro, habiéndose aplicado en gran medida a casos en los cuales los valores de Croce (al igual que los de Contini), aun si se pretendiera considerarlos actuales, no tendrían cabida.

Isella, como se ha recordado, ya había cruzado ese estrecho límite, aunque siguiera reconociendo su fundamento y el de su filología ante

32 Véanse sobre todo Dario Brancato y Salvatore Lo Re, “Per una nuova edizione della *Storia* del Varchi: il problema storico e testuale”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, V, 7/1 (2015), pp. 201-231; y Dario Brancato, “«Narrar la sostanza in poche parole». Cosimo I e Baccio Baldini correttori della *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi”, *Giornale italiano di Filologia*, LXVII (2015), pp. 323-333.

todo en las indicaciones de su maestro Contini y en el vínculo que este había establecido entre la crítica de las variantes y la fijación textual. Es verosímil que de esta lealtad siempre reiterada, aún más que de su extensa actividad como filólogo, surgieran algunos malentendidos; y que también por este motivo faltara una reflexión específica y de mayor alcance.

La ‘filología’ de Contini, incluso cuando se aplicó a los casos de Petrarca y de Leopardi, configurándose como un estudio de las estructuras en transformación, nunca pretendió abandonar el campo de la crítica propiamente dicha, al privilegiar una interpretación de las variantes exquisitamente lingüística y ‘poética’ dentro del sistema de un determinado autor (siempre descrito en términos apodícticos, más que a través de una demostración); y se mostró siempre poco interesada en cuestiones más bien histórico-literarias, por no decir de otro orden (crocianamente “*allogriè*”, ‘ajenas’), es decir, enderezadas hacia nuevas formas de restauración de los textos. El corazón de Contini, agudo intérprete de los nudos de la filología, latía todo para la otra cara de la disciplina, la de la reconstrucción y las soluciones ecdóticas a partir de unos cuantos apógrafos: vertiente sin duda más compleja y estimulante desde el punto de vista teórico y de la reflexión sobre el método. Y en dicho terreno, con el título paródico de *Breviario d’ecdótica* (Milán-Nápoles, Ricciardi, 1986) parece haber querido ajustar las cuentas (nunca del todo aclaradas) con la excepcional personalidad que tuvo que tratar en su briosas juventud: la de Benedetto Croce³³.

33 En torno a la relación con Croce, véanse: Guido Lucchini, “Croce in Contini: alle origini della critica stilistica” (1999), en *Studi su Gianfranco Contini: fra laboratorio e letteratura*, Pisa, ETS, 2013, pp. 11-55; Tito Perlini, “Benedetto Croce nell’orizzonte storico-critico-letterario di Gianfranco Contini”, *Humanitas*, LVI (2001), 5-6, pp. 692-715 [número monográfico: *Gianfranco Contini tra filologia ed ermeneutica*, eds. Pietro Gibellini, Paolo Leoncini, Ilaria Crotti y Luigi Milone]; y, más en general, las actas del congreso *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento (Napoli, 2-4 dicembre 2002)*, ed. Angelo R. Pupino, Florencia, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004: en dicha miscelánea sobresale el artículo de Cesare Segre, “Contini, Croce e la critica degli scartafacci” (luego en *Dai metodi ai testi*, pp. 107-115), que traza la semblanza de un Contini secuaz de Croce, pero bastante más tibio de lo que se suele creer, así como dudoso y lento a la hora de aclarar su postura. Resultan muy útiles las sugerencias de Fabio Finotti, “La storia finita. Filologia e critica degli «scartafacci»”, *Lettere italiane*, XLVI, 1 (1994), pp. 3-43.

Asumiendo, por tanto, que la filología de autor trasciende la perspectiva crítica de Contini y que la heterogénea casuística incluye situaciones extremadamente diferenciadas en cuanto a géneros y tipos de textos, por supuesto no es de extrañar que se ofrezcan ocasiones para ejercitar la filología de los originales fuera de la línea más alta de nuestra tradición literaria. Sin embargo, cabe preguntarse si, y hasta qué punto, las consideraciones de Contini para defender la legitimidad de la crítica de la variantes (así como algunas de las deducciones operativas posteriores de Isella) continúan siendo realmente útiles, no tanto para justificar el interés de los estudiosos por obras como el *Libro della repubblica fiorentina* de Giannotti o la *Istoria fiorentina* de Varchi (si tiene alguna lógica que el interés por los textos se desprenda del interés hacia los métodos, como ha sucedido durante mucho tiempo, y no al revés), sino para ocuparse adecuadamente del caso al que se aplicaron en su origen: el de los *Fragments* autógrafos de Ariosto.

Si comprobamos cuántos se han dedicado a esos borradores de Ariosto para verificar y enriquecer las apreciaciones de Contini, descubriremos que, antes del reciente libro de Ida Campeggiani (2017), dedicado en general a la última fase literaria del poeta ferrarés, casi nadie se había aventurado a analizar uno de los documentos literarios más interesantes de lejos (y no solo dentro de la tradición italiana) de cuantos se han salvado de los estragos del tiempo³⁴. El mismo Cesare Segre, ariostista de referencia a zaga de Santorre Debenedetti, se sirvió de los papeles de Ferrara para trazar un diagrama de la evolución del lenguaje literario ariostesco, pero sin dar cuenta al detalle de este proceso (hasta el punto de que habría

34 Ida Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle "Satire" ai "Frammenti autografi"*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017. Los pocos asedios anteriores se reducen a: Enrico Carrara, "Marganorre", *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere, storia e filosofia*, serie II, IX, 1-2 (1940), pp. 1-20, y 3 (1940), pp. 155-182; y Mario Medici, "Aspetti delle varianti dei *Frammenti autografi* dell'*Orlando Furioso*", *Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere e filosofia e di Magistero*, VIII-X (1977-1980 [pero 1981]), I, pp. 447-458 [número monográfico: *Studi in onore di Mario Marti*]. El mismo Contini menciona, "en aras de un merísimo escrúpulo", el estudio de Carrara en un añadido entre corchetes a la segunda edición de su ensayo ariostesco (*Esercizi di lettura* [...], Florencia, Le Monnier, 1947, p. 309), que conserva la reimpresión Einaudi de 1974, donde, sin embargo, el escrúpulo pasa a ser únicamente "mero".

que emprender el trabajo *ex novo*); y cuando quiso perfilar la elaboración ariostesca del *Furioso* prefirió razonar sobre las variantes de las tres ediciones, textos estables y definidos, y no sobre las variantes de puño y letra del autor³⁵.

En la primera mitad de su artículo acerca de Ariosto³⁶, Contini propone una reflexión tan concisa como esclarecedora sobre el significado de las variantes de los autores en virtud de las distintas maneras de conside-

35 Véanse, en su volumen *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, los “Studi sui *Cinque canti*” (sobre todo las pp. 165-172), a los que remitiría unos años más tarde a propósito de la historia lingüística de las *Satire*, y el conciso “Storia interna dell’*Orlando furioso*”, pp. 29-41, donde se recuerdan brevemente los *Frammentos* en las últimas dos páginas (parcialmente a la zaga de Contini). El asombro es, por supuesto, proporcional a la excelencia que, en otras ocasiones, Segre demostró incluso en el campo de la crítica de las variantes: por ejemplo, cuando se ocupó de Petrarca. Acerca de las variantes de A, B y C, véase en general Emilio Bigi, “Appunti sulla lingua e sulla metrica del *Furioso*” (1961), luego en *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186 (en la p. 170 saca a colación las categorías de Contini, que ve reflejadas en las variantes de las tres ediciones); sobre variantes sintácticas y rítmicas, véase Luigi Blasucci, “Osservazioni sulla struttura metrica del *Furioso*” (1962), en *Sulla struttura metrica del “Furioso” e altri studi ariosteschi*, Florencia, Edizioni del Galluzzo per Fondazione Ezio Franceschini, 2014, pp. 3-44 (pp 12-16).

36 Gianfranco Contini, “Come lavorava l’Ariosto”, *Meridiano di Roma*, 18/07/1937, publicado en su momento con motivo de la edición de los llamados *Frammenti autografi* al cuidado de Santorre Debenedetti (véanse las notas 8 y 37), y recopilado más tarde en los *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Florencia, Parenti, 1939, volumen reimpresso antes en 1947 por Le Monnier (véase la nota 34) y luego en la edición definitiva (donde se insertó también “Un anno di letteratura”) por Einaudi, que utilizo para citar el ensayo de marras (Turín, Einaudi, 1974, pp. 232-241). En torno a dicha recopilación, véase el extenso y agudo estudio de Roberto Antonelli, “Esercizi di lettura”, en *Letteratura italiana. Le Opere. Volume quarto: Il Novecento, II: La ricerca letteraria*, Turín, Einaudi, 1996, pp. 339-406 (para más indicaciones remito a la nota 34). Para un breve bosquejo de la relación de Debenedetti y Contini con la crítica ariostesca en la época del centenario de 1932-1933, véanse: Simone Albonico, “Pour un retour aut manuscrits de l’Arioste”, *Genesis*, 49 (2019), pp. 31-46 [número monográfico: *Une tradition italienne*, ed. Christian del Vento y Pierre Musitelli, en línea: <<https://journals.openedition.org/genesis/pdf/4446>>]; y “Ludovico Ariosto”, en *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, eds. Matteo Motolese, Paolo Procaccioli y Emilio Russo [asesoramiento paleográfico de Antonio Ciaralli], Roma, Salerno Editrice, 2022, III, pp. 3-35 (pp. 5-6).

rar una obra poética. Esta puede verse como un resultado conseguido y estático, un valor, o como un elemento dinámico, *in fieri*, que opera una aproximación continua a un determinado valor. Del mismo modo, las variantes pueden observarse como una especie de itinerario pedagógico, que, en términos propiamente exegéticos, ante todo “sustituyen los mitos de la representación dialéctica por elementos históricos más literales y documentados”. Aflora claramente la voluntad de distinguir la propia postura de la de Croce sobre un elemento sustancial (valor *versus* aproximación al valor, mitos dialécticos *versus* elementos textuales históricos) y, a la vez, se nota la astucia de evitar una contraposición demasiado radical entre los dos puntos de vista. Con toda probabilidad es fruto de esta misma cautela la posterior distinción entre, por un lado, redacciones y variantes que atestiguan la transición del no-ser al ser poético (es decir, la fase correspondiente a la *inventio* —a propósito de la cual Contini reafirma el principio de la poesía como “valor” y “dato creado”—) y, por otro, las otras variantes que constituyen en cambio “«correcciones», o sea, la renuncia a elementos fragmentariamente válidos en favor de otros orgánicamente válidos”. Por lo que atañe al “primer aspecto, el de la aproximación al fantasma [poético] y su definición”, Contini remite a las observaciones de Debenedetti (que, desde luego, aborda el tema con herramientas y lenguaje completamente diferentes); en cambio, en la segunda parte del ensayo, brinda de su cosecha una serie de observaciones relativas al otro tipo de variantes, notando que “se descubre que es inmanente en la operación del poeta la conciencia de su propio tono o, para los temperamentos más reflexivos, de su idea de la poesía”. De este modo infiere que, desde un principio, los resultados del análisis de las variantes tendrán que coincidir con los de la “descripción caracterizadora” (del poema como valor), conforme es reiterado al final del ensayo con una alusión explícita a Croce.

En efecto, el examen que sigue a la premisa metodológica resulta pre-determinado no tanto por el ensayo crociano de 1917, sino por la voluntad programática (que se podría tildar como política) de llegar a sus mismas conclusiones. Sin repasar detalladamente el esquema articulado que enmarca la casuística expuesta en la segunda parte del artículo, aquí voy a reconsiderar los casos concretos sondeados por Contini, o al menos algunos de ellos. Para demostrar que no existen elementos prosaicos en la

poesía de Ariosto, sino que ciertas variantes reabsorben “funciones enunciativas en la armonía interna”, Contini cita el caso de XXXVII 27 (F, f. 26r — ms. Cl. I A de la Biblioteca Ariostea de Ferrara)³⁷, un “ejemplo ínfimo” (que también define como “esquelético”): “Eritonio, inventor del carro, esconde sus feos pies «su la carretta, da lui prima ordita», [...] la cual tendrá tiempo de convertirse en «quadriga», de acuerdo con la nobleza del recuerdo”³⁸.

El caso se presenta de forma apodíctica, deliberadamente esquelética; pero al echar un vistazo al contexto pueden aflorar dudas sobre la interpretación sugerida. Si aquí se alude al carro o cuadriga de Eritonio, que este utilizó para ocultar sus monstruosos pies, es para señalar un símil (sumamente rebuscado) con la situación de Ullania y sus damas de compañía, las cuales, después de que se les cortara la ropa hasta la altura del ombligo, deciden quedarse sentadas en el suelo: “così quelle tre giovani le cose | secrete lor tenean, sedendo, ascose”. Aunque “carretta” también pueda resultar un término útil para la narración o la exposición, es poco probable que su sustitución en dicho contexto responda a una necesidad de ennoblecimiento: más bien, si inicialmente al autor se le ocurrió recurrir a una nota descendente en clave irónica (y no por exigencias ‘enunciativas’), luego debió valorar que la aparente elevación podía servirle mejor, activando el sentimiento del contrario, para conseguir ese tono semicómico (sin duda, ni noble ni heroico) quizá ya presente en dicho episodio mitológico³⁹.

37 Se pudo acceder al texto gracias a la siguiente edición: Ludovico Ariosto, *Frammenti autografi dell'“Orlando furioso”*, ed. Santorre Debenedetti, Turín, Chiantore, 1937 (primer título de una colección de “Testi inediti e rari” del *Giornale storico della letteratura italiana*). Para las citas utilizo la ya recordada reimpresión facsimilar, de formato reducido y con un prefacio de Cesare Segre, indicando, en los pasajes examinados por Contini, el folio del manuscrito y las páginas de dicha edición (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010; véase la nota 8). En este caso: Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 73. Los testimonios que transmiten los *Fragments* autógrafos son tres: F de la Biblioteca Comunale de Ferrara (54 folios), M de la Ambrosiana de Milán (dos folios) y N de la Nazionale de Nápoles (un folio); véase *ibidem*, p. XV.

38 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 235.

39 Según me sugiere Nicola Morato, se podría considerar también la “ignobil quadriga” de XVII 132 (en la octava 131 aparece un “carro eminente”), en la cual Grifone es llevado al suplicio en Damasco, donde, a juicio de Bigi (comentario *ad loc.*), el

En múltiples ocasiones Contini no tuvo en cuenta las razones primitivas de la transformación del texto, que en Ariosto suelen depender de causas lingüísticas o contextuales: por tal razón se antoja inevitable pensar que la interpretación del cambio realizado debería coincidir con su mismo motivo. Ante el pasaje de IX 20 (F, f. 2r)⁴⁰,

Che sempremai che capita naviglio
Che porti cavallieri in questa foce,
Ella vuol lor parlar, perché consiglio
Le dieno o aiuto in un suo caso atroce.
Udendo questo, il generoso figlio
Del gran Milon di navi uscì veloce.,

que se convierte en

Che nessun altro cavallier, ch'arriva
O per terra o per mare a questa foce,
Di ragionar con la donzella schiva,
Per consigliarla in un suo caso atroce.
Udito questo, Orlando in su la riva
Senza punto indugiarsi uscì veloce.,

Contini destaca la “celebración de la reacción desinteresada de los caballeros a dicha petición y de la humanidad individual de Orlando”⁴¹, pero no señala que esa intervención obedecía a la necesidad de suprimir tanto la voz “naviglio”, ya utilizada tres octavas antes en un contexto no modificable (allí se trataba justo de la embarcación de Orlando), como la forma “dieno”, muy rara en todo el corpus ariostesco y desconocida dentro del poema (incluso “diano” se emplea solo una vez en 1516: en XXVIII 19). Entonces, ¿de veras cabe hablar de una “celebración”? El descubrimiento del motivo —admitiendo que el indicado sea el correcto— desde luego

término latino “por supuesto tiene un valor irónico”; por el contrario, en XVII 70 tan solo aparece el vocablo genérico “carrette”. Ambas lecciones se mantienen sin cambios en las primeras dos ediciones, mientras que a la última se suma el caso, citado arriba, de XXXVII 27.

40 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 7.

41 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 235.

no determina el tono de la nueva versión; pero en este caso específico resulta bastante dudoso que la intención de Ariosto fuera la que apunta Contini.

En IX 28 (c. 2v)⁴², a propósito de Cimosco, se pasa de

altrui niente
Par che l'ardire o che la forza giovi;
Porta egli e fa portare alla sua gente
Certi instrumenti inusitati e novi;
Canne di ferro son, lunghe dua braccia,
Alle quai dentro alcuna palla caccia.

a

altrui niente
La possanza, l'ardir, l'ingegno giova;
Porta alcun'arme che l'antiqua gente
Non vide mai, né, fuor ch'a lui, la nuova:
Un ferro bugio, lungo da dua braccia,
Dentro a cui polve et una palla caccia.

Aquí Contini se detiene en la transformación del arcabuz, que “De arma prácticamente inaudita, nomenclatural («canne di ferro»), mensurable con precisión milimétrica («dua braccia») [se trueca en un] arnés patéticamente misterioso”⁴³. Contra semejante juicio, que acaso enfatiza la aproximación “da dua”, cabe mencionar ante todo la sucesiva aparición de la “polve” al alimón con una única “palla”, lo cual denota un mayor rigor técnico, y luego la alusión más exacta al nombre (“ferro bugio”); además, las “canne” se eliminaron también en este caso porque la voz “canna” abría la octava siguiente, que describe otros detalles del instrumento relacionados con su funcionamiento (“Col foco dietro ove la canna è chiusa, | tocca un spiraglio che si vede a pena”, etc.). Ni que decir tiene que la evaluación de las intervenciones requiere un examen de las fases y de la secuencia de los mismos retoques.

42 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 9.

43 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 236.

La primera tanda de ejemplos se cierra con la consideración general de que “Enfocar la imagen significa, para Ariosto, reafirmar debidamente el instrumento del verso, aislar en él una nueva entidad rítmica, encontrar un *tempo forte* ulterior”, conforme probarían otros dos casos de “retoques sucesivos de un mismo verso” que reputa “perentorios”⁴⁴. Las observaciones siguientes, también válidas para los fragmentos ya citados, arrancan de la afirmación de que “la mayoría de las correcciones de Ariosto muestra una absorción ‘en forma de espiral’, central y lírica, de un enunciado que al inicio era continuo y ‘horizontal’”; y a través de nuevos ejemplos llega a la conclusión intermedia, pero reveladora, de que “hay en apariencia una elevación del tono y en realidad la indispensable transición de la prosa a la armonía”. A continuación aparecen algunas reflexiones sobre la naturaleza de la octava ariostesca en comparación con la de la tradición (Pulci, Boiardo y Poliziano). No discuto los detalles ahora y paso a las observaciones finales.

Estas anticipan una de las conclusiones: “Como era previsible, corregir, para la discreción de Ariosto, significaba en primer lugar el arte de suprimir”; y revisando lo dicho anteriormente sobre la elevación del tono que garantizaría la armonía, añade que más bien “esto se traducirá con preponderancia estadística en una disminución del tono”⁴⁵. Volviendo al primer ejemplo mencionado, cabría dudar de la validez de toda esa categoría: el “caso mínimo, es decir, que deriva de un intercambio de palabras” lo probaría la sustitución (en X 5, verso 8) de “Che tutte poi spargon per l’aria i venti” por “Che tutte spargon poi per l’aria i venti” (F, f. 5v)⁴⁶. El imperativo primordial era, ante todo, eliminar “spargon” con *ictus* en la quinta sílaba; pero, al contextualizar la intervención, asimismo se aprecia claramente la voluntad de alcanzar un cierto equilibrio con el verso 1 de la octava, “Ma poi che nota l’impietà vi fia”, con ese “poi” antes en posición trasera (segunda sílaba) y luego delantera (sexta sílaba), y además sobresale un vínculo, para nada atenuador, con el verso 5 remodelado, “Che per aver da voi quel che desia”, al generarse una rima interna en la sexta sílaba que refuerza el efecto de cierre de la octava. Se puede cuestionar también el ejemplo sucesivo (X 8, verso 8), con la tran-

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*, p. 238.

46 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 15.

sición de “Vedrete altrove il falso amor rivolto” a “Vedrete il falso amor altrove volto” (F, f. 5v)⁴⁷. De nuevo el contexto resulta decisivo. Parece fuera de lugar considerar esa intervención de forma aislada en el último verso como una reducción del tono, que pasaría de la “arrogancia” inicial a su desvanecimiento en una “modestia casi descuidada”: en efecto, se trata de una octava que presenta no menos de cinco elaborados encabalgamientos, dos de los cuales (versos 1 y 3) con las palabras de arranque elegantemente, aunque solo en apariencia, coordinadas (“che tanto | Che vi mostrate”, “con quanto | Studio”), y acompañados por el tercer verso (rima A) igualmente encabalgado “vanto | De la vittoria”; y que registra en rima B una palabra equívoca repetida en posición versal que, en una ocasión, funciona a su vez como punto de arranque («serve | Vi dorrete esser fatte»). Más bien se asiste al trueque de una solución estilísticamente desafortunada (“serve | vi dorete [*luego* dorrete] esser fatte; e da voi tolto | Vedrete altrove il falso amor rivolto”), debido a una aliteración excesiva (“VEDrete altroVE”), por una formulación acaso más discreta (“alTROVE VOLto”); pero se mantiene el amplio solapamiento de las primeras palabras “Vi dorete [...] | Vedrete”⁴⁸ que, como el resto de la estrofa, ciertamente no denota ninguna modestia.

Las últimas correcciones de las que dio cuenta Contini se refieren a retoques que se colocarían todos bajo la bandera del antialejandrismo radical del poeta: “el alejandrismo es el enemigo descubierto de Ariosto”⁴⁹. Un primer caso se inscribe en una subcategoría general (“Si un detalle erudito, digamos geográfico, tiende a ‘localizar’ en un sentido ornamental, ciertamente se suprime”)⁵⁰, y se ejemplifica con una de las octavas de la reina Elisa, donde se modifica “Di là da Tile oltre il gran polo asisa” por “Di là dal polo e il mar di gelo assisa” (N, f. 3r)⁵¹. El cambio es sustancial (al margen de la identificación de Tule); ya que, en lugar de indicar dos lugares septentrionales en sucesión geográfica, más allá de los cuales se encuentra la Isla perdida de la reina Elisa, se limita solo al Polo

47 *Ibidem*.

48 Escrito “Vederete”, hipermétrico (acaso la segunda -e- se tachó), que parece reflejar la atracción del verso anterior.

49 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 239.

50 *Ibidem*.

51 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 151.

cubierto de hielo. Pero, sin enumerar las decenas de ejemplos contrarios que se encuentran en el poema (particulares destinados a adornar, que están en el texto y que en él permanecen), se puede recordar el pasaje de X 88, “ma vien di Svezia e di Norvegia gente, | da Tile, e fin da la remota Islanda: | da ogni terra, insomma, che là giace”: es este el único caso donde en el poema se cita Tule y demuestra a las claras que dicha indicación no era una curiosidad gratuita para Ariosto, sino que debía corresponder a un lugar preciso (las Shetland o las Fær Øer), más geográfico que erudito u ornamental, y por eso mismo fue eliminada.

En el otro ejemplo de XXXVII 86 (“Fin che l’amica di Titon fe’ segno”, reemplazado por “E tosto che l’Aurora fece segno”, F, f. 31v)⁵², se comprobaría cómo “una vana perífrasis literaria [...] se sustituye por el nombre honesto”⁵³. Pero, de nuevo, la comparación con el poema en su conjunto nos sugiere otra pista: la “vana perífrasis” se mantiene sin cambios en XXXII 13 (“Spesso aprir la finestra ha per costume, | per veder s’anco di Titon la sposa”, etc.), y el nombre del esposo con una función ornamental (por otra parte de grado casi nulo) también aparece en solitario en VIII 86 (“Ma poi che ’l Sol con l’auree chiome sparte | del ricco albergo di Titone uscío”) y en diversas combinaciones con el de Aurora en XI 32, XXXVIII 76 y XL 14, mientras que en dos casos incluso es solo aludido (con una técnica muy alejandrina) con un guiño a su edad y con una especie de apéndice perifrástica: “e sin all’ora che dal sonno desta | l’Aurora il vecchiarèl già suo diletto” (XVIII 103) y “lasciando già l’Aurora il vecchio sposo, | ch’ancor per lunga età mai non l’increbbe” (XXXIV 61). En consecuencia, es difícil sostener que solo allí se debería aplicar dicha razón especial, puesto que la tendencia general de signo contrario no se ve afectada mínimamente.

Otra subcategoría, ejemplificada a través de un par de ejemplos, sería aquella en la que “la supresión produce un ‘subproducto’ positivo: los elementos líricamente esenciales, descubiertos por el camino, reemplazan los elementos ‘parnasianos’”⁵⁴. El primer caso es el del famoso íncipit del canto XII, “Cerere, poi che da la madre Idea | Tornando in fretta alla *sicania*

52 *Ibidem*, p. 86.

53 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 239.

54 *Ibidem*.

valle” (F, f. 18v)⁵⁵, donde el adjetivo, juzgado como un “ocioso *epithethon* sustancialmente *ornans* [resulta] tachado y sustituido por el sumamente patético «solinga»”. Sin embargo, al observar los versos siguientes y lo que ocurre en ese abarrotado folio autógrafo, se debería excluir la interpretación de Contini, que callaba u olvidaba una serie de circunstancias. De entrada, se trata de un caso que no debería haberse examinado porque tiene que ver con el paso del no-ser al ser poético, o incluso acaso pertenece del todo al no-ser, al “descubrimiento o revelación del fantasma en relación con el estado de espera” (la octava se bosqueja, pero no se completa). Además, la redacción de los sucesivos versos 3-5 rezaba: “Né la figlia trovo dove l’havea | Lasciata fuo [*sic*] d’ogni segnato calle | Né potendo saper chi la tenea”; y los intentos de insertar los que serían los vv. 3-4 del texto final (“là dove calca la montagna Etna | al fulminato Encelado le spalle”), ensayados en ese lugar pero no rematados, son la causa puntual y directa de la eliminación de “sicania”, que habría supuesto, a la vez que una más afectada y diferentemente onomástica referencia mitológica, también un exceso de localización geográfica. En cambio, “Solinga” se anticipa a —y así se enlaza con— los vv. 5-6 definitivos (que antes eran los vv. 3-4), “la figlia non trovò dove l’avea | lasciata fuor d’ogni segnato calle”, adquiriendo un valor más técnico, o si se quiere funcional, y nada patético⁵⁶. Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta que todo el pasaje (estrofas 1-3) es uno de los que mejor representan el hiper-alejandrismo de Ariosto, que consiste en una divertida reescritura del mito, cuya sofisticación reside aquí en la comparación de ese episodio con las diferentes y más prosaicas vicisitudes de su paladín: como lo demuestra, entre otras cosas, la breve repetición, en

55 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 30.

56 Unos cincuenta años más tarde, discurriendo sobre la edición Segre de las *Satire* (en una reseña no muy benévola con Ariosto, tal vez por un sentimiento de ajenidad con respecto a la poesía de esa obra), Contini concluía que “se tendría que leer este título tan menor al menos por el verso descriptivo al modo de la poesía de Bembo (VI, 51), «il mormorar d’un rio che righe il piano», donde por fin se realiza una armonía perseguida a trechos”; sin embargo, esta apreciación del todo aislada se funda sobre una tergiversación del sentido literal del texto, puesto que este es un verso paródico, conforme observa Ida Campeggiani, “Il fantasma del tono medio e la discorde armonia delle cose. Sul ritmo delle *Satire* di Ariosto”, en *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, eds. Simone Albonico y Amelia Juri, Pisa, ETS, 2018, pp. 99-123 (p. 113).

el cierre de la octava, de la misma rima empleada poco antes (“ma poi che 'l carro e i draghi non avea, | la gía cercando al meglio che potea”).

Dejando de lado el segundo ejemplo de esta clase, pasemos a la última categoría: “finalmente, percibimos la estrategia de revisión antialejandrina de Ariosto en dos especificaciones extremas. La primera consiste en la transición de lo determinado a lo indeterminado [...] La segunda especificación es la atenuación de un fantasma autónomo, antropomórfico, que está sujeto a la unidad fundamental de la octava”⁵⁷. Esta categoría la ilustran únicamente dos fragmentos, de los cuales voy a tomar en consideración solo el segundo (F, f. 1r)⁵⁸. En dicho lugar (IX 8) figuraría

un río casi mitológico,

Che faccia gonfio e bianco andar di spume

La nieve sciolta e le montane piove:

[...] reducido a algo descriptivo, un elemento natural:

Ch'alhora gonfio e bianco iva di spume

Per nieve sciolta e per montane piove

(ese “iva” se transformaría luego en “era”, y sucesivamente en “gia” en el volumen impreso)⁵⁹.

Al igual que en un fragmento ya comentado, habría que identificar previamente la causa de la intervención, que con toda probabilidad depende de la insatisfacción por el verbo singular referido a dos diferentes sujetos, uno de los cuales es incluso plural, sin que fuera posible optar por “facean gonfio”, debido a infranqueables razones eufónicas⁶⁰. Es cierto que la valoración de la variante no tiene por qué coincidir obligatoriamente con la causa que la determina, pero también en esta ocasión se antoja más apropiado sustituir “los mitos de la representación dialéctica por elementos históricos más literales”.

57 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 240.

58 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 5.

59 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 240.

60 A no ser que el signo anómalo (no interpretado por Debenedetti) que aparece entre las dos palabras deba ser considerado como un *titulus* (empero, obsérvese en la misma página “sia(n)” de 13.4): en ese caso la intervención estaría determinada por la necesidad de eliminar la cacofonía.

5. ¿Qué se puede concluir tras escudriñar estos casos? No quedan ensombrecidos ni el sentido ni la clarividencia de la operación crítica que lleva a cabo Contini con respecto a (y siempre respetuosa con) Croce; además, hay que tener en cuenta no tanto la joven edad del estudioso (según se sabe, muy precoz) como el enfoque y la ‘velocidad’ del texto publicado el 18 de julio de 1937 en el *Meridiano di Roma*⁶¹. En definitiva, Contini acertó, por sí mismo y por la disciplina, al elegir el blanco más grande en unos tiempos difíciles y nada favorables; y ese artículo sirvió para iniciar un itinerario articulado que, a través de varias etapas, le llevaría a desarrollar una idea de crítica de las variantes cada vez más compleja, que se fue perfilando en muy estrecha e innovadora relación con la crítica estilística spitzeriana y la lingüística estructural⁶².

En cambio, lo que faltó durante varias décadas es un examen que devolviera a Ariosto lo que es suyo, y que a la vez redescubriera el sentido más amplio (y más verdadero) de la operación realizada por Santorre Debenedetti, del cual es imposible no seguir admirando hoy su excepcional maestría, injustamente rebajada a gregaria o compañera de viaje de la crítica de Croce (a pesar de que nunca quiso ser, ni fue, nada parecido)⁶³. Contribuyó parcialmente a este rescate la introducción de

61 Paola Italia, “Aux origines de la critique des paperasses”, *Genesis*, XLIX (2019), pp. 47-58, ha demostrado recientemente que en ese mismo mes de julio, quizá justo antes de publicar el artículo, Contini estuvo en París y que sin duda vio la exposición *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature* (acaso fue justo esta la razón de su excursión), organizada por la Bibliothèque Nationale con motivo de la *Exposition internationale des arts et des techniques*.

62 Véanse, en general, Antonelli, “Esercizi di lettura”, pp. 379-385 *et passim* (incluso acerca de la paulatina evolución del método); y de Dante Isella (además de las aportaciones ya citadas), “Contini e la critica delle varianti” (1990), en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 218-234 (donde se propone la descripción de “Cómo está hecho un ensayo del Contini ‘variantista’”, pero siempre desde una perspectiva interna al sistema continiano); en torno a la crítica estilística en Contini, puede consultarse el artículo de Lucchini citado en la nota 33.

63 Segre, “Contini, Croce e la critica degli scartafacci”, p. 112, habló de una “extrapolación asombrosa” a propósito del emparejamiento entre, por un lado, las pautas de revisión que sigue Ariosto y, por otro, la “armonía” de Croce. En torno a Contini y Debenedetti (es decir, sobre las ideas y la praxis filológica de dos maestros en la cima de la tradición italiana, el primero de los cuales declaró ser y fue discípulo del segundo), es de lectura obligada Cesare Segre, “Santorre Debenedetti nella filologia

Cesare Segre a la reimpresión facsimilar de la edición de los *Frammenti*, aparecida en 2010, que propone reconocer en el filólogo piamontés al progenitor de una crítica genética aplicada, aunque, en realidad, la reconstrucción integral de las fases compositivas del poema (y de las *Sátiras*) que ensaya Debenedetti debería calificarse como ‘filología’ a secas, y como tal fue capaz de sentar las bases de cualquier operación crítica posterior. Incluso la referencia al precedente de la edición de Federico Ubaldini de los borradores de Petrarca, admisible de por sí, creo que tiene un significado limitado y práctico (a fin de cuentas, también Carducci había seguido criterios similares al transcribir los autógrafos de Ariosto), y fue quizá mucho más decisiva la intención de establecer, como había hecho aquel antiguo editor, una relación con la tradición tipográfica no sujeta a convenciones, tanto más vinculantes en el siglo XX de Croce (y como han seguido siendo, en esencia, hasta hoy).

En cambio, por lo que se refiere a Ariosto, sin duda no era necesario esperar a la evolución de los últimos decenios para revisar no solo los detalles del análisis, sino también su adscripción como corifeo de ese ‘antialejandrismo’ del que eran devotos tanto Croce como el mismo Contini, al margen de su deseo de acatar las conclusiones del gran crítico napolitano. En efecto, a pesar de la excepcional capacidad que siempre demostró para reconocer consonancias, imitaciones y variaciones de la tradición, Contini parece no haber sido nunca sensible a la función fundamental que desempeña la alusividad, sobre la cual se funda, además de gran parte de la tradición latina, una significativa porción de la poesía italiana, desde Poliziano hasta Casa y Foscolo (y que ya permeaba, si bien de forma diferente, a Petrarca). Los silencios de su bibliografía nos dicen sobre todo esto. Por el contrario, el llamado alejandrismo fue un elemento esencial de la compleja poética ariostesca⁶⁴, conforme prueban a

di Gianfranco Contini” (1999), en *Dai metodi ai testi*, pp. 89-106 (en dicho volumen también “Contini e la critica tesuale” (1990), pp. 117-129).

64 Sobre el papel central de la alusividad ariostesca en la configuración orgánica del ‘género’ del poema, es fundamental Giuseppe Sangirardi, “Quanti sono i generi dell’*Orlando furioso*?”, *Allegoria*, LIX (2009), pp. 42-55 (pp. 54-55). Cabe añadir que la percepción de las alusiones representa en sí una cuestión de educación, de hábito y de oído, pero, más allá de las propensiones de cada individuo, resulta posibilitada (o, por el contrario, impedida) por la regulación de las interferencias ideológicas, al tratarse de un fenómeno bastante amplio que ya abordaron muy bien los comentarios

todas luces los mismos *Frammenti* en aquellos lugares donde exhiben la *inventio* en el momento creativo, como por ejemplo en las octavas sobre Proteo y la reacción de las divinidades marinas a las hazañas de Orlando, o bien en aquellas que Contini excluyó intencionadamente de su análisis⁶⁵ quizá solo para protegerse de las sospechas de haberse manchado de un delito de lesa majestad ante Croce, remitiendo a las explicaciones de Debenedetti. Este, por su parte, opinaba de forma muy diferente al respecto, viendo su celebración de la “soberbia fantasía mitológica” y la “estupenda figuración” de un autor “atrapado en el encanto de este mundo de deidades marinas”⁶⁶.

Es como si varias generaciones de filólogos y especialistas en Ariosto hubieran pasado por alto las reflexiones críticas de Contini no tanto por el temor de entablar una discusión pormenorizada con los *verba magistri* mientras este aún vivía y conservaba el halo de toda su autoridad, sino por la complejidad objetiva del discurso crítico que sería necesario y que trasciende el breve texto de 1937 (al que yo también me he limitado, como puede apreciarse). En la vertiente de la crítica de las variantes, un estudio minucioso de todas las lecciones examinadas por Contini, así como del efectivo fundamento y la validez persistente de sus conclusiones debería, por otra parte, referirse también al ensayo sobre Petrarca de 1943⁶⁷ y a las *Implicazioni leopardiane* de 1947⁶⁸, siempre teniendo en cuenta que

del siglo XVI. Finalmente, en torno a la alusividad (con un balance general y una aplicación a Ovidio) es muy útil Maria Cristina Cabani, *Ariosto, volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 9-44 (“Intertestualità”) y 45-92 (“Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto”). Tras los estudios de Daniel Javitch, Dennis Looney y Stefano Jossa, y las reflexiones sobre el ‘género’ del *Furioso*, sería oportuno investigar *ex novo* el papel de Virgilio en el poema de Ariosto. En cambio, acerca del valor particular de los rasgos casi heroicómicos (elevaciones paródicas en sintonía con un sentimiento especial hacia los modelos antiguos, como antes se ha observado a propósito de la “carretta” que se transforma en “quadriga”), y por lo tanto sobre el espíritu de un cierto alejandrino, véase Campeggiani, *L'ultimo Ariosto*, pp. 359-60.

65 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 234.

66 Ariosto, *Frammenti autografi*, pp. xxv-xxvi.

67 Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Florencia, Sansoni, 1943, pero fechado en el colofón: “Septiembre-octubre de 1941” (p. 59). Reimpreso en Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turín, Einaudi, 1970, pp. 5-31.

68 Gianfranco Contini, “Implicazioni leopardiane”, *Varianti e altra linguistica*, pp. 41-52.

en las etapas sucesivas Contini perfeccionó su método incluso contradiciendo o desvirtuando de forma implícita sus conclusiones o aplicaciones anteriores⁶⁹. Desde luego, no se trata de verificar nada perogrullescamente *a posteriori*, sino de volver a escudriñar con esmero todos los casos de variantes que analizó Contini (que son muchos, o incluso muchísimos, si se incluyen los que simplemente evocó de pasada en demostraciones especiales) para medir así el “grado de curvatura” que fue aplicando a autores y obras para desarrollar su discurso crítico: un discurso que sigue siendo de gran envergadura, aunque, como observara el mismo Isella en 1999, a la hora de aplicarse no logró cosechar un éxito a la altura de su estimación crítica e intelectual⁷⁰.

69 Irene Cappelletti, en sus dos tesinas de Pavía, estudió con detenimiento la argumentación del ensayo petrarquista, y en un sólido artículo de 2011 (“Per una rilettura del *Saggio* continiano sulle *correzioni del Petrarca volgare*. Analisi di RVF 268”, *Filologia italiana*, 8 (2011), pp. 22-76) dio cuenta de las diferentes conclusiones a las que se puede llegar sobre las variantes de la canción 268 analizadas por Contini: en efecto, estas no habrían sido las mismas si el método aplicado hubiera sido el de las *Implicazioni*. Entre otras cosas, se destaca: “Por último, las consideraciones que se desprenden de la exposición del trabajo de corrección [...] en las canciones, en comparación con el realizado en los sonetos, parecen depender en gran medida de lo reducida que es la parte textual observada, [...] [así que] «las medras, adquisiciones que ya no abandonan el verso» [Contini, *Saggio d'un commento*, p. 26] de los vv. 39 y 45-47 en realidad se juzgan tales solo porque se examinan esos pocos lugares, y no porque dichos pasos no estén relacionados con otros versos de la canción” (pp. 72-73). Junto a las observaciones precisas sobre el conjunto de la canción, efectuadas a la luz de la crítica petrarquista posterior, véase en particular el párrafo final (“Un primer balance”, pp. 72-74). Se espera con impaciencia que Cappelletti complete un estudio exhaustivo del *Saggio*, a la luz de las muchas aportaciones útiles que ya ha adelantado.

70 Véase la nota 16.

¿El primer núcleo de la correspondencia de Pietro Bembo? Nuevas investigaciones sobre el manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Boncompagni E 1¹

FRANCESCO AMENDOLA

Università degli Studi di Milano

francesco.amendola1@unimi.it

Título: ¿El primer núcleo de la correspondencia de Pietro Bembo? Nuevas investigaciones sobre el manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Boncompagni E 1.

Resumen: El manuscrito Boncompagni E 1 de la Biblioteca Apostólica Vaticana se suele considerar el primer núcleo de la correspondencia de Pietro Bembo. Sin embargo, las pesquisas en curso sobre los complejos acontecimientos relacionados con las redacciones de esta obra bembiana, mediante el uso de las más modernas técnicas de investigación de la filología de autor y la epistolografía, demuestran que el manuscrito Boncompagni E 1 fue en su origen una colección antológica creada para uso privado por un discípulo de Bembo (quizás Vittore Soranzo). El autor veneciano tomó posesión del códice solo en un momento posterior y lo utilizó para aumentar el número de cartas que tenía intención de publicar en forma impresa.

Palabras clave: Pietro Bembo, Boncompagni E 1, Apollonio Merenda, Vittore Soranzo, Cartas.

Fecha de recepción: 15/12/2022.

Fecha de aceptación: 20/12/2022.

Title: The First Nucleus of Pietro Bembo's Epistolario? New Research on the Manuscript of the Biblioteca Apostolica Vaticana, Boncompagni E 1.

Abstract: This paper aims to inform the reader about the researches currently underway on the tradition of Pietro Bembo's epistolary by examining the specific case of the manuscript Boncompagni E 1 of the Vatican Library. The codex is commonly considered by scholars to be the earliest nucleus of the Bembo epistolary. But through the use of the most up-to-date techniques of investigation in epistolography and authorial philology, the essay demonstrates that the manuscript Boncompagni E 1 was originally an anthology collection prepared for private use by a Bembo's disciple (possibly Vittore Soranzo). Our author got hold of the manuscript only later and he used it to increase his collection of letters that he wanted to publish in print.

Key Words: Pietro Bembo, Boncompagni E 1, Apollonio Merenda, Vittore Soranzo, Letters.

Date of Receipt: 15/12/2022.

Date of Approval: 20/12/2022.

1 Traducción de Enrico Lodi (Università di Pavia).

1. LA TRADICIÓN TEXTUAL DE LAS EPÍSTOLAS DE PIETRO BEMBO

En el ámbito de la epistolografía italiana del siglo XVI, las cartas de Pietro Bembo representan uno de los raros casos en los que es posible utilizar las herramientas de la filología de autor para investigar la naturaleza múltiple de la carta del antiguo régimen también a través de su escritura². De hecho, a diferencia de la mayoría de los autores de libros de misivas en vulgar del siglo XVI, de los cuales han sobrevivido pocos testimonios autógrafos o idiográficos, en el caso de Bembo disfrutamos de una condición más afortunada, porque su corpus transmite un gran número de cartas de tradición pluritestimonial, cada una con su propio estatus protocolario: minuta, original efectivamente enviado, copia idiógrafa o apócrifa autografiada, versión impresa³. Esta compleja tradición permite adentrarse en el taller compositivo del autor y examinar de cerca la génesis de sus cartas.

A partir por lo menos de 1535, para Bembo la escritura epistolar no consistía solo en producir un mensaje para un destinatario específico, sino que también era una pieza de la elaboración de una obra literaria des-

-
- 2 Las cartas de nuestro autor se citan en Pietro Bembo, *Lettere*, ed. Ernesto Travi, Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, 4 vols. La bibliografía sobre la epístola del Antiguo Régimen es extensa; además de las clásicas *Le 'carte messag-giere'. Retorica e modelli di comunicazione epistolare per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, ed. Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1981, me limito a mencionar el volumen misceláneo *L'epistolografia di antico regime. Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018)*, ed. Paolo Procaccioli, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, que forma parte de las obras del repertorio epistolar PRIN 2015 *Repertorio epistolare del Cinquecento. Teorie, lingua, pratiche di un genere (Bibbiena, Della Casa, Bernardo e Torquato Tasso, Marino)*, coordinado por Paolo Procaccioli y organizado entre las unidades de Viterbo, Siena (Stefano Carrai), Roma (Emilio Russo), Padua (Franco Tomasi), Pisa (Luca D'Onghia), Bérghamo (Clizia Carminati) y Milán (Claudia Berra).
 - 3 Sobre la importancia del componente material y codicológico para el estudio del objeto-carta, véase el fundamental ensayo de Paola Moreno, "Filologia dei carteggi volgari quattro-cinquecenteschi", en *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, ed. Emilio Pasquini, Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 127-147; y, en ámbito español, Antonio Castillo Gómez, "El mejor retrato de cada uno". La materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII", *Hispania*, LXV-3 (2005), pp. 847-876.

tinada a las prensas: un epistolario, según la definición canónica de Mario Marti⁴, pensado para un público más amplio de lectores. De vuelta al material utilizado para redactar el original efectivamente enviado, el autor seleccionó algunas de sus cartas, las volvió a escribir parcialmente y luego las copió en manuscritos orgánicos que reflejaban un orden macrotextual específico, como las *Familiars* de Petrarca.

Según es sabido, la primera referencia a esta obra se documenta en la respuesta dada por Bembo a Benedetto Varchi en una carta fechada el 28 de noviembre de 1535:

Non ho anchora che dirvi della impression de' miei Brievi, et meno delle lettere volgari. Ché io sono stato travagliato dappoi che io non vi vidi per altro conto. Ma potrete voi venendo qui vedere et gli uni et l'altre, et io poscia col vostro consiglio potrò meglio diliberar sopra esse⁵.

La espera de Varchi estaba destinada a una larga decepción, ya que a diferencia de los *Brievi*, que se imprimieron el año siguiente, el epistolario en vulgar solo se publicó de forma póstuma, en parte también debido al nuevo nombramiento como cardenal en 1539, que obligó al autor a aplazar *sine die* la edición de todas sus obras.

La responsabilidad de la impresión corrió a cargo del amigo y albacea de Bembo, Carlo Gualteruzzi⁶, quien lo publicaría en cuatro volúmenes:

4 Véase Mario Marti, "L'epistolario come 'genere' e un problema editoriale", en *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960)*, Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 203-208 (p. 204); pero véase también su introducción a Pietro Bembo, *Opere in volgare*, ed. Mario Marti, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 619-620.

5 Bembo, *Lettere*, vol. III, n. 1730, p. 629; por lo que concierne a la carta de Varchi, véase *infra*, § 6. *El ms. Boncompagni E 1 y los demás epistolarios (no autorizados por Bembo)*. Los *Brievi* son la obra *Petri Bembi Epistolarum Leonis decimi pontificis max. nomine scriptarum libri sexdecim ad Paulum tertium pont. max. Romam missi*, Impressi Venetiis ab Ioanne Patavino et Venturino de Roffinellis, 1536.

6 Léase en particular la versión del testamento de Bembo escrita el 5 de septiembre de 1544 en Roma, en el Palazzo dei Santi Apostoli, y disponible en línea: <<http://cardinaliserenissima.uniud.it/109-bembo-pietro-regesto-2.html>> (fecha de consulta 31/07/2022). Sobre Carlo Gualteruzzi (Fano, 1500-1577), véase al menos Monica Cerroni, "Gualteruzzi, Carlo", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. Mario

el primero salió en Roma, impreso por Dorico, en 1548; los otros verían la luz en Venecia, por Scotti, entre 1550 y 1552⁷. En los cuatro tomos del epistolario las cartas se dividen principalmente según el género de los receptores: los tres primeros recogen la correspondencia enviada a los hombres; el cuarto, en cambio, las cartas para las mujeres. A su vez, los tres volúmenes dedicados a los destinatarios masculinos se subdividen en virtud de un criterio socio-geográfico: el primer volumen está dedicado a los eclesiásticos; el segundo, a amigos y patricios venecianos; el tercero, a amigos y nobles no venecianos. En los tres primeros volúmenes las cartas se reparten en doce libros; el cuarto, empero, se divide en dos partes. La sucesión sintagmática de las cartas en los cuatro volúmenes sigue un método similar: los textos se ordenan primero en función del destinatario; y luego, dentro de tales agrupaciones, se suceden de acuerdo con una cronología creciente.

Dado que la *princeps* refleja solo parcialmente la disposición de las antologías manuscritas en las que había trabajado el autor, el editor moderno de las cartas bembianas, Ernesto Travi, ha cuestionado su autoría, y con ella la de toda la obra. A su juicio, la obra editada por Gualteruzzi no refleja la última voluntad del autor, quien habría dejado de trabajar en la publicación de su correspondencia tras su nombramiento como cardenal, que tuvo lugar en 1539. Al no poder reconstruirse el original proyectado concebido por Bembo, Travi optó por publicar las cartas en orden temporal, mezclando las colecciones manuscritas e impresas, sin distinguir entre textos publicados e inéditos, o entre cartas en latín y vulgar⁸.

Caravale, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2022, vol. LX (2003), disponible en línea: <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-gualteruzzi_%28Dizionario-Biografico%29/> (fecha de consulta 31/07/2022), y Rossella Lalli, *L'eterno scrivere. Vita e lettere di Carlo Gualteruzzi da Fano (1500-1577)*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2017-2018 [tesis doctoral dirigida por Lina Bolzoni].

7 Véase *Delle lettere di M. Pietro Bembo, primo volume. Lettere di Messer Pietro Bembo a sommi pontefici et a cardinali et ad altri signori et persone ecclesiastiche scritte, divise in dodici libri*, Roma, Dorico, 1548; *Delle lettere di M. Pietro Bembo, secondo volume. Lettere di M. Pietro Bembo a suoi congiunti et amici et altri gentili huomini vinitiani scritte, divise in dodici libri*, Venecia, Manuzio, 1551 (pero 1550, según el *colophon*: “Stampate in Vinegia per i figliuoli di Aldo, nel mese di ottobre MDL”); *Delle lettere di M. Pietro Bembo, primo-quarto volume*, Venecia, Scotti, 1552.

8 Véase Bembo, *Lettere*, I, pp. IX y LX.

Esta solución de inmediato se antojó demasiado drástica, en particular —se quejaba Mario Pozzi— por la anulación de la dimensión literaria de la obra⁹. En fechas recientes, el progreso de los estudios de epistolografía y la mejora de la práctica ecdótica en la edición de epistolarios y correspondencias han puesto de manifiesto otras limitaciones en la obra de Travi. Si bien la edición continúa siendo meritoria por haber hecho accesible un corpus de más de 2500 cartas, Marzia Minutelli y Claudia Berra destacaron la presencia de errores y aproximaciones no leves en las tablas de los manuscritos e impresos y en la secuencia cronológica de las epístolas¹⁰.

A partir de estas pistas, en mi investigación he sometido los datos de la edición de Travi a una revisión sistemática¹¹. Además, valiéndome de la base de datos *Epistulae*, una herramienta informática diseñada por Simone Albonico para archivar documentos epistolares de la Edad Moderna, he preparado un nuevo censo del corpus de las cartas de Bembo¹². La reconsideración de los manuscritos, según las metodologías más recientes y

9 Véase Mario Pozzi, “Recensione a Pietro Bembo, *Lettere. I (1492-1507)*, edición de Ernesto Travi”, *Giornale Storico della Letteratura italiana*, CLXVII, 528 (1990), pp. 136-141. Sobre el trabajo de Travi, véase ahora Claudia Berra y Francesco Amendola, “Un’edizione in aggiornamento per un testo di lingua: le *Lettere* di Pietro Bembo”, en *Che cos’era e che cos’è un testo di lingua*, ed. Paola Vecchi Galli, Bolonia, Commissione per i testi di lingua-Pàtron, 2022, pp. 205-216.

10 Véase Marzia Minutelli, “I rapporti di Pietro Bembo con i Gonzaga”, *Giornale Storico della Letteratura italiana*, CXXIII, 602 (2006), pp. 221-256; Claudia Berra, “Schede e proposte per l’epistolario di Pietro Bembo”, *Giornale Storico della Letteratura italiana*, CXCII, 638 (2015), pp. 272-276; y Claudia Berra, “L’edizione Travi dell’epistolario bembiano”, en *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, eds. Concetta Ranieri, Giuseppe Izzi y Laura Fortini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 17-34.

11 En concreto, se ha revalorizado la atribución a Bembo de más de setenta cartas publicadas en la edición. Se han propuesto nuevas fechas para numerosas epístolas sin indicación cronológica explícita, reconociendo numerosos destinatarios y personajes mencionados en el cuerpo textual. Dado que no es posible rehacer todo el trabajo editorial en poco tiempo, mi intención, avalada por la *Commissione per i testi di lingua*, sería publicar un volumen subsidiario de la edición crítica actual (el volumen está ahora en composición), garantizando la correcta consulta con la ayuda de nuevos paratextos (índices de nombres, tablas de testigos y corrección de erratas). Véase Berra y Amendola, *op. cit.*, pp. 212-216.

12 Véase Simone Albonico, “Epistulae, <<http://epistulae.unil.ch>>”, en *L’epistolografia di antico regime*, pp. 313-321.

con atención tanto al componente material de los documentos como a la dimensión macrotextual de las colecciones de un autor, ha proporcionado datos del todo nuevos, las cuales cuestionan las conclusiones de Travi sobre el proyecto de Bembo.

La conquista más importante ha sido la reevaluación codicológica y filológica de los dos manuscritos idiógrafos conservados en el Archivo Apostólico Vaticano, Fondo Borghese, I 175 (en adelante RVSb1) y II 449 (en adelante RVSb2), que representan los dos testimonios más avanzados del proyecto editorial, sobre los cuales Bembo trabajó incluso después de 1539. Los dos manuscritos, según la usanza de entonces, tenían una estructura de pliego no encuadernado, lo que permitiría a Bembo añadir nuevos textos, transcribiéndolos en el margen o en otros papeles que luego se interpolaban. Por tanto, es probable que al principio constituyeran un solo manuscrito que incluía unas 850 cartas, repartidas según su género: RVSb1 recoge 718 epístolas dirigidas a hombres; mientras que RVSb2 contiene las misivas de las mujeres. Esta división también está documentada por el título autógrafo presente en el primer folio de RVSb2: “Lettere di M. Pietro Bembo in diversi tempi scritte a molti huomini et a molte donne”.

En ambos manuscritos, la ordenación de las cartas responde al criterio del destinatario, que luego se adoptará también en la edición póstuma. No consta, en cambio, ninguna articulación por libros, ni para las epístolas dirigidas a los hombres se da otra subdivisión socio-geográfica. En los dos códices, la alternancia entre un destinatario y otro viene marcada por la fecha de la primera carta de la serie. Por ejemplo, en los ff. 102r-113v se recogen las cartas a Federico Fregoso: la primera data del 20 de julio de 1522; luego les siguieron otras trece epístolas al mismo destinatario, escritas en años posteriores, hasta la última de la serie, fechada 29 de abril de 1539. Después de eso, en los ff. 114r-127v figuran las enviadas a Giovanni Matteo Giberti: la primera es del 6 de octubre de 1522 (RVSb1, f. 114r); la última, del 28 de enero de 1528 (f. 127v). La nueva secuencia, por lo tanto, se reinicia desde el año de la primera carta a Fregoso, adelantando unos meses la cronología. Este procedimiento se repite de la misma forma con cada cambio de destinatario. De esta manera, la sucesión que se genera en RVSb1-2 resulta más acorde con la biografía de Bembo.

Sería siquiera apropiado sondear los criterios de ordenación de ambos códices. Entre otras cosas porque la disposición de las cartas fue cuidadosamente supervisada por el autor, como muestran las anotaciones que informan de las adiciones de nuevos textos¹³. Lamentablemente, estas anotaciones fueron subestimadas por Travi, quien, debido a las diferencias de ordenación respecto a los volúmenes de la *princeps* póstuma, consideró RVSb1-2 como testimonios de una fase intermedia de trabajo. La nueva investigación, sin embargo, prueba que Bembo siguió trabajando en RVSb1-2 incluso después de su nombramiento como cardenal, hasta sus últimos meses de vida, y documenta las etapas a través de las cuales Gualteruzzi llegó a publicar la impresión póstuma¹⁴. De hecho, Gualteruzzi cumplió solo parcialmente la última voluntad de Bembo, transformando lo que había sido concebido como un epistolario humanístico en un producto editorial actualizado, más cercano a los libros de cartas en vulgar que gozaron de gran éxito en aquellos años¹⁵. No obstante, los manuscritos RVSb1-2 atestiguan que, a la muerte del escritor, la obra se encontraba en un estado avanzado de composición. Por tanto, una nueva edición del epistolario de Pietro Bembo basada en la ordenación de los dos códices Borghese permitiría redescubrir un texto cuya existencia en los últimos tiempos había sido fuertemente cuestionada¹⁶.

13 Por ejemplo, Bembo, después de transcribir de su puño y letra la epístola n. 226 a Bernardo Bibbiena en una hoja suelta, insertó esta última en RVSb1, ff. 38r-v. La integración se indica con dos anotaciones manuscritas: la primera fue escrita en correspondencia con otra carta a Bibbiena presente en el mismo archivo (“questa va doppo quelle al Cardinale San Pietro in Vincula et doppo quelle va quell'altra al detto Bernardo di mano mia scritta”, RVSb1, f. 35v); la segunda nota al pie, en cambio, se escribió cerca de la última carta al cardenal de San Pietro in Vincoli, Galeotto Della Rovere, para indicar el punto exacto donde colocar las de Bibbiena (“qui vanno le due dinanzi a Bernardo Bibbiena scritte”, RVSb1, f. 40v).

14 Sobre estos aspectos permítaseme referirme a Francesco Amendola, “L'epistolario di Pietro Bembo dai manoscritti idiografi all'edizione postuma”, *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, VII (2022), en prensa.

15 Véase Lodovica Braidà, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e 'buon volgare'*, Roma-Bari, 2009, pp. 27-28.

16 Esta segunda parte de mi investigación dará como resultado una monografía dedicada a la historia y formación de la correspondencia de Bembo, según atestiguan los manuscritos idiógrafos RVSb1-2. El volumen, acompañado por un amplio aparato fotográfico, se encuentra actualmente en prensa para los Archivos Apostólicos Vaticanos.

2. DESCRIPCIÓN DEL MS. BONCOMPAGNI E 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Entre las colecciones que transmiten en copia las cartas de Bembo corregidas de su puño y letra, queda por aclarar la posición del manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Boncompagni E 1 (en adelante RVbo)¹⁷. La presencia dentro de este códice de veintitrés cartas contiguas, cuya autoría había sido negada por el propio Bembo y atribuida a su vez a Trifone Gabriel mediante una serie de anotaciones (“Non è mia”, “Non è mia questa lettera” o “di M. Trifone”, RVbo, ff. 54v), ha suscitado numerosas dudas, aún no resueltas, sobre la naturaleza de la colección, sus tiempos de preparación y los de la revisión del autor¹⁸.

En la actualidad, RVbo es un conjunto que reúne dos colecciones de cartas independientes entre sí. La primera parte, la de interés bembiano (ff. 2r-184v), fue transcrita por una sola mano: se abre con la epístola de Petrarca a Ludovico Beccanugi (f. 2r-v)¹⁹ y la dedicatoria a Madonna Fiammetta de la *Teseida* de Boccaccio (ff. 2v-6r)²⁰, seguida de 202 cartas de Bembo²¹; entre ellas se interpolan las veintitrés epístolas de Trifone Gabriel (ff. 49v-56v). La segunda parte del códice recoge la copia (pero por una mano diferente de la anterior) de las cartas escritas entre 1554 y 1555 por Piero Strozzi a varios destinatarios y su correspondencia con el cardenal Ippolito d’Este, incluidas las respuestas de este último.

17 El ms. RVbo está disponible en línea: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Bonc.E.1> (fecha de consulta 31/07/2022).

18 Sobre el humanista Trifone Gabriel (San Polo di Piave, 1470 - Venecia, 1549), véase al menos Laura Fortini, “Gabriel, Trifone”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LI (1998), en línea: <https://www.treccani.it/enciclopedia/trifone-gabriel_%28Dizionario-Biografico%29/> (fecha de consulta 31/07/2022). Sobre las cartas de Trifone en RVbo, véase *infra*.

19 Véase Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 257 y ss.; Francesco Petrarca, *Lettere disperse: varie e miscellanee*, ed. Alessandro Pancheri, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1994, pp. 366-367.

20 El texto de la *Teseida* fue publicado por Marco Cursi en Fabio Massimo Bertolo, Marco Cursi y Carlo Pulsoni, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle ‘Prose’*, Roma, Viella, 2018, pp. 203-204.

21 En el cómputo global de las cartas de Bembo hay dos duplicados, sobre los cuales véase *infra* § 3. *Forma y disposición de las epístolas*.

No queda claro cómo RVbo pasó a formar parte de la Biblioteca Boncompagni. Los únicos elementos que darían fe de una utilización contemporánea del manuscrito por parte del autor son el nombre “Giovan Battista di Plano”, escrito en el margen superior del f. 181v —sobre el que habrá que volver—, y una nota de puño y letra de un secretario de Bembo (¿quizás Cola Bruno?) en el margen inferior del f. 163r (“Qui ha da essere una [*scil.* lettera] che è in fine del libro et è l’ultima di tutte”), que integra otra del autor, escrita en correspondencia con la última carta de RVbo (f. 180r). Sea como fuere, el título puesto en el reverso de la sobrecubierta de pergamino (*Raccolta di lettere del Bembo | Pietro Stroz. | e altri*) y el índice del volumen (ff. 1r-v), datable en 1794, sugerirían que las dos partes del códice ya estaban fusionadas en el momento de su entrada en la colección Boncompagni, o que lo hicieron precisamente en tal ocasión²².

De ahora en adelante me referiré siempre a la primera parte de RVbo. Proporciono aquí una nueva descripción de acuerdo con las *Norme per i collaboratori dei manoscritti datati d’Italia*²³:

Ciudad de Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Boncompagni
E 1
Facticio, s.XVI:

Pt. 1. ff. 1r-184v [fecha de la última carta: 23 de septiembre de 1532 (f. 109r)]:

Francesco Petrarca, Carta (en italiano) a Ludovico Beccanugi (ff. 2r-v)

Giovanni Boccaccio, Teseida, parte del proemio (ff. 2v-6v)

Pietro Bembo, Cartas (ff. 6r-49v, 58r-183v)

Pietro Bembo, Rimas: Porto, che ’l mio piacer teco ne porti, v. 12 (f.

22 El manuscrito fue registrado por primera vez en un catálogo de la biblioteca Boncompagni de 1757 (Biblioteca Apostólica Vaticana, *Bibliothecae Boncompagno Ludovisiae MMSS Codicum elenchus anno MDCCLVII, ordine alphabetico dispositus*). Véase *Archivo Boncompagni Ludovisi. Inventario*, ed. Gianni Venditti, con la colaboración de Beatrice Quaglieri, Ciudad del Vaticano, Archivos Secretos del Vaticano, 2008, vol. I, p. CCXIX.

23 *Norme per i collaboratori dei Manoscritti datati d’Italia*, eds. Teresa De Robertis, Nicoletta Giovè Marchioli, Rosanna Miriello, Marco Palma y Stefano Zamponi, Padova, CLUEP, 2007, segunda edición revisada y ampliada (1ª ed. 2000).

156r-v); Navagier mio, ch'a terra strana vòlto, vv. 2-3 (ff. 160v-161r)
Trifone Gabriel, Cartas (ff. 49v-56v)

Pt. 2. ff. 185r-353v [fecha de la última carta: 1555]:

Pietro Strozzi, Cartas

Ippolito D'Este, Cartas

Pt. 1: con lagunas; cart.; ff. I + 1^a + 182 + 1^b (f. I = folio de guarda moderno, sin numerar; ff. 1^a y 1^b = 1r-v y 184r-v, siglo XVIII, f. 1^a contiene el índice de todo el ms.), ff. 57r-v y 183v-184v en blanco; en el margen superior externo, números árabes (lápiz: ¿siglo XVI-XVII?); 45 fascículos: 1-17⁸, 18¹², 19-45⁸; reclamos al final de los fascículos (fasc. 36, f. 147v: el reclamo “do, che bonissima” no coincide con lo que sigue en el fasc. 37, f. 148r); 220 x 150 = 15 [165] 48 ' 25 / 5 [105] 5 / 30, rr. 17/ll. 18 (f. 8r); pautado a punta seca. Cinco manos: mano *a* (ff. 2r-181r): cursiva humanista itálica de un copista profesional que transcribe el códice en su totalidad, comprobando la corrección del texto e interviniendo en algunos lugares para enmendarlo; mano *b* (Pietro Bembo): corrige e integra el texto redactado por la mano *a*; mano *c* (f. 163r, margen inferior): apostilla que retoma una indicación de Bembo en el f. 180r; mano *d* (f. 181v, margen superior): “Giovanni Battista di Plano”; mano *e* (ff. 1r-v y 181v-183r): índice y anotaciones de Carlo Somasca 1794-1795. Encuadernación antigua en pergamino, tras la unión de la 1^a y 2^a parte (¿siglo XVII?).

El primero en reconocer la autografía bembiana de las correcciones de RVbo fue el bibliotecario de la casa Boncompagni, Carlo Somasca, quien señaló su descubrimiento en el mismo manuscrito con dos anotaciones: la primera del 18 de octubre de 1794, escrita en correspondencia con el índice (ff. 1r-v); la segunda, más detallada, redactada el 16 de abril de 1795 en los actuales ff. 181v-183r (anteriormente blancos). En esta última nota, Somasca, quien había documentado bien la historia editorial de las cartas de Bembo, abundaba sobre la coexistencia en el códice de textos en parte corregidos por el propio autor y en parte rechazados; y luego, con base en dataciones internas y comparaciones con la edición Berno de 1743, estableció que las cartas de RVbo no superaban el año 1532 y avisaba de que había marcado las inéditas con sus iniciales

(“CS”), concluyendo que Gualteruzzi no se sirvió de RVbo para la edición póstuma²⁴.

Somasca no profundizó en su descubrimiento, por lo que RVbo volvió a caer en el olvido hasta 1972, cuando Travi lo dio a conocer a la comunidad científica en un ensayo preparatorio de su edición. El crítico de nuevo volvió al códice en 1977, en otra contribución centrada en la dedicatoria de la *Teseida*, y una vez más en la *Introduzione* al primer volumen de su edición crítica de 1987²⁵. Según Travi, las correcciones manuscritas y la presencia en RVbo de un grupo de cartas a los familiares de Bembo probarían que la colección fue preparada por voluntad del autor. Planteó la hipótesis de que la preparación y revisión de RVbo se habían producido una tras otra, entre finales de 1532 y principios de 1533; es decir, en un período de veras crítico de la biografía de Bembo, que en el verano de 1532 perdió a su hijo mayor Lucilio²⁶. Esto hizo de la colección “la primera y de veras amplia selección y catalogación del material de las cartas con vistas a una futura publicación”²⁷. El editor reiteró esta hipótesis en el ensayo posterior de 1977. Aquí, con una feliz intuición, Travi observaba que la yuxtaposición, en la apertura de la colección, de la extravagante carta de Petrarca al fragmento de la *Teseida* fundaba un breve canon de las cartas en vulgar, dentro del cual el propio Bembo encontró un lugar como un “nuevo clásico de principios del siglo XVI”²⁸. Travi reconocía además en Boncompagni elementos precursores de la operación llevada a cabo por Manuzio con la publicación en 1542 de la primera antología de cartas en vulgar, que también contenía los mismos

24 Véase RVbo, ff. 181v-183r.

25 Véanse Ernesto Travi, “Pietro Bembo ed il suo epistolario”, *Lettere italiane*, XXIV, 3 (1972), pp. 277-309; y Ernesto Travi, “L’introduzione al *Teseida* e l’epistolografia del Cinquecento”, *Studi sul Boccaccio*, X (1977), pp. 307-314; Bembo, *Lettere*, vol. I, pp. XXXIII-XXXIV.

26 Para la biografía de Bembo, remito a la entrada de Carlo Dionisotti, “Bembo, Pietro”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII (1966), pp. 133-51, ahora en Carlo Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, ed. Claudio Vela, Turín, Einaudi, 2002, pp. 143-167. Véase también el perfil más reciente de Tiziano Zanato, “Pietro Bembo”, en *Storia letteraria d’Italia*, eds. Giovanni Da Pozzo y Armando Balduino, Padua, Piccin Nuova Libreria, 2006, pp. 337-444.

27 Travi, “Pietro Bembo ed il suo epistolario”, p. 301.

28 Travi, “L’introduzione al *Teseida*”, p. 308.

textos de Petrarca y Boccaccio, junto con cinco cartas de Bembo²⁹. Sin embargo, el editor porfió en reafirmar sus convicciones sobre el hecho de que el creador de RVbo fuera el propio Bembo, llegando a suponer que el manuscrito era identificable con la colección de “cartas vulgares” mencionadas por el veneciano en la epístola a Benedetto Varchi de 1535³⁰.

Hay que decir que Travi desconocía la identidad del remitente de las veintitrés cartas apócrifas y que, por tanto, explicó esta interpolación como un descuido cometido por el copista, aduciendo también la hipótesis de que el autor había rechazado después este grupo de epístolas por considerarlas ajenas³¹. Evidentemente, el propio Travi advirtió la inadecuación de estos motivos, ya que volvió sobre el asunto en la *Introduzione* a su edición, revisando parcialmente su postura y, de hecho, abriéndose a la posibilidad de que la preparación de RVbo se hubiera realizado “no sin el consentimiento del autor [...], pero ciertamente también sin su continua supervisión, viendo la notable interpolación de cartas ajenas”³². De esta manera, las fases de elaboración de la colección y la de la revisión por su autor comenzaban a configurarse como dos estudios distintos, no necesariamente atribuibles a la misma persona. Sobre la base de una hipótesis que le propuso Carlo Dionisotti en un intercambio de cartas privado, Travi arriesgó que “la colección la hubiera empezado un admirador del literato véneto y de sus simpatías petrarquistas, posiblemente alguien de su entorno. Dionisotti piensa en Carlo Gualteruzzi”³³. La propuesta resultó útil para que el editor negara la autoría del epistolario y justificara sus elecciones sobre el orden cronológico, afirmando que “el mismo Bembo al principio se había encontrado con una empresa que habían comenzado otros”³⁴.

29 Sobre las antologías de cartas en vulgar cf. al menos Braidà, *op. cit.*, y Rossella Lalli, “Foto di gruppo con Manuzio: Lettere volgari, Venezia, 1542”, en *Scrivere lettere. Tipologie, fruizione, corpora, Helsinki, 16 settembre 2016*, eds. Enrique Garavelli y Hartmut E. H. Lenk, Helsinki, Société Néophilologique, 2018, pp. 37-52.

30 “A no ser que se piense en otra copia perdida (caso sumamente difícil), no hay razón por no identificar entonces dicho códice con el mencionado en la carta a Varchi” (*ibidem*, p. 310).

31 Véase Travi, “Pietro Bembo ed il suo epistolario”, p. 300; y Travi, “L'introduzione al *Teseida*”, p. 308.

32 Bembo, *Lettere*, I, p. IX.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

Al día siguiente de la publicación del primer volumen de la edición Travi para la *Commissione per i testi di lingua*, aparecían en la revista boloñesa *Studi e Problemi di Critica Testuale* dos ensayos de Lino Pertile y Giacomo Moro, respectivamente, que volvían a poner las cartas sobre la mesa, agregando nueva información sobre la preparación de RVbo³⁵.

En la contribución de Pertile, de abril de 1987, se publicaban por primera vez las epístolas apócrifas de RVbo, identificando a los protagonistas de esta correspondencia como Trifone Gabriel, Apollonio Merenda y el mismo Bembo. Fue una aportación significativa, pues el calabrés Apollonio Merenda, entre 1520 y el verano de 1529, había estado al servicio de Bembo en Padua como secretario, lo que permitió fechar con seguridad las cartas de Trifone durante los años 1523-1527³⁶.

Pertile volvía a poner en tela de juicio la autoridad de Dionisotti para oponer una serie de objeciones a la reconstrucción de Travi. Vale la pena leerlas, pues enmarcan bien los principales problemas de RVbo:

Ahora bien, la presencia en el código de cartas ajenas (pero de interés para esta investigación), impele a la reflexión. No está claro por qué —si la elección y la transcripción se hicieron bajo la mirada de Bembo— el copista habría transcrito material que no es de Bembo. [...] De no ser el propio Bembo, ¿quién habría elegido y pasado

35 Véanse Lino Pertile, “Apollonio Merenda, segretario del Bembo, e ventidue lettere di Trifone Gabriele”, *Studi e problemi di critica testuale*, XXXIV (1987), pp. 8-48; y Giacomo Moro, “A proposito di antologie epistolari cinquecentesche (precisazioni su B. Pino e i Manuzio, T. Gabriele, A. Merenda e P. Bembo)”, *Studi e problemi di critica testuale*, XXXVIII (1989), pp. 71-107; a los cuales se añade la contestación de Lino Pertile, “Vettore Soranzo e le *Annotazioni nel Dante* di Trifone Gabriele”, *Quaderni veneti*, XV (1992), pp. 37-58 (pp. 52 y ss.).

36 Sobre el calabrés Apollonio Merenda (1498ca. - post 1566), además de los ya mencionados ensayos de Pertile y Moro, se puede ver Achille Olivieri, “Merenda, Apollonio”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIII (2009), disponible en línea: <https://www.treccani.it/enciclopedia/apollonio-merenda_%28Dizionario-Biografico%29/> (fecha de consulta 31/07/2022); e *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, ed. Massimo Firpo, Dario Marcato, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2011-2015 (nueva ed. crítica), 3 vols. (1ª ed. 2000, 2 voll.), *ad indicem*. Parece que Travi no leyó el ensayo de Pertile, ya que en Bembo, *Lettere*, vols. I y II, publicó con los números 127 y 561 dos de las veintitrés epístolas de Trifone Gabriel (RVbo, ff. 49v-50r), atribuyéndolas a Bembo.

al copista veintitrés cartas, al parecer sin importancia, anónimas y sin destinatario? ¿Y por qué lo habría hecho? Y si la transcripción se hizo por error, según parece creer quien planteó la hipótesis anterior [Ernesto Travi], no resulta claro por qué Bembo, al revisar el manuscrito mientras estaba siendo copiado, no habría mandado sencillamente que se borrara todo el fascículo espurio, en lugar de anotar “Non è mia” al final de cada carta. ¿Para quién habría escrito esa frase? Desde luego, no lo haría para un copista que trabajara bajo su supervisión y que acabara de transcribir el material³⁷.

Aunque la transcripción de RVbo no se pudo atribuir directamente a Merenda, debido a incompatibilidades paleográficas, Pertile estaba convencido de que el secretario de Bembo había desempeñado un papel activo en la recopilación del material epistolar y, por lo tanto, proponía una división del trabajo en tres fases: una elección preliminar de cartas, fechable antes de 1529 y realizada por Apolonio o con su cooperación; la transcripción efectiva del material en RVbo, que tuvo lugar por orden de Bembo, pero sin su supervisión, entre 1532 y 1536; y, finalmente, la corrección del código por parte del autor con vistas a la publicación de su epistolario, que se produjo solo cuando RVbo “ya estaba compuesto y los fascículos encuadernados en un volumen, y sobre todo cuando el copista ya no se hallaba en casa de Bembo”³⁸.

En 1989 Giacomo Moro comentaba la propuesta de Pertile en un artículo-reseña lleno de novedades sobre la formación de las primeras antologías epistolares. A su juicio, Merenda, durante el tiempo que estuvo al servicio de Bembo, se habría limitado a redactar y archivar la correspondencia, según las funciones típicas de su cargo de secretario, sin involucrarse en el proyecto de la correspondencia como obra, que entre 1524 y 1529 aún tenía que realizarse³⁹. En consecuencia, aunque coincidía en la posibilidad de un error material cometido en la fase de transcripción por el copista de Boncompagni, Moro suscribía esencialmente la hipótesis de Travi, y también reconocía en RVbo el núcleo embrionario de la correspondencia bembiana, a la que se alude en la carta a Varchi.

37 Pertile, “Apollonio Merenda”, pp. 10-11; los agradecimientos a Dionisotti en la p. 11, n. 2.

38 *Ibidem*, pp. 31-33.

39 Moro, *op. cit.*, pp. 93-97.

En su opinión, RVbo no habría sido concebido inmediatamente para su publicación, sino que representaría el texto a partir del cual Bembo habría trabajado para preparar el borrador definitivo⁴⁰. De haber sido así, Moro creía que no era necesario “separar cronológica y rotundamente la fase de copia de la fase de la revisión autorial”⁴¹.

Hoy la teoría según la cual RVbo constituye el primer núcleo del epistolario bembiano está ampliamente consolidada entre la *vulgata* crítica, tanto que se da como adquirida en los más recientes estudios de Massimo Prada y Roberta De Noto sobre la lengua del Bembo epistológrafo⁴². Sin embargo, esta reconstrucción presenta una serie de lunares, ya destacados en la contribución de Pertile.

En primer lugar, hay que reconocer que, todavía en la última década del siglo pasado, los prejuicios, en general sobre Bembo y en particular sobre el género de la epistolografía, han hecho más difícil reconocer el talento literario de estos escritos, que también muchas veces han sido considerados únicamente desde un punto de vista histórico-documental. Hoy, sin embargo, sentimos la necesidad de volver a reflexionar sobre la importancia histórico-editorial de RVbo. Para ello, es recomendable abandonar un marco estrictamente ‘textual’ y centrarse primero en la morfología de conjunto de la colección, para luego evaluar la estrategia de las correcciones bembianas. De hecho, si consideramos los aspectos estructurales de RVbo, es difícil explicar la interpolación en el código de cartas no atribuibles al autor sin aceptar la idea de que Bembo revisó el manuscrito solo después de haberse compuesto y encuadernado. Además, la presencia de la carta 463, a Lazzaro Bonamico, escrita en latín (RVbo, ff. 146v-147r), no encaja con el intento de Travi de reconocer en RVbo el proyecto de publicación de las *lettere volgari*. En realidad, el editor tergiversa la naturaleza de la colección cuando afirma que “el manuscrito Boncompagni está compuesto por cartas italianas”⁴³. Otro aspecto no secundario es la repetición en la colección de la carta 486 a Galasso Ariosto (ff. 31r-v y

40 *Ibidem*, pp. 94 y 97.

41 *Ibidem*, pp. 97-98.

42 Véase Massimo Prada, *La lingua dell'epistolario volgare di Pietro Bembo*, Génova, Name, 2000; y Roberta De Noto, “Bembo revisore di sé stesso nelle epistole”, *Studi linguistici italiani*, XLVI-25 (2020), pp. 69-88.

43 Travi, “Pietro Bembo ed il suo epistolario”, p. 300.

143r-v) y de la 968 a Francesco Benci (RVbo, ff. 62r-v y 145v-146r), de la cual el autor no parece estar particularmente preocupado durante la revisión. Finalmente, vale la pena anticipar que solo 125 de las 202 cartas de Bembo conservadas en RVbo han confluído luego en los manuscritos RVSb1-2. Sin embargo, RVbo no siempre puede considerarse el antígrafo de estas 125 misivas. En resumen, aún quedan pendientes varias preguntas sobre la naturaleza de la colección: ¿quién y cuándo compuso RVbo? ¿Cómo y cuándo utilizó Bembo dicha colección?

3. FORMA Y DISPOSICIÓN DE LAS EPÍSTOLAS

Empecemos entonces por un examen de la morfología de RVbo, resumiendo su contenido en una nueva tabla del manuscrito⁴⁴:

[fasc. I] *Del Petrarca* (2r), *Del Boccaccio* (2v-6r), [fasc. II] *Del Bembo* 34* (6r-7r), 20* (7v-8r), 43* (8v-9r), 133* (9r-v), 134* (9v-10r), 136* (10r), 137* (10v-11r), 138* (11r-v), 144* (11v-12r), 145* (12r-13r), 152* (13r-v), 154* (13v-15r), 158* (15r-v), 159* (15v-16v), 164* (16v), 238* (17r), 250* (17v-18v), 251* (18v-19r), 253* (19r-20r), 244* (20r-21v), 313* (21v-22v), 292* (22v), 330* (23r-v), 331* (23v-24r), 332* (24r-26v), 333* (26v-27r), 344* (27r-v), 169* (27v-28r), 345* (28r-v), 346* (28v-29r), 646* (29r), 457 (29v-30r), 483* (30v), 486a (31r-v), 485 (31v-32r), 532 (32r-33v), 574 (33v), 620* (33v-34r), 625* (34r-v), 626* (34v-35r), 630 (35r-

44 Para las epístolas bembianas adopto la numeración que se les asigna en Bembo, *Lettere*, vols. 1-4, enmendando los datos erróneos de la edición crítica en las notas; registro en cambio los textos de Trifone Gabriel utilizando la sigla G y el número romano correspondiente usado por Pertile, “Apollonio Merenda”, pp. 37-48. Utilizo las letras minúsculas a/b para distinguir los duplicados. Entre paréntesis pongo las cartas modernas de RVbo; en cambio, entre corchetes indico el número de pliegos, allí donde el tratamiento lo requiere. Los números de las cartas en la tradición de un solo testimonio y las direcciones se muestran en cursiva. El asterisco (*) marca los textos revisados por Bembo. El superíndice ‘m’ identifica las cartas con una *manicula* autografiada por Bembo; “Tach”. significa que la carta ha sido tachada en su totalidad. Por otro lado, omito las rayas y cruces, también presentes en correspondencia con algunas cartas de RVbo, ya que no es posible determinar la autografía bembiana.

v), 1164 (35v), 731 (35v-36r), 642* (36r-v), 668^m (36v-37r), 673 (37r-38r), 676 (38r), 683* (38v-39v), 692 (39v), 698* (40r), 706 (40v), 724 (40v-41v), 725 (41v-42r), 728 (42r), 734 (42r-v), 739 (42v-43r), 742 (43r-v), 750 (43v-44r), 759 (44r-v), 762 (45r), 761 (45r), 800 (45r-v), 635 (45v-46r), 1196 (46r-v), 421 (46v-47r), 396 (47r-48v), 425^m (48v-49v), G XIV^atach. (49v), G I^m (49v-50r), G II* (50r-v), G III* (51r), G IV* (51r-v), G V* (51v-52r), G VI* (52r), G VII* (52r), G VIII* (52v), G IX* (52v), G X* (52v-53r), G XI* (53r-v), G XII* (53v), G XIII* (53v-54r), G XIVb* (54r), G XV* (54r), G XVI* (54v), G XVII* (54v-55r), G XVIII* (55r), G XIX* (55r-v), G XX* (55v-56r), G XXI* (56r), G XXII* (56r-v), ¾ blanca (56v), blancas (57r-v).

[fasc. XV-XXIII] *A M. Carlo Gualteruzzi* 925 (58r-v), 924 (58v-59v), 955 (60r-61r), 931 (61r-62r), 968a (62r-v), 1048 (62v-63v), 1089 (64r-65v), 1093 (66r-v), 1091 (66v-67r), 1104 (67r-68v), 1109 (68v), 1124 (68v-70v), 1132 (70v-71r), 1178 (71r-75r), 1189 (75r-v), 1194 (75v-76r), 1078 (76r-77r), 1313 (77r-v), 1097^m (77v-80r), 1067 (80r-82r), 1134 (82v-83v), 1119 (83v), 1212 (83v-84r), 1211 (84r), 1213 (84r-v), 1217 (85r-87v), 1226 (87v-89v), 1228 (89v-90v), 1233 (90v-92v), 1246 (92v-94r), 1232 (94r-95v), ¾ bianca (95v) [fasc. XXIV] *S.^{mo} D.^o N.^o P.P. Cle. VII* 1341 (96r-v), *Alla Ill.^e S.^{ra} Marchesa di Pesc.^{ra}* 1218 (97r-v), *Al S.^{or} Giovan Ant.^o Muset.^{la}* 1336* (97v-99v), *Al Mag.^{co} M. Loisi Soranzo* 841 (99v-100r), 767 (100v-101r), 958 (101r-v), *Alla Ill.^{ma} S.^{ra} Elysabetta Duch.^a D'Urb.* 429* (101v-103r), *Al S.^r Giovan Joachino orator del Re Chr.^{mo}* 980* (103r-v), *A M. Ber. C. Savio de gli ordini* 1000* (104r), *Al Proton.^o de j Meij* 772 (104r-105v), *Al R.^{do} M. Triphon Cabriele* 810*^{km} (105v-106r), *A M. Agostin Bevazzano* 993*tm (106r-107v), 1415* (107v-109r), *Al M.^{co} M. Luigi Prioli* 570^m (109r-110r), *A M. Giovan Battista Rhammusio secretario* 975* (110r-114v), *A M. Fran.^{co} Cornaro* 801* (114v-116v), *Alla S.^{ra} Helisabetta Duchessa d'Urbino* 523 (116v-117r), *A M. Agostino Beatiano* 680 (117r-v), *A M. Pre Luca da Cortarolo* 559 (117v-118r), *A M. Ber. Ca.* 766 (118r-v), *A M. Dominico Venieri Amba.* 701 (118v-119r), *Al Rhammusio* 644* (119r-v), *Al Generale di S.^{to} Ag.^{no}* 816 (119v-120r), *A M. Luca Tro- no* 1177 (120r-v), *A M. Aluigi Soranzo* 752 (120v-121r), *Al Cl.^{mo} M. Marco Dandolo* 636 (121r-v), *Al S.^r Marco Antonio Lando* 775 (121v-122v), *A M. Vincenzo Belegno* 786 (122v), *A M. Jac.^o Bonfio*

785 (123r), *A Mons.^r De Martini* 1038 (123r-124r), 844 (124r-125r), 538 (125r-126v), 226 (126v-130v), 527 (130v), 590 (130v-131v), 409 (131v-132r), 500 (132r-v), 413 (132v-133r), 501 (133r-v), 499 (133v-134r), 511 (134r-v), 502 (135r-v), *Al Car.^{le} Grimanno* 1411^m (136r-v), *A M. Bernardino da Pescia* 1412^m (137r-v), 498 (137v-138r), 503 (138v-139r), 995 (139r-141r), 1108 (141r-142r), 1087 (142r-v), 1088 (142r-143r), 486b^{*m} (143r-v), 353 (144r-145r), 1098 (145r-v), 968b (145v-146r), 354 (146r-v), 463 (146v-147r), 492 (147r-v), [fasc. XXXVII-XLV] *A M. Vettor Soranzo* 857 (148r-v), 881^{*m} (148v-149v), 902^{*m} (149v-150r), 904^m (150r-v), 755 (151r), 911^m (151r-v), 917 (151v-152r), 1161^{*} (152r-v), 932^{*m} (152v-153v), 938^{*} (153v-154r), 937^{*m} (154r-v), 961^m (154v-155r), 967^{*m} (155r-v), 981^m (155v), 992 (155v-156r), 999^{*m} (156r-v), 1004^{*m} (156v-157r), 1009^{*m} (157r-v), 1011^m (157v-158r), 1012^m (158r-v), 1014^{*m} (158v-159r), 1019^{*m} (159v), 1015^m (159v-160r), 1016^m (160v), 1017^{*m} (160v-161r), 1023^m (161r-162r), 1024^m (162r-v), 1029 (162v-163r), 1240^{*m} (163v), 1045^{*m} (164r-v), 1050^{*} (164v-165v), 1061^{*} (165v-167r), 1081^{*} (167r-v), 1054^m (167v-168v), 1086^m (168v-169r), 1125^{*m} (169r-v), 1135^{*} (169v-171v), 1160^{*m} (171v-172r), 1168^{*} (172r-173r), 1173^{*} (173r-174r), 1207^{*m} (174r-175v), 1214^{*m} (175v-176r), 1312 (176vr-v), 1375^{*m} (176v-178r), 1398 (178r-v), 1408^{*} (178v-179v), 1065^{*} (180r-181r), ¼ blanca (f. 181r), *Giovan Battista di Plano* (181v) blancas antes de 1795 (181v-184v).

Los últimos papeles del pliego número XIV (56v-57r), dejados en blanco, subdividen RVbo en dos secciones. Incluyendo también los duplicados, el primer grupo (ff. 2r-56v) contiene: las epístolas de Petrarca y Boccaccio, 67 cartas propiamente de Bembo y las últimas veintitrés, apócrifas. El segundo grupo (ff. 58r-181r), en cambio, lo integran 135 epístolas atribuibles con certeza a nuestro autor. Pertile y Moro entrevieron en esta separación una incertidumbre por parte del copista, quien, al darse cuenta del error, habría interrumpido la transcripción de las epístolas de Trifone, dejando así incompleta la unidad codicológica⁴⁵. Sin embargo, si consideramos las diferencias de *mise en page* que se dan entre la primera y la segunda parte al indicar tanto los datos identificativos paratextuales

45 Véanse Pertile, “Apollonio Merenda”, p. 31; y Moro, *op. cit.*, p. 93.

de cada carta como los nombres de remitentes y destinatarios, esta pausa podría explicarse de otra manera: se trataría de una pausa interna, tal vez prevista deliberadamente por el compilador de la colección.

Todas las cartas de la primera parte, incluidas las de Petrarca y Boccaccio, están desprovistas de dirección: en 38 casos, Bembo, durante su revisión, las anotó de su puño y letra sobre el cuerpo textual. El elemento más importante en la organización de la sección es el nombre del remitente, puesto en correspondencia con la primera carta de la serie, según la fórmula “Del + nombre del autor”: “Del Petrarcha” (f. 2r), “Del Boccaccio”, (f. 2v) y “Del Bembo” (f. 6r). El rosario de autores parece estar influido por la enseñanza del propio Bembo y sus *Prose*. Parecería entonces que la omisión sistemática de direcciones estuvo dictada por una elección estructural precisa, dirigida a realzar el cuerpo textual de las cartas, que de esta manera se descontextualizan y se elevan a modelos estilísticos dignos de ser imitados, según la lógica del formulario⁴⁶.

Esta operación refleja una peculiar tendencia de las primeras antologías epistolares de Manuzio y Gherardo: el reconocimiento del valor ejemplar de las cartas impresas en estas recopilaciones iba a menudo acompañado de la omisión de dataciones y otros elementos paratextuales. Desde este punto de vista, al menos en su primera sección, RVbo se comporta de una forma casi análoga, como ya advirtió parcialmente Travi⁴⁷. De hecho, hay una cierta alternancia en la indicación de la fecha: un primer conjunto de cartas sin data, que incluye las epístolas de Petrarca y Boccaccio y los primeros 31 textos bembianos (ff. 2r-29r)⁴⁸, es seguido por otro, que consta de 31 epístolas fechadas (ff. 29v-45v), tras las cuales figuran otras 5 sin fechar (ff. 45v-49v), que se suman a la veintitrés de Trifone, en las cuales las datas están ausentes o parcialmente referidas al mes y al día.

También por lo que atañe a la sucesión de cartas en RVbo hay una yuxtaposición de macrosecuencias, la cual presenta mayor similitud con las colecciones antológicas impresas que con los manuscritos del epistola-

46 Véanse Amedeo Quondam, “Dal ‘formulario’ al ‘formulario’: cento anni di ‘libri di lettere’”, en *Le ‘carte messaggere’*, pp. 13-156; y Braida, *op. cit.*, pp. 21-100.

47 Travi, “L’introduzione al *Teseida*”, p. 313.

48 La carta dedicatoria de Boccaccio no presenta ninguna datación, al no tratarse de un texto propiamente epistolar; la de Petrarca, en cambio, sí es fechada: “Vinegia IIII di genaro 1362”; véase Petrarca, *Lettere disperse*, pp. 366-367 (p. 367).

rio bembiano RVSb1-2 y los volúmenes de la *princeps* póstuma, donde los textos se organizan de acuerdo con una *ratio* muy estricta. Las primeras epístolas bembianas presentes en RVbo, ff. 6r-28v, se enderezan a familiares (el padre Bernardo, los hermanos Carlo y Bartolomeo, el cuñado Sebastiano Marcello) y amigos (Angelo Gabriel, Niccolò Tiepolo y Ercole Strozzi), fueron escritas entre los últimos años del siglo XV y 1513, y documentan el paso de Bembo de la corte de Ferrara a la de Urbino y su posterior traslado a Roma. Esta secuencia parece contener *in nuce* la serie inicial de cartas presente en el manuscrito RVSb1, luego propuesta de nuevo en el segundo volumen de la impresión Scotto. Quizás esta coincidencia podría haber llevado a Travi a considerar RVbo como el primer núcleo del epistolario bembiano. Sin embargo, a un examen más atento se descubre que, entre las cartas al segundo hermano Bartolomeo, hay otras dirigidas al primer hermano Carlo⁴⁹. La secuencia también es interrumpida por las cartas enviadas a Ercole Strozzi (n. 159, ff. 15v-16v), Niccolò Tiepolo (n. 313, ff. 21v-22v) y Lorenzo Gusnasco da Pavia (n. 344, ff. 27r-v).

En las posteriores se hace cada vez más difícil vislumbrar un orden coherente. A veces se organizan en pequeños grupos. Por ejemplo, en los ff. 29v-33v se recogen cinco escritas entre 1523 y 1525 a personajes del área boloñesa y centradas en temas literarios (n. 457 a Giulio Camillo Delminio, 483 a Camilla Gonzaga, 486 a Galasso Ariosto, 485 sin destinatario y 532 a Goro Gheri). De nuevo, en los ff. 40v-45r hay seis de recomendación enviadas a Angelo Gabriel (724, 725, 728, 739, 750 y 759), que sin embargo se intercalan con otras de género similar, dirigidas a Gasparo Contarini (734, ff. 42r-v) y Niccolò Tiepolo (742, ff. 43r-v). El criterio mayoritario parece ser entonces el cronológico. De hecho, pasa progresivamente del n. 457 (ff. 29v-30v) del 18 de noviembre de 1523 a las misivas de 1524 (483, 486, 485), 1525 (532, 574, 620, 625, 626) y 1526 (630, 642, 668... 725), hasta 1527 (728... 800), que representa el año de mayor número de datas de la primera parte de la colección⁵⁰.

49 Véanse, por ejemplo, las cartas 164 y 169 (RVbo ff. 16v y 27v-28r).

50 Las dos únicas cartas de la primera parte de RVbo que han sido insertadas por Travi en la correspondencia de los años treinta del siglo XVI son la 1164 y la 1196. En cuanto a la última, dirigida a Luigi Soranzo, ya Massimo Firpo, *Vittore Soranzo vescovo ed eretico. Riforma della Chiesa e inquisizione nell'Italia del Cinquecento*, Roma, Laterza, 2006, p. 29, nota 21, la fechó con certeza en marzo de 1527. La 1164, por

Frente a este desorden general, la indicación de los nombres de los remitentes asume un valor significativo para la morfología de la primera parte. El dato se corrobora todavía más si se compara con lo que ocurre después de las cartas dejadas en blanco (56v-57v). De hecho, las direcciones asumen un papel clave en la organización de la segunda sección (RVbo, ff. 58r-181r).

En el margen superior del f. 58r la indicación “A M. Carlo Gualteruzzi”, escrita como si fuera una rúbrica, inaugura una secuencia de 30 cartas al mismo destinatario, datables entre 1529 y 1532, que ocupa los pliegos XIV-XXIII (ff. 58r-95v). Aunque la dirección aparezca solo en la primera carta, la cohesión de la serie está garantizada por el uso frecuente del vocativo “M. Carlo” en la *salutatio* y por la media página en blanco al final del pliego XXIII (f. 95v), después de la última carta a Gualteruzzi (n. 1232). En el siguiente pliego (ff. 95r-98v), el cambio de destinatario se marca con una nueva dirección (“S.mo D.º N.º P.P. Cle. VII”, f. 96r) y esta operación se repite sistemáticamente en las páginas siguientes (ff. 97r -123r)⁵¹. En cambio, a partir del f. 124r, hasta el f. 147v, las misivas están todas desprovistas de dirección (pero no de fecha), con excepción de la pareja 1411 y 1412 (ff. 136v-137v) al cardenal Marino Grimani y a su secretario Bernardino Sandri, donde Bembo responde a las condolencias por la muerte de Lucilio. Los últimos papeles de RVbo (ff. 148r-181r) re-

otro lado, fue datada por Travi en octubre de 1530, asumiendo que había sido enviada a Carlo Gualteruzzi (Bembo, *Lettere*, vol. III, p. 192): es un mensaje breve en el que Bembo pide al destinatario que le indique el día exacto de su partida. El uso de la fórmula de deferencia “Vostra Signoria”, dirigida al destinatario, desaconseja atribuirle a Gualteruzzi, porque Bembo nunca se dirigía a su amigo con este título, además —como se dirá— en RVbo las cartas enviadas a Gualteruzzi están todas recogidas en ff. 58r-95v. Aunque sea difícil fechar con precisión la carta 1164, se antoja plausible que se escribiera en Padua entre la primavera de 1521, el periodo durante el cual Bembo se instaló en la ciudad de forma estable, y 1527, si se acepta como *terminus ante quem* la datación más alta a la que se pueden remontar las otras cartas de la primera parte de RVbo.

- 51 Dentro de esta serie, solo la 1415 al Papa Clemente VII (RVbo, ff. 107v-109r) está falta de dirección; pero debe tenerse en cuenta que las cartas al Papa generalmente se entregaban en mano. En los ff. 99v-101v, en cambio, se identifica otro pequeño subgrupo enviado al mismo destinatario (841, 767 y 958), donde la dirección aparece únicamente en correspondencia con el primer texto de la serie (“Al Mag.co M. Loisi Soranzo”, f. 99v).

cogen en cambio las epístolas destinadas “A M. Vettor Soranzo” (f. 148r). Aquí también la dirección se coloca en correspondencia con la primera carta de la serie, que en total consta de cuarenta y siete epístolas, escritas entre 1528 y 1532⁵².

Todas las epístolas de la segunda sección van fechadas: alrededor del 66 % se sitúan entre 1529 y septiembre de 1532. La ambientación romana se vuelve predominante, ya que se envían numerosas cartas a personalidades de la corte papal o que gravitan alrededor de ella⁵³. El criterio por destinatario parece ser el más frecuente en la ordenación de la segunda parte, aunque se utilice de forma discontinua. Las dirigidas a Soranzo y Gualteruzzi abren y cierran esta sección, constituyendo más de la mitad de los 135 textos totales. En estos dos grandes grupos no siempre se respeta la sucesión cronológica: el propio Bembo interviene de su mano en la serie de cartas a Soranzo para señalar que hay que adelantar la última epístola (“questa ha ad andare molto dinanzi”, RVbo, f. 180r). Además, entre las cartas a Gualteruzzi se encuentra también la 968 a Trifone Benci (RVbo, f. 62r-v), que probablemente Bembo había enviado al susodicho Gualteruzzi, quien debió mostrársela luego personalmente al interesado⁵⁴. También se reconocen otras agrupaciones por destinatario: por ejemplo, las cartas 841, 767 y 958 a Luigi Soranzo (RVbo, ff. 99v-101v), o el conjunto mayor al gobernador de la mansión boloñesa Simone de’

52 En este manuscrito la carta 1061 resulta desdoblada en dos diferentes (RVbo, ff. 165v-166r + 166r-167r). Al pasar a RVSb1, esta se transcribe como si fuera una sola epístola, y así luego se imprimió en el segundo volumen de la edición Scotto.

53 Se enviaron a Roma las cartas 226, 353, 354, 701, 844, 924, 925, 931, 955, 968, 995, 1081, 1086, 1087, 1088, 1089, 1091, 1093, 1097, 1104, 1108, 1109, 1119, 1124, 1125, 1132, 1134, 1135, 1160, 1168, 1173, 1178, 1189, 1194, 1207, 1211, 1212, 1213, 1214, 1217, 1226, 1228, 1232, 1233, 1246, 1313, 1336, 1341, 1375, 1398, 1408, 1411, 1412 y 1415.

54 Bembo informa al destinatario de que es titular de dos beneficios en el área de Rimini. En unas cartas anteriores había agradecido a Gualteruzzi un aviso que le había dado “per le cose di Rimini”: es probable que se trate del mismo *negotio* relacionado con los beneficios eclesíasticos que Bembo tenía en Rimini y que Benci trataba de obtener para sí, creyendo que el anterior dueño había muerto; sobre Trifone Benci, véase Adriano Prosperi, “Benci, Trifone”, en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VIII (1966), disponible en línea: <https://www.treccani.it/enciclopedia/trifone-benci_ (Dizionario-Biografico) /> (fecha de consulta 31/07/2022).

Tori (RVbo, ff. 130v-134r)⁵⁵. Pero su disposición no es homogénea: otra epístola a Luigi Soranzo se encuentra en los ff. 120v-121r (n. 752) y otras tres dirigidas a Simone de' Tori están en los ff. 135r-v y 137v-139r (502, 498 y 503); lo mismo vale también para las cartas a Agostino Beaziano y Giovanni Battista Ramusio. En la parte central las epístolas parecen estar dispuestas sin ningún orden especial, mezcladas con otras que son incongruentes en cuanto a fecha y tema. En este segundo apartado, se repiten varias de *negotia*, en las que Bembo aborda temas particularmente delicados y privados, relativos a algunos casos judiciales o a la gestión de sus beneficios (226, 785, 786 968, 1038, 1087, 1088, 1098). Estos documentos pueden leerse junto con las cartas de recomendación (980 y 1177) y las epístolas familiares propiamente dichas⁵⁶.

Por lo tanto, la segunda sección de RVbo también presenta varias faltas de homogeneidad en lo que atañe al ordenamiento, la datación y el contenido. No obstante, la presencia recurrente de las direcciones constituye un cambio significativo de enfoque con respecto a la primera sección —que también se puede encontrar en la nueva tabla del manuscrito—. Evidentemente esta discrepancia no representaba un problema para el copista de RVbo, quien, a pesar de haber intervenido en algunos puntos para revisar su transcripción, se diría desinteresado de la *mise en page*, quizá porque su único interés era recopilar una cantidad importante de cartas de Bembo. Es probable entonces que las diferencias entre la primera y la segunda parte de RVbo en el uso de elementos paratextuales se remonten directamente a los autógrafos a partir de los cuales se han trasladado las cartas de la colección: lo que explicaría mejor la presencia de duplicados y la interpolación de las epístolas de Trifone⁵⁷.

Volveré sobre esta hipótesis más adelante para corroborarla con nuevos datos. De momento, me limito a subrayar que a estas alturas debemos de-

55 Las cartas a Simone de' Tori son, en orden de transcripción: 527, 590, 409, 500, 413, 501, 499 y 502.

56 Se pueden adscribir al género de las epístolas familiares las cartas de disculpa a la duquesa Elisabetta d'Urbino (429 y 523), las de agradecimiento y saludo (486, 492, 570, 644, 766, 775) y también aquellas en las que se dan noticias literarias (993, 998, 1000 y 1108).

57 Hay que tener en cuenta que también la carta a Trifone Gabriel n. XIV se repite en los ff. 49v y 54r.

jar completamente de lado la idea de que RVbo se compusiera en la casa de Bembo y por un copista que trabajara para él, ya que el interés por los aspectos paratextuales será una de las claves en la revisión realizada por el autor en RVbo y en trabajos posteriores sobre los manuscritos RVSb1-2.

4. LAS ENMIENDAS DE BEMBO

A lo largo de su revisión, Bembo corrigió apenas 105 textos, sobre un total de 202, centrándose solo en algunas secuencias de cartas, más o menos largas, en detrimento de otras⁵⁸. Las primeras 33 (ff. 6r-57v) han sido revisadas extensamente (ff. 6r-30v)⁵⁹. En las siguientes, en cambio, las correcciones se vuelven más esporádicas y se concentran en las inmediaciones de los ff. 33v-35v, 36r-40r y 48v, así como de los ff. 50r-56v, donde Bembo repudió las epístolas que no eran suyas. En cuanto a la segunda sección (ff. 58r-181r), no se tocó ninguna parte de la secuencia destinada a Gualteruzzi (ff. 58r-95v). También en los posteriores ff. 96r-147v el autor se ciñó a breves microsecuencias⁶⁰. Las correcciones vuelven a aumentar en la parte final del códice, en correspondencia con el grupo de cartas a Vittore Soranzo (ff. 148v-181r), donde, para 41 textos de un total de 47, Bembo anotó el nombre del destinatario, procediendo así a contrapelo de la tendencia con respecto a la estrategia de *mise en page* del manuscrito.

Es probable que el autor volviera varias veces sobre el texto de RVbo, ya que en algunas circunstancias enmendó sus propias apostillas⁶¹. El caso

58 Véase, *supra*, la tabla del ms. (§ 3. *Forma y disposición de las epístolas*).

59 La masiva campaña de corrección registrada en las primeras cartas de la sección Bembianca de RVbo se debe al ser estas epístolas las más alejadas del modelo lingüístico teorizado en las *Prose*, ya que fueron escritas en la primera década del siglo XVI.

60 De acuerdo con la tabla del ms., véanse las cartas 429 (Elisabetta Gonzaga), 980 (Giovanni Gioacchino da Passano), 1000 (Bernardo Cappello), 772 (Girolamo de' Migli), 810 (Trifone Gabriel), 993 (Agostino Beaziano), 1415 (Clemente VII), 570 (Alvise Priuli), 975 (Giovanni Battista Ramusio), 801 (Francesco Corner), 644 (Giovanni Battista Ramusio), 226 (Bernardo Dovizi apodado el Bibbiana), 503 (Simone de' Tori), 995 (Alfonso Toscano), 1088 (Girolamo Venturi) y 486 (Galasso Ariosto).

61 Algunas tachaduras o reescrituras de fragmentos de textos ya corregidos se registran en RVbo, ff. 7r-v, 9v, 12r-v, 17r, 18r, 20v, 22v-23r, 28v, 39r, 113v y 173r.

de la epístola 346 (RVbo, ff. 28v-29r) muestra que el propio Bembo tenía dudas en el reconocimiento de algunos destinatarios. En un principio, había indicado que la carta 346 había sido enviada “A M.^o Nicolò Leonicensino” (RVbo, f. 28v), para luego cancelar el nombre de este último⁶². En RVSb1, ff. 224v-225r, la misma carta se encuentra en una redacción ampliada, dirigida al médico paduano Francesco da Noale. Desafortunadamente, el cambio de destinatario y algunas variaciones entre los dos textos llevaron a Travi a publicarlos por separado con los números 346 y 547. Sin embargo, este no es un caso aislado: incluso la carta 676 cambió de destinatario al pasar de RVbo, f. 38r (Giovanni Girolamo de’ Rossi), a RVSb1, f. 282r (Ermete Stampa).

También cabe señalar que solo 80 de las 105 revisadas por Bembo se transcribieron en los manuscritos RVSb1-2, y a partir de ahí llegaron por fin a las prensas. Las otras se han conservado solo en el manuscrito Boncompagni, lo que también plantea un problema editorial sobre cómo publicarlas: si incluirlas o no en la tradición del epistolario.

Como señaló Travi, la transición de RVbo a RVSb1-2 tuvo lugar a través de otro paso intermedio (RVbo → *z* → RVSb1-2)⁶³. Sin embargo, dicho testimonio no necesariamente tiene que identificarse con un manuscrito orgánico. También es plausible que de vez en cuando Bembo hiciera transcribir las cartas de RVbo en archivos o papeles sueltos, en los que continuó interviniendo antes de mandar que se copiaran en los manuscritos de RVSb1-2, siempre disponibles para nuevos retoques. Por ejemplo, en la transición de RVbo a RVSb1-2, las cartas 20 (a Bernardo Bembo: RVbo, ff. 7v-8r) y 483 (a Camilla Gonzaga: RVbo, ff. 30v) han sido transcritas respectivamente en los amplios márgenes de RVSb1, ff. 60v-61r, y de RVSb2, f. 26r.

La fase de revisión de la colección parecería coincidir con un proceso activo de selección del material epistolar previamente recogido en RVbo. Esta ‘lectura activa’ también resulta atestiguada por las peculiares *maniculae* que Bembo colocó en el *incipit* de 38 epístolas de RVbo. Se trata de

62 Sobre Niccolò Leonicensino y la enseñanza en Ferrara, véase la entrada de Paolo Pellegrini, “Niccolò da Lonigo”, en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVIII (2013), disponible en línea: <https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-lonigo_%28Dtionary-Biografico%29/> (consultado el 31/07/2022).

63 Véase Bembo, *Lettere*, vol. I, p. XL.

advertencias que destacan algunas misivas en comparación con otras, centrándose en particular en las enviadas a Vittore Soranzo⁶⁴. Estos signos no se superponen completamente con la revisión de Bembo: seis cartas que presentan la *manicula* no han sido corregidas⁶⁵; otras cuatro, aunque enmendadas, no se han fusionado luego en RVsb1 y RVsb2⁶⁶. Es entonces probable que las ‘manitas’ documenten la vuelta de Bembo al manuscrito en diferentes momentos. Su correlación con la revisión y las anotaciones del autor, en función de una selección del material epistolar de RVbo, queda bien ejemplificada con lo que ocurre en los ff. 143r-148v. Cerca del *incipit* de la carta a Galasso Ariosto corregida por él (486), Bembo colocó una *manicula* (RVbo, f. 143r, margen izquierdo) y una nota al pie: “scor[ri] sei carte doppo questa” (RVbo, f. 143, margen derecho). Las siguientes cinco cartas (144r-148v) no han sido corregidas por el autor. En la sexta (149r) está en cambio la carta 881 a Vittore Soranzo (ff. 148v-149v): este es el primer texto revisado por Bembo después del f. 143r. En realidad, la epístola en cuestión comienza en las últimas tres líneas del f. 148v, donde, cerca del *incipit*, aparece otra *manicula*. Por tanto, parece evidente que con este sistema de referencias Bembo quería indicar al copista el punto exacto donde reanudar la transcripción.

Ahora bien, entre los ff. 147v-148r de RVbo se produjo una laguna: la carta a Francesco Maria Molza (492) se interrumpe en el f. 147v, último folio del pliego XXXVI; mientras que el siguiente f. 148r, que abre el pliego XXXVII, contiene la 857 a Vittore Soranzo. A nivel codicológico es probable que al menos un cuadernillo se haya extraviado. Esto se deduce de la falta de coincidencia de la frase colocada al final del pliego XXXVI (“do, che bonissima” f. 147v) con el *incipit* del XXXVII (“Non vi posso dire”, f. 148r). Esta laguna, de la cual, hasta donde alcanzo, no se ha informado nunca, podría corroborar todavía más la hipótesis de que la revisión del autor se produjo después de la encuadernación del manuscrito, ya que la glosa de Bembo en el f. 143r es posterior a la pérdida de las cartas.

64 Las cartas que presentan una *manicula* cerca del *incipit* se señalan en la tabla del manuscrito (*supra*, § 3. *Forma y disposición de las epístolas*).

65 Véanse las cartas 961 (ff. 154v-155r), 1054 (ff. 167v-168v), 1086 (ff. 168v-169r), 1411 (ff. 136r-v), 1412 (ff. 137r-v).

66 Se trata de las cartas, a Vittore Soranzo, 1017 (ff. 160v-161r); 1019 (f. 159v), 1045 (ff. 164r-v) y 1240 (f. 163v).

Con vistas a la selección del material epistolar de RVbo, la estrategia de revisión bembiana podría interpretarse como un ejercicio preliminar de preparación del material epistolar, de cara a su posterior transcripción “en orden” dentro de los manuscritos dispuestos para la impresión⁶⁷. De hecho, Bembo ha adoptado una serie de soluciones que funcionan en conjunto con el lenguaje y la *mise en page* de RVSb1-2. Primero, intervino sobre los elementos paratextuales, anotando en el 76% de los casos la dirección con el nombre del destinatario en el centro de la hoja, encima del cuerpo del mensaje, según la fórmula fija ‘A + título honorífico + Nombre + otras especificaciones’:

A M. Bernardo Bembo mio padre (RVbo, f. 23v) = A M. Bernardo Bembo mio padre Vicedomino di Ferrara (RVSb1, f. 60v)

A M. Carlo mio fratello (RVbo, f. 9r) = A M. Carlo Bembo mio fratello (RVSb1, f. 3v)

A mio Cognato. Podestà di Colonia (RVbo, f. 8v) = A M. Sebastiano Marcello Podestà di Colonia mio cognato (RVSb1, f. 3r)

Al Duca di Urb[ino] (RVbo, f. 39v) = Al Duca d’Urbino (RVSb1, f. 539r)

La elección de Bembo es la antítesis del método de transcripción adoptado en la segunda parte de RVbo, ff. 58r-181v, porque está orientada a reducir al mínimo las fórmulas de deferencia, como “Illustrissimo” y “Reverendissimo”, muy utilizadas en cambio en la redacción de las cartas originales. La misma tendencia también se observa en las correcciones realizadas por el autor en el cuerpo textual de RVbo y en las posteriores de RVSb1-2.

Además, en ff. 6r-29v, es frecuente la estandarización de los datos tópicos según la fórmula “*Di* + lugar”, donde el texto base presenta múltiples soluciones (como “*In* + lugar” o el uso latino del genitivo locativo o la preposición “*ex* + lugar”), que se repiten en las cartas originales adscribibles a principios del siglo XVI⁶⁸:

67 Con esta expresión aludo a la habitual anotación petrarquista que aparece en el códice de los *abbozzi*, Vat. Lat. 3196, véase Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano 3196*, ed. Laura Paolino, Milán, Ricciardi, 2000.

68 Véase Bembo, *Lettere*, I, n. 146, pp. 138-139.

Ferrarie *corr.* in Di Ferrara (RVbo, f. 9r) = Di Ferrara (RVSb1, f. 9r)
Ex Venetiis *corr.* in Di Venetia (RVbo, f. 10r) = Di Venetia *corr.* in
Di Vinegia (RVSb1, f. 4r)
Ex Ferraria *corr.* in Di Ferrara (RVbo, f. 13v) = Di Ferrara (RVSb1,
f. 6v)
In Roma *corr.* in Di Roma (RVbo, f. 27r) = Di Roma (RVSb1, f. 11r)

Al hacer estas adiciones, Bembo ya tenía en mente una idea de *mise en page* muy específica para ajustarse a las cartas de RVbo y le preocupaba que el copista la respetara.

Las correcciones en el cuerpo textual poseen una configuración similar. Massimo Prada ya había adelantado la sospecha de que el allanamiento diacrónico del lenguaje del epistológrafo Bembo estaba íntimamente ligado a la revisión realizada con motivo de la publicación de las cartas y al hecho de que “la mayor parte del entramado lingüístico original (aunque no todo) se haya perdido durante un largo proceso de corrección”⁶⁹. En un ensayo reciente dedicado a la revisión bembiana de RVbo y RVSb1, Roberta De Noto destacó cómo ambos manuscritos presentan en varios niveles (gráfico, fonético, morfológico y léxico) un número considerable de intervenciones en común⁷⁰.

La tendencia hacia la uniformidad lingüística solo puede explicarse parcialmente, identificando el ‘estándar’ de referencia en las *Prose*⁷¹, ya que Bembo durante la revisión hizo una serie de elecciones sistemáticas entre términos que en sus *Prose* son ambivalentes. Por ejemplo, el frecuente paso de la forma sintética del pronombre relativo a la analítica (“il che” sustituido por “la qual cosa”) se encuentra tanto en RVbo como en RVSb1, mientras que en las *Prose* (III, xxiv, 2) las dos lecciones se consideran equivalentes⁷². Esta es una elección puramente estilística que, sin

69 Prada, *op. cit.*, pp. 14-21 (p. 17).

70 De Noto, *op. cit.*, pp. 75-88.

71 De Noto, *ibidem*, llamó acertadamente la atención sobre algunas elecciones lingüísticas que, aunque en menor medida, contrastan con lo teorizado por Bembo en su obra.

72 Véase Pietro Bembo, *Prose della volgare lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, ed. Claudio Vela, Bolonia, Clueb, 2001, p. 164. En RVbo la corrección se realiza sistemáticamente; véanse las cartas 683, f. 38v; 698, f. 40r; 1336, f. 98v; 1415, f. 108r; 1135, f. 171r; 1375, f. 177v; 1065, f. 180r.

embargo, aviene con otra serie de intervenciones similares. Valiéndome nuevamente del estudio de De Noto, señalo en el plano léxico la transición del genérico “causa” a palabras más específicas como “cagione” y “bisogna”; o el uso de “novelle” en lugar de “avisi” o “nuova”⁷³. Lo mismo vale para la eliminación de la *salutatio* en latín y de las fórmulas de reverencia (“Mag.co tamquam frater” reemplazado por “Magnifico quanto fratello”; n. 646, f. 29r)⁷⁴, la reducción de títulos honoríficos y el consiguiente paso de la tercera persona del singular a la segunda del plural (“io a V.S. tengo” sustituido por “io a voi tengo”, n. 483, f. 30v)⁷⁵.

En esta dirección también avanzan una serie de tachaduras realizadas en cartas a los hermanos o a los amigos más próximos, que eliminan contenidos relacionados con la vida cotidiana, expresiones hiperbólicas o juicios personales basándose en la enseñanza de *Familiare* I, 1, 28-32 de Petrarca. La adopción de este criterio podría explicar por qué algunas de las cartas que han sido corregidas en RVbo fueron excluidas antes de la transición a RVSb1.

En el momento de la revisión de RVbo, Bembo tenía, por tanto, las ideas claras sobre el lenguaje y la *mise en page* de su epistolario. Es probable que hubiera ponderado y experimentado las soluciones que adoptaría en RVbo mediante la corrección de otras cartas. De hecho, al revisar nuestro códice, Bembo demuestra que ya ha alcanzado un modelo ‘estándar’ para escribir su epistolario, aunque este último todavía fuera susceptible de actualizaciones —que también dependían de la revisión del resto de sus trabajos— a partir de las *Prose*⁷⁶.

73 Bembo distingue si el término “causa” se usa en un sentido judicial o no (De Noto, *op. cit.*, pp. 86-87). Para algunos ejemplos, véanse las cartas 1019 (RVbo, f. 159v) y 1016 (RVbo, f. 160v). En el caso de “novelle”, véase De Noto, *op. cit.*, p. 84, n. 64, y p. 88.

74 De la misma manera, en la carta 429, la fórmula “Ill.^{ma} S.^{ra} Duchessa e patrona mia Col.^{ma}” (RVbo, f. 101v) se ha tachado.

75 Otros ejemplos similares son: “la bontà di V. M.” sustituido por “la bontà sua” (n. 646, RVbo, f. 29r); “di V.^c S.^c” sustituido por “vostre” (n. 429, RVbo, f. 102v); “alla Ser.^{ia} del Principe [Doge]” sustituido por “al Ser. mio Principe” (n. 644, RVbo, f. 119r-v); “sua M.” sustituido por “ella” (n. 857, RVbo, f. 149r); “che S.S. sapesse” sustituido por “che egli sapesse” (n. 1375, RVbo, f. 176v).

76 Véase Bertolo, Cursi y Pulsoni, *op. cit.*

5. LA CARTA A CARLO GUALTERUZZI: *COLLATIO* Y *STEMMA CODICUM*

Gracias a la riqueza del corpus epistolar bembiano, es posible rastrear 154 cartas de RVbo de tradición múltiple: el 68% de estos textos son transmitidos únicamente por RVbo y RVSb1; el otro 32% también por otros códices.

Dentro de este segundo grupo nos interesan las cartas de la segunda parte de RVbo, de las cuales tenemos los originales efectivamente enviados. En particular señalo: las treinta epístolas a Gualteruzzi, hoy reunidas en el manuscrito compuesto de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Ottoboniano Latino 1717 (en adelante RVo); las cartas 353, 354, 968, 1087 y 1098, recopiladas en otros manuscritos de la misma Biblioteca y la 1218 a Vittoria Colonna, que se encuentra en el códice de la British Library, Additional, 6873, ff. 18r-19v.

Es de por sí significativo que ninguna de estas epístolas haya sido corregida por Bembo en RVbo, por más que once de ellas todavía sobrevivan en RVSb1-2⁷⁷. Por tanto, a partir del cotejo de los testimonios que las transmiten, es posible averiguar desde la ecdótica las razones por las que Bembo decidió no enmendarlas en RVbo.

Pienso detenerme en la 924, enviada a Carlo Gualteruzzi, ya que fue transmitida por cinco manuscritos. Entre ellos, sin embargo, debemos excluir el de la Biblioteca Palatina de Parma, (Palatino 1919 pliego 10: en adelante PrPp/10), que por una laguna solo registra el *incipit* de la carta, de poca utilidad a efectos de cotejo. También señalo que la 924 fue publicada en la antología manuziana de cartas en vulgar (Manuzio 1542)⁷⁸. Por tanto, nos ofrece la oportunidad de aplicar las herramientas de la filología de autor para reconstruir todo el proceso de escritura, trazar un *stemma codicum* y evaluar la posición de RVbo. Sintetizo aquí los testimonios:

77 Se trata de las cartas 353 (RVSb1, f. 84v), 924 (RVSb1, ff. 346v-347v), 931 (RVSb1, ff. 347v-348r), 955 (RVSb1, ff. 348r-349r), 1067 (RVSb1, ff. 349r-350v), 1087 (RVSb1, f. 430r), 1089 (RVSb1, ff. 350v-352r), 1104 (RVSb1, ff. 352r-353r), 1189 (RVSb1, ff. 353r-354r), 1218 (RVSb2, ff. 30r-v) y 1226 (RVSb1, ff. 355r-356r).

78 Las cartas a Gualteruzzi no se publicaron en la edición póstuma de la correspondencia de Bembo debido a una elección precisa del editor, que quería imprimirlas por separado. Véase al respecto la carta de Gualteruzzi a Della Casa en *Corrispondenza Giovanni Della Casa, Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, ed. Ornella Moroni, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1986, n. 225, p. 362.

OB = Oxford, Bodleian Library, Ita. C 23, ff. 30r- 31v, minuta⁷⁹.
RVo = Ciudad del Vaticano, BAV, Ott. lat. 1717, ff. IIr-v e 5r-v, original⁸⁰.
RVbo = Ciudad del Vaticano, BAV, Boncompagni E 1, f. 58v, copia.
RVSb1 = Città del Vaticano, ASV, Fondo Borghese, I 175, ff. 346v-347v, copia con correcciones autógrafas⁸¹.
PrPp/10 = Parma, Biblioteca Palatina, con lagunas.
Manuzio 1542, ff. 135v-136v, antología de cartas en vulgar: publicación no autorizada por Bembo.

He aquí una nueva transcripción, según la lección de RVSb1, corregida por el autor:

[1] A M. Carlo Gualteruzzi da Fano. A Roma.

[2] Honorato M. Carlo mio Dio vi salvi. [3] Ho da rendervi molte et molte gratie non solo della fatica et opera vostra posta in otternermi il brieve di N.S. per la Badessa et monache di San Piero di Padova, del quale per mie lettere vi pregai, ma anchora dello haverlomi voi ottenuto et procurato con tanta diligenza et amore et studio, con quanto fatto havete, che non potrebbe essere stato maggiore. [4] Oltra che quello che obtener non s'è potuto dalla

79 Originalmente OB, ff. 30r-31v, constituía un bifolio suelto: el texto de la carta estaba escrito íntegramente en el primer folio (30r-v), mientras que en el *verso* de la hoja figuraban las marcas de plegado y la dirección sintética en el lado corto de la mano del copista (“A M. Carlo Gualteruzzi | da Fano. | A Roma. | 21 Ian. 1529” OB, f. 31v), seguida de la indicación “Transcritte a libro”. La minuta, además de numerosas correcciones en la línea y en el interlineado, lleva la firma autógrafa (“Il v[ost]ro, et se si può, più ch[e] tutto v[ost]ro P.B.”, OB, f. 30v).

80 El testimonio RVo, ff. IIr-v y 5r-v, era un bifolio suelto: las huellas del plegado, el signo del sello de lacre y la inscripción en el lado largo aún son visibles en el documento (“Al mio honorato M. Carlo Gualteruzzi da Fano. In Roma”, RVo, f. 5v); también se puede leer en la dirección una nota de recibo del mismo Gualteruzzi. El texto de la carta fue transcrito por un copista profesional y luego firmado por Bembo (“Il tutto, et se si può, più che tutto vostro Pietro Bembo”, RVo, f. IIv), quien al releer la carta también agregó una corrección en el interlineado (“fatto”), previamente omitida por el copista.

81 La redacción de RVSb1 presenta la dirección en el centro de la página, sobre el cuerpo textual.

Signatura mi torna nelle vostre lettere sì prudentemente significato, che non è gran fatto meno che se ottenuto si fosse, e basterà per avvertimento et scarico della Badessa nel vero buona et santa Donna. [5] Et lascio stare che v'havete posto del vostro, et volete haver donato a detta Badessa non solamente la fatica vostra, che pagar non si potrebbe, ma etiandio parte del prezzo che vi dovea essere speso necessariamente. [6] La qual cosa io non volea già da voi. Tuttavia non mi può se non esser carissima et dolcissima la ripiena et sobrabondevole cortesia vostra. [7] Vedete quante cagioni di dovervi ringratiar sono con meco. Et non ho ancho detto tutto. [8] Ché pure il solo proferirvi voi di così presto et disideroso animo di piacermi nelle altre bisogne mie per lo innanzi vale più che ogni prezzo, quando io posso averne huopo molto spesso, ché non ho hora costì il mio Avila, che solea procurar le cose mie. [9] La qual proferta vostra io ricevo et abbraccio sommamente volentieri, né potea io haver cosa più cara di questa. [10] Ho oltra tutte queste cose veduto l'amor vostro verso me anchora in quella supplication della Prepositura di Cesena, che mandata m'havete, che mi fa aveduto di cosa, che io intesa non harei per altra via, et ho molto caro havere intesa. [11] Dunque ringratiatevi voi stesso in mia vece. Ché io non basto a farlo in questa carta come vorrei. [12] Farollo amandovi, quanto meritate, et io tenuto sono non solo per questi tanti conti, ma insieme con essi anchora per quello della grande virtù vostra, la quale et amo et honoro buon tempo fa et amerò et honorerò sempre. [13] Mandovi ducati cinque di camera in questa lettera, et tutto a voi mi profero et dono. [14] Alla prima vostra lettera stimo haver risposto rispondendo alla seconda. [15] Delle novelle, che per l'una et per l'altra mi scrivete, vi ringratio. [16] Et veggo che io convengo far questo ufficio molte volte, ma niuna mi pare haverlo fatto a bastanza. [17] State sano. A' XXI di Gennaio MDXXIX di Vinegia.

El reconocimiento de las características protocolares de los manuscritos establece en sí mismo un orden jerárquico, ya que la minuta (OB) solo puede preceder al original (RVo) y las copias (PrPp/10, RVbo, RVsb1, Manuzio 1542). Empecemos, entonces, por la minuta. La mayoría de las correcciones hechas por Bembo son recogidas por todos los demás testimonios:

Tabla 1. OB = RVo, RVbo, RVSb1, Manuzio 1542

§	OB	RVo = RVbo = Manuzio 1542 = RVSb1
	v'haveste posto	
5	<i>corr. in</i> v'havete posto	v'havete posto
	potrebbe, parte del	
6	<i>corr. in</i> potrebbe, ma etiandio parte del	potrebbe, ma etiandio parte del
	Et pure non ho ancho detto tutto. Che il solo	
7	<i>corr. in</i> Et non ho ancho detto tutto. Che pure il solo	Et non ho ancho detto tutto. Che pure il solo
	non ho hora il mio Avila	
8	<i>corr. in</i> non ho hora costì il mio Avila	non ho hora costì il mio Avila
	volentieri, et né poteva	
9	<i>corr. in</i> volentieri, né poteva	volentieri, né poteva
	di cosa, che potea giovarme	
10	<i>corr. in</i> di cosa, che io intesa non	di cosa, che io intesa non

Cuatro correcciones hechas en la minuta (OB) no constan en el original enviado (RVo), ni tampoco en las copias RVbo y Manuzio 1542, sino que solo se localizan en RVSb1:

Tabla 2. OBβ, RVSb1 vs OBα, RVo, RVbo y Manuzio 1542

§	OB	RVo, RVbo, Manuzio 1542	RVSb1
	ringratiare		
7	<i>corr. in</i> ringratiar	ringratiare	Ringratiar
	supplicatione		
10	<i>corr. in</i> supplication	supplicatione	Supplication
	Delle nove che per l'una		
15	<i>corr. in</i> Delle novelle che per l'una	Delle nove che per l'una	Delle novelle che per l'una
	Alli XXVI di Gennaio MDXXIX di Venetia ⁸² .		
	<i>corr. in</i> Alli XXI di Gennaio MDXXIX di	Alli XXVI di Gennaio	Alli XXI di Gennaio
17	Vinegia.	MDXXIX di Venetia	MDXXIX di Vinegia.

82 En un primer momento, Bembo había concluido la carta de esta manera: “Mandovi ducati cinque di camera in questa lettera: et tutto a voi mi profero et dono. Alli XXI di Gennaio MDXXIX”. Sin embargo, quizás antes de la transcripción en limpio de la minuta, llegó una nueva epístola de Gualteruzzi y Bembo se vio obligado a integrar el texto esbozado hasta ese momento para responder también a esta última. Así que tachó la fecha final “Alli XXI di Gennaio MDXXIX” y comenzó un nuevo periodo: “[...] et tutto a voi mi profero et dono. >Alli 21 di Gennaio MDXXIX.

La transición hacia la forma apocopada (“ringratiar” §7 y “supplication” §10), que en el OB se produce mediante la tachadura de la “e” al final de palabra, podría parecer un mínimo detalle. Sin embargo, esta corrección se adopta con cierta sistematicidad en la revisión lingüística de RVSb1⁸³. Incluso si quisiéramos plantear la hipótesis de que estas omisiones se hubieran producido de forma poligenética, con los otros dos cambios tendríamos algunas dificultades más.

Ya he observado que la sustitución “nove / nuove” por “novelle” (§15), que elimina un latinismo a favor de una palabra toscana, se da con frecuencia tanto en la revisión de RVbo como en RVSb1-2⁸⁴. De manera similar, el paso de la forma septentrional “Venetia” a la florentina “Vinegia” (§17), siempre atestiguada en las *Prose*, se registra en numerosas cartas de RVSb1⁸⁵. Estas correcciones son, por tanto, sistemáticas respecto a la revisión adoptada por Bembo en RVSb1 y deben ser consideradas como variantes tardías, que documentan una etapa *beta* de la minuta (OBβ): evidentemente Bembo, después de haber enviado el original (RVo), volvió sobre el borrador que obraba en su poder, para corregirlo aún más con vistas a su transcripción en RVSb1.

[*Borrado*]< Della prima vostra lettera stimo haver risposto rispondendo alla seconda. State sano. Alli XXVI di Gennaio MDXXIX di Venetia”. Una vez agregado este último pasaje, Bembo decidió renovar el agradecimiento a su amigo, pero, para evitar volver a escribir la fecha, esta vez solo eliminó la *salutatio* (“State sano. Allí”), subrayando la indicación cronológica que debía colocar al final de la carta y señalando el añadido mediante un signo de referencia. En la primera columna de la tabla transcribo directamente la última etapa de corrección, adoptada por RVo, RVbo y MANUZIO 1542; en la segunda inserto las variantes tardías de OBβ.

83 Me limito a señalar algunos casos relativos a los primeros veinte artículos de RVSb1: 34 (*ammaestrare* > *ammaestrar*); 134 (*scordare* > *scordar*); 136 (*lodare* > *lodar*); 137 (*essere* > *esser*); 152 (*furono* > *furon*, *loro* > *lor*); 778 (*dare* > *dar*); 832 (*volere* > *voler*); 866 (*fare* > *far*, *gentile* > *gentil*). Un aumento similar en el uso de apócope es registrado por Zanato, *op. cit.*, p. 421, en la transición de la edición de las *Prose* de 1525 a la de 1538.

84 Véase la nota 73.

85 Es interesante observar que en la revisión de RVbo Bembo todavía usa la forma norteña “Venetia”, mayoritaria en los originales realmente enviados. En RVSb1, en cambio, corregirá puntualmente “Venetia” por “Vinegia”, según el uso típicamente florentino adoptado en las *Prose* (véase De Noto, *op. cit.*, p. 79). Sobre la corrección *nueva* > *novella* se pueden examinar las cartas 238, 778 y 353 (“delle nove datemi”, RVv2 *versus* “delle novelle datemi”, RVSb, *ibidem*, p. 84, n. 64, y p. 88).

El hecho de que RVbo y Manuzio 1542 coincidan con la lección de OB α , frente a OB β , demuestra su descendencia del original realmente enviado (RVo). También la variante “dalle” (RVo, RVbo, Manuzio 1542), en lugar de “nelle” (OB, RVSb1), representa una banalización del copista, aceptada por Bembo en RVo, que corrobora la descendencia de RVbo y Manuzio 1542 de RVo⁸⁶:

Tabla 3. RVSb1, OB vs RVo, RVbo y Manuzio 1542

§	OB, RVSb1	RVo, RVbo, Manuzio 1542
5	mi torna <i>nelle</i> vostre lettere	mi torna <i>dalle</i> vostre lettere

El texto base de RVSb1 presenta otras dos novedades con respecto OB β que resultan plenamente coherentes con la revisión bembiana de la lengua de las epístolas, demostrando así que incluso la carta 924, al igual que los textos de la RVbo acogidos en RVSb1, ha pasado por otra etapa intermedia (x) antes de la transcripción ordenada en RVSb1⁸⁷.

Tabla 4. RVSb1 vs OB, RVo, RVbo y Manuzio 1542

§	OB, RVo, RVbo, Manuzio 1542	RVSb1
3	il <i>breve</i> di N.S.	il <i>brieve</i> di N.S. ⁸⁸
8	huopo <i>assai</i> spesso	huopo <i>molto</i> spesso

86 La redacción de la carta 924, publicada por Manuzio 1542, concuerda con RVo frente a RVSb1, pero presenta a su vez unas innovaciones individuales que la separan de RVbo: §sommamente volentieri] sommamente volentieri; §che se ottenuto si fosse] che s'è ottenuto si fosse; §l'amor vostro verso me] l'amor verso me; §mandovi...profero et dono] falta en Manuzio 1542; §MDXXIX. Di Venetia] falta en Manuzio 1542.

87 Es plausible que Bembo hiciera copiar el texto de OB β en limpio en una hoja suelta, o que le dictara al copista las correcciones adicionales que debían hacerse en RVSb1.

88 El paso a la forma diptongada es constante en las correcciones realizadas en las cartas RVSb1 y se nota también al cotejar las cartas originales efectivamente enviadas y la versión del manuscrito. Véase *infra* la tabla de la carta n. 353: “*Heri* sera a hore tre de notte giunse Flavio qui col *breve* di V.S.” (RVv2) versus “*Hieri* sera alle tre hore di notte giunse qui Flavio col *brieve*” (RVSb1). En las *Prose* II, iii; II, vii; II, ix, Bembo siempre usa la forma *brieve*. Véase también Prada, *op. cit.*, p. 139.

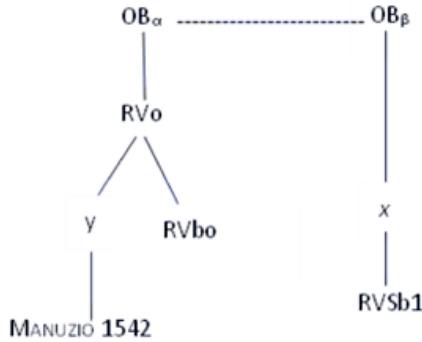
Una vez que la epístola se transcribió en RVSb1, Bembo la retocó aún más:

Tabla 5. RVSb1 correcciones

§	<i>RVSb1 (t.b.)</i>	<i>RVSb1 (corr.)</i>
3	San Pietro	San Piero
6	non voleva già	non volea già
6	soprabondevole amorevolezza	soprabondevole cortesia
9	volentieri, né poteva	volentieri, né potea
10	inverso me	verso me
117	Alli XXI di Gennaio	A' XXI di Gennaio

La tradición de la carta se puede resumir, por tanto, según este esquema:

Tabla 6. *Stemma codicum*



6. EL MS. BONCOMPAGNI E I Y LOS DEMÁS EPISTOLARIOS (NO AUTORIZADOS POR BEMBO)

El *stemma codicum* de la epístola 924 aclara algunas dudas sobre la naturaleza del manuscrito Boncompagni. En primer lugar, el caso examinado no solo muestra que, durante la revisión, Bembo hizo una selección de las cartas de RVbo, sino que también revela los criterios de la misma: además de descartar las epístolas consideradas no aptas para su publicación, el

autor evitó corregir aquellas cuyas minutas ya poseía. Las otras diez de RVbo, tomadas tanto de los originales como de RVSb1, también confirman esta hipótesis, ya que en todos estos casos la lección de RVbo, no corregida por el autor, siempre concuerda con el original efectivamente enviado, en contra, pues, de RVSb1. Es plausible que estas cartas fueran reescritas por Bembo de manera similar a lo documentado por la 924.

En consecuencia, resulta, como corolario, que los modelos de RVbo se deben rastrear en las cartas originales efectivamente enviadas; es decir, dentro de una tradición que se remonta a los mismos destinatarios. Esto se ve respaldado por la presencia en RVbo de veinticinco cartas que no han entrado en RVSb1-2, y que se transmiten exclusivamente en la forma del original enviado. Entre estas hay veintidós a Gualteruzzi, las cuales suscitan un problema editorial nada desdeñable. De hecho, solo están presentes en RVo (original) y RVbo (copia no corregida por el autor). En su edición crítica, Travi las publicó eligiendo RVbo como texto base, al creer que el manuscrito fuera idiógrafo en su totalidad. De esta manera, sin embargo, se alejó un punto del original realmente enviado, que muchas veces es del todo autógrafo.

Entre los manuscritos que transmiten cartas de Bembo comunes a RVbo ya he mencionado PrPp/10. Es un manuscrito facticio que contiene cincuenta epístolas de Bembo: la mayoría son originales, destinadas al obispo de Fano, Cosimo Gheri, o al cardenal Gasparo Contarini, luego recopiladas por Ludovico Beccadelli cuando le prestaba servicios como secretario. El manuscrito PrPp/10, de hecho, forma parte del grupo de códices que pertenecieron a Beccadelli y después fueron adquiridos por la Biblioteca de Parma en el siglo XVIII⁸⁹.

89 Sobre Ludovico Beccadelli, véase la entrada de Giuseppe Alberigo, “Beccadelli, Ludovico”, en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7 (1970), disponible en línea: https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-beccadelli_ (Dizionario-Biografico) /> (fecha de consulta 31/07/2022); y los estudios de Gigliola Fragnito, “Per lo studio dell’epistolografia volgare del Cinquecento: le lettere di Ludovico Beccadelli”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, XLIII (1981), pp. 61-87; Emilio Russo, “1535-1556: Beccadelli, Della Casa, Florimonte”, en *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, eds. Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi y Uberto Motta, Milán, Vita e Pensiero, 2010, pp. 273-297; Maria Chiara Tarsi, “Beccadelli e Della Casa alla scuola di Bembo”, *Aevum*, LXXXVII (2013), 3, pp. 759-81; y Maria Chiara Tarsi, “I manoscritti parmensi di Ludovico Beccadelli e il suo epistolario”, *Aevum*, XCI (2017), 3, pp. 703-26.

Los ff. 2r-9v de PrPp/10 constituyen un fragmento de una colección orgánica de cartas de Bembo escritas tanto en latín como en vulgar a varios destinatarios⁹⁰. Es plausible que esta recopilación haya sido preparada por el propio Beccadelli, quien, además de los originales que acabaron en sus manos, también conservó copias de las epístolas que ya circulaban de forma manuscrita⁹¹.

Ahora bien, la revisión del número total de cartas dictadas en PrPp/10 (ff. 2r-9v) ha revelado relaciones más estrechas con RVbo, ya que ambos manuscritos comparten once epístolas con una redacción similar. Entre estas se cuentan: las misivas 498, 503 y 527 a Simone de' Tori, transmitidas únicamente por estos dos testimonios; la carta en latín n. 463 a Lazzaro Bonamico, que evidentemente ya circulaba en copia manuscrita; y la 1098 a Pompeo Colonna, que no consta en RVSb1 ni en la *princeps*⁹².

Las cartas 226, 353, 538, 683, 924 y 1108 también están presentes tanto en RVSb1 como en la impresión póstuma. Ahora bien, sin considerar las lagunas, también en tales casos la redacción de PrPp/10 concuerda siempre con la de RVbo, en contra, pues, de RVSb1. La descendencia de RVbo y PrPp/10 de los originales queda demostrada por el análisis de las variantes de la carta 353 a León X. A continuación se presenta el cotejo de algunos pasajes significativos⁹³:

90 Los textos fueron copiados por una sola mano, que además escribió el título: “Libro de lettere latine et volgari del Bembo” (PrPp/10, f. 2r). Es plausible que PrPp/10, ff. 2r-9v, fuera solo el primer fascículo de una colección mayor, ya que la carta 924 a Carlo Gualteruzzi, transcrita en las últimas líneas del f. 9v, se interrumpe inmediatamente después del *incipit*, y que con la siguiente comienza la serie de las epístolas originales (PrPp/10, f. 10r). La ordenación del manuscrito no es atribuible a Beccadelli, sino que se remonta a una disposición de los folios que ciertamente se produjo en los siglos posteriores a la muerte del primer propietario.

91 Incluso Travi acepta parcialmente esta hipótesis, toda vez que define PrPp/10 como “un experimento no autorizado por el autor, quizás llevado a cabo por el copista para su uso personal y con el fin de disponer de diferentes muestras del género epistolar” (Bembo, *Lettere*, I, p. XXXII).

92 Otra copia de la carta 1098, igual en todo a la redacción de RVbo y PrPb/10, se conserva en el manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Chigiano, L, VIII, ff. 22r-v.

93 Véase Bembo, *Lettere*, II, 353, pp. 97-98; aquí me limito a transcribir el resultado del cotejo de las líneas 1-10. El original que fue realmente enviado lo transmitió el manuscrito RVv2 (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 8176), ff. 4r-v.

lín. 2-3 Beatissime pater post pedum oscula beatorum. Heri sera a hore tre de notte giunse Flavio qui col breve di V.S. de XV (RVv2, RVbo, PrPp/10)] Padre Santo. Hieri sera alle tre hore di notte giunse qui Flavio col brieve di V.S.^{ta} delli quindici (RVSb1)

lín. 4-5 per lo haviso datoli da me (RVv2, RVbo, PrPp/10)] per la novella datale da me (RVSb1)

lín. 6 Il perché mandato questa mattina (RVv2, RVbo, PrPp/10)] Perché mandato io questa mattina (RVSb1)

lín. 7 et il breve di V.S.^{ta} (RVv2, RVbo, PrPp/10)] et il brieve di V.S.^{ta} (RVSb1)

lín. 9-10 et dissili alquante delle nove datemi (RVv2, RVbo, PrPp/10)] et dissigli alquante delle novelle datemi (RVSb1)

lín. 10 Non volli andare io alla Signoria (RVv2, RVbo, PrPp/10)] Non volli andare io in Collegio (RVSb1).

El fragmento de Parma PrPp/10, ff. 2r-9v, por tanto, daría fe de una divulgación temprana de las cartas de Bembo en el círculo de sus amigos y aliados. No se trata de un ejemplo aislado. En una carta enviada a Gualteruzzi el 27 de julio de 1525, Giovanni Della Casa elogia la epístola 532 de Bembo destinada a Goro Gheri, *vicelegato* en Bolonia⁹⁴. La misiva en cuestión, también contenida en RVbo (ff. 32r-33v), había sido señalada a Della Casa por el propio Gualteruzzi, entonces secretario de Gheri. De nuevo, en el manuscrito RVc, ff. 54r-55v, podemos hallar una copia de Gualteruzzi de la carta 1858 enviada por Bembo a Ludovico Beccadelli⁹⁵. Finalmente, Paolo Sadoletto, en una de las suyas a Gualteruzzi, se refiere explícitamente a la costumbre del destinatario de coleccionar las epístolas de Bembo para la educación de sus hijos⁹⁶. Siendo este el caso, la hipótesis sugerida a Travi por Dionisotti de una posible creación de RVbo por parte de Gualteruzzi debe ser reevaluada cuidadosamente.

Antes de emprender este camino, quisiera detenerme una vez más en el testimonio que nos brinda Paolo Sadoletto, pues permite explicar por qué Beccadelli y Gualteruzzi se interesaban por las cartas de Bembo. Es bien sabido que la publicación de las *Prose* en 1525 había sancionado la afirmación del vulgar como lengua de cultura al lado del latín. Sin em-

94 Véase *Corrispondenza Giovanni Della Casa, Carlo Gualteruzzi*, n. 1, p. 1.

95 PrPp/10, pliego 1, ff. 8r-9v.

96 Véase Lalli, “Foto di gruppo con Manuzio”, p. 37.

bargo, más allá de las reglas implícitas que se derivan de la propias *Prose*, la generación nacida en los umbrales del siglo XVI no disponía aún de modelos concretos para cada tipo de escritura. En este sentido, son emblemáticas las palabras con las que Benedetto Varchi exhortaba en 1535 al propio Bembo a publicar sus cartas en vernáculo:

Io ho aspettato e aspetto con desiderio grandissimo i *Brievi* di vostra signoria e similmente le *lettere toscane* impresse, a ciò non s'abbia sempre a leggere Cicerone e molto mi rallegro di vedere così degnamente crescere la nostra lingua per tutti i versi, la quale così spero abbia a restare obligata a vostra signoria dell'essere stata condotta da quella a la sua ultima perfettione⁹⁷.

A esta altura cronológica es probable que todo hombre de letras supliera a su manera la escasez de modelos, configurando en privado su propia colección antológica, quizás de manera bastante fluida. Los manuscritos PrPp/10 y RVbo serían hallazgos importantes de esta práctica, adoptada a partir de finales de la década de 1520 y continuada durante toda la década siguiente. La historia de dichas colecciones de cartas manuscritas aún está por explorar. Una investigación de este tipo también podría arrojar nueva luz sobre la génesis de las antologías de epístolas vernáculas impresas a partir de los años cuarenta del siglo XVI. Así lo demuestra precisamente el caso de la carta 924, que en 1542 se imprimió dentro de la antología de Manuzio. Fuera como fuere, es un hecho que las nuevas antologías impresas consiguieron satisfacer la demanda de modelos de escritura epistolar, lo cual determinó no solo su gran éxito de público, sino también la paulatina decadencia de las colecciones manuscritas.

Pero volvamos un momento a la década de los treinta del quinientos. Es plausible que justamente la circulación de sus cartas en antologías manuscritas fuera una de las principales razones que llevaron a Bembo a preparar su epistolario oficial, en un intento —similar al que acometió con sus propias *Rime*— de controlar su circulación indiscriminada. Evidentemente, para Bembo no se trataba solo de ofrecer un modelo de escritura epistolar conforme a las reglas de las *Prose*, sino también de proponer una

97 Benedetto Varchi, *Lettere 1535-1565*, ed. Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, n. 8, p. 21.

versión autorizada de su biografía, controlando la información deducible de las misivas para aclarar los episodios clave, a partir de la compleja relación con la curia romana y la República de Venecia⁹⁸.

Por su naturaleza, sin embargo, la carta, en el paso del remitente al destinatario, quedaba expuesta a un movimiento centrífugo que favorecía su dispersión⁹⁹. Si consideramos este aspecto, también se antoja probable que, al preparar su correspondencia, Bembo sintiera la necesidad de recuperar la posesión de las que escribió en los decenios previos¹⁰⁰. Las cartas recopiladas para uso personal por sus amigos y socios en manuscritos como PrPp/10 y RVbo podrían haberle ahorrado ese trabajo.

7. SACANDO CUENTAS: ¿VITTORE SORANZO, RECOPIADOR DEL MS. BONCOMPAGNI E I?

Como sugería Carlo Dionisotti, el manuscrito Boncompagni pudo haber sido preparado por un admirador de Bembo y haber llegado a sus manos solo en una fase posterior. De hecho, en comparación con el proyecto de

98 La importancia de considerar los aspectos biográficos en el estudio de la obra de Bembo es una aportación reciente por parte de la crítica. Véase Simone Albonico, “Appunti su ‘forma’ e ‘materia’ nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo”, en *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, eds. Uberto Motta y Giacomo Vagni, Bologna, Libri di EMIL, 2017, pp. 73-100; las observaciones del estudioso, que atañen específicamente al caso de las *Rime*, pueden extenderse a toda la producción del autor. Para el estrecho vínculo entre biografía y correspondencia, se remite a Gianluca Genovese, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall’Aretino al Doni, e le origini dell’autobiografia moderna*, Roma-Padova, Antenore, 2009. Sobre la circulación de noticias biográficas en antologías de cartas en lengua vernácula, véase Braidia, *op. cit.*, pp. 37-39.

99 Véase Moreno, *op. cit.*, p. 129; y Guglielmo Barucci, *Le solite scuse. Un genere epistolare del Cinquecento*, Milán, Franco Angeli, 2009.

100 Véase Moro, *op. cit.*, pp. 93-94. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que una conservación sistemática de las cartas bembianas en un archivo real está documentada solo desde los años treinta del seiscientos y quizás podría vincularse en parte al proyecto del epistolario. Antes de esa fecha, Bembo conservó solo las cartas que consideró más significativas, como las de Maria Savorgnan y Lucrezia Borgia. Berra, “L’edizione Travi”, p. 27, ha levantado la sospecha de que algunas cartas juveniles fueron compuestas *ex novo*, en virtud de la preparación del volumen.

correspondencia de nuestro autor, RVbo revela una naturaleza ambigua, ya que solo algunas de las cartas presentes en él fueron seleccionadas y corregidas por Bembo para luego agregarse a la colección que supervisó con vistas a la estampa.

Dionisotti también planteaba la hipótesis de que el responsable de la configuración de RVbo pudo ser Carlo Gualteruzzi. Por todo lo dicho hasta ahora, no debe descartarse. Si consideramos que las cartas de RVbo son copias de los originales efectivamente enviados, el hecho de que haya treinta de Gualteruzzi en el manuscrito podría corroborar la teoría de Dionisotti. Y puesto que Gualteruzzi residió permanentemente en Roma durante la década de los treinta, también es plausible que RVbo se preparara precisamente en dicho contexto, donde no solo el copista podría tener acceso fácilmente a las cartas de Gualteruzzi, sino también a las enviadas a los papas y otros sujetos que gravitaban alrededor de la curia pontificia, como Vittoria Colonna, el embajador Muscettola y Vittore Soranzo. Un dato codicológico parece confirmar el origen romano de dicha recopilación: la marca de la filigrana en RVbo es un dibujo peculiar empleado en Nápoles entre 1529 y 1533¹⁰¹.

A principios de la década de los treinta, la última del pontificado de Clemente VII, también está documentada en Roma la presencia de Apollonio Merenda, varias veces huésped de Vittore Soranzo¹⁰². El nombre de Soranzo podría representar una alternativa válida a Gualteruzzi, y explicaría mejor la presencia en RVbo de las cartas de Trifone a Merenda. No

101 Se trata de un escudo coronado por tres medias lunas e inscrito en un círculo. Sobre este detalle, véase Charles Moise Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Amsterdam, The Paper Publication Society, 1968 [rep. facs. De la ed. de 1907], I, p. 101, n. 1231, disponible en línea: <<https://briquet-online.at/loadRepWmark.php?refnr=1231>> (fecha de consulta 30/07/2022).

102 Sobre Soranzo (Venecia, 1500-1558), quien también había sido discípulo de Trifone Gabriel, véase Massimo Firpo y Sergio Pagano (eds.), *I processi inquisitoriali di Vittore Soranzo, 1550-1558*, Ciudad del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2004, 2 vols.; la fundamental monografía de Firpo, *Vittore Soranzo*; y la entrada de Giuseppe Trebbi, “Soranzo, Vittore”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93 (2018), en línea: <https://www.treccani.it/enciclopedia/vittore-soranzo_%28Dizionario-Biografico%29/> (fecha de consulta 31/07/2022), a la que remito para una bibliografía propedéutica.

solo se destinan a Soranzo cuarenta y siete epístolas de RVbo revisadas por Bembo, sino que también aparecen otras relacionadas, como las enviadas al padre de Vittorio (Luigi Soranzo) o las que él mismo entregó en mano a personajes del entorno romano¹⁰³. Además, Soranzo —como se deduce de las cartas que le dirigió Bembo— en los años que pasó en Roma estuvo muy vinculado a Gualteruzzi, lo cual podría explicar la presencia en RVbo de las epístolas de este último.

Una pista decisiva a favor de Soranzo, que hasta ahora no creo que haya despertado la atención de los estudiosos, es el nombre “Giova[n] Batt[ist]a di Plano” escrito en el margen superior de RVbo, f. 181v, uno de los últimos folios del códice, que permaneció en blanco hasta que el bibliotecario Carlo Somasca redactó sobre ella su informe paleográfico. Giovanni Battista di Plano se menciona varias veces como “creato dal vescovo di Bergamo” en las actas del juicio iniciado contra Soranzo por el Tribunal de la Inquisición¹⁰⁴. Según la reconstrucción de Massimo Firpo, durante el interrogatorio el propio Soranzo habría afirmado que algunos textos heterodoxos en su posesión habían sido transcritos por Giovanni Battista:

Se trata, verosímilmente, de ese “Baptista Plano, creato del vescovo”, que se menciona en el documento publicado *infra*, p. 646. Asimismo, no puede descartarse la hipótesis de que dicho “Baptista Plano” corresponda al Giovan Battista —también criado de Soranzo, y por entonces ya fallecido— varias veces recordado en el mismo documento por haber sido encargado de transcribir textos heterodoxos¹⁰⁵.

No está claro si la anotación del nombre de Giovanni Battista di Plano en RVbo, f. 181v, es una señal de propiedad o la firma del copista que

103 Hay cinco cartas a Luigi (Alvise) Soranzo (752, 767, 841, 958 y 1196), quien con toda seguridad había visto también las epístolas escritas por Bembo a Giovanni de’ Migli sobre la disputa del capítulo de Verona, que le concernía muy de cerca (767 y 772); véase, al menos, Firpo, *Vittore Soranzo*, p. 29. Es plausible asimismo que cayeran en sus manos la carta de Bembo a Muscettola (1336), escrita por recomendación del propio Soranzo, y la 1415 a Clemente VII, en la que se hace referencia explícita a la intermediación de aquel para la entrega del mensaje.

104 Como se sabe, a la muerte de Bembo, Soranzo lo sustituyó como obispo de Bérghamo.

105 Firpo y Pagano, *op. cit.*, II, p. 646.

se encargó de la transcripción del código¹⁰⁶. De cualquier manera, cabe deducir que la composición de RVbo se realizó con toda probabilidad en un entorno muy cercano a él.

A la luz de las discrepancias en la *mise en page* de RVbo, las cartas de Trifon Gabriel a Merenda y el *terminus post quem* de 1527 nos llevan a suponer que, como ya aventuró Pertile, el antígrafo de la primera sección del código (ff. 2r- 57v) debe encontrarse en una pequeña colección previamente formada por el mismo Merenda para uso personal, cuando se hallaba en casa de Bembo. Una vez en Roma, asentado ya en el hogar de Soranzo, Merenda pudo haber dejado que su invitado la trasladara. Más tarde, este podría haber enriquecido la colección con las cartas de la segunda parte, transcritas a partir de los originales y de otras copias en posesión de Gualteruzzi. Las fechas entre la preparación de RVbo y la revisión de Bembo coincidirían con los datos de la biografía de Soranzo, siempre que hipoteticemos una predisposición romana de la floresta, posterior a septiembre de 1532, y su entrega a Bembo a la vuelta de Soranzo a Véneto, tras la muerte de Clemente VII, ocurrida el 25 de septiembre de 1534.

106 No creo que el nombre de Giovan Battista di Plano, en la forma en que se ha escrito en RVbo, pueda representar la dirección de otra carta luego no copiada. La antedicha nota del secretario de Bembo certifica, en efecto, que la última carta del código era la 1065 a Soranzo (ff. 180r-181r). Queda por confirmar, en la vertiente paleográfica, que la mano del copista de RVbo fue justo la de Giovanni Battista da Plano, la cual, según los registros del juicio de Soranzo, sería rastreable en el manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat., 10775, ff. 153r-160r; véanse Firpo y Pagano, *op. cit.*, I, p. 401, y II, p. 569 (hay que enmendar la numeración del código: de 10755 a 10775); y Paolo Simoncelli, “Inquisizione romana e Riforma in Italia”, *Rivista storica italiana*, C (1988), pp. 5-125 (pp. 14 y ss.).

En el taller de la *Liberata*: la revisión del canto XVIII¹

EMILIO RUSSO

Università di Roma “La Sapienza”

emilio.russo@uniroma1.it

Título: En el taller de la <i>Liberata</i> : la revisión del canto XVIII.	Title: Writing the <i>Liberata</i> . On the Revision of <i>Canto XVIII</i> .
Resumen: El artículo pretende reconstruir las etapas finales de la composición de la <i>Gerusalemme liberata</i> de Torquato Tasso, profundizando en la escritura de una serie de octavas del canto XVIII, cuya edición crítica se brinda aquí, a partir del manuscrito autógrafa conservado en Ferrara (Biblioteca Ariosteia, II 475). En virtud de dicho análisis, se proponen también consideraciones generales con vistas a una nueva edición crítica del poema.	Abstract: This paper aims to rebuild the final stages of composition of Torquato Tasso's <i>Gerusalemme liberata</i> , and in particular delves into the writing of several octaves of <i>Canto XVIII</i> , which are transcribed in a critical edition based on the autograph manuscript preserved in Ferrara (Biblioteca Ariosteia, II 475). On the basis of this analysis, some general considerations are proposed with a view to a new critical edition of the poem.
Palabras clave: Torquato Tasso, Literatura del Renacimiento, Filología italiana, Crítica de las variantes.	Key Words: Torquato Tasso, Renaissance Italian literature, Italian philology, Criticism of Variants.
Fecha de recepción: 21/12/2022.	Date of Receipt: 21/12/2022.
Fecha de aceptación: 30/12/2022.	Date of Approval: 30/12/2022.

Según la tradición crítica, la escritura de Tasso está marcada, y en parte oscurecida, por el demonio de la insatisfacción: el autor parece atezado por un puñado de incertidumbres y orientado de continuo hacia la revisión de sus textos, de manera que sus obras quedan en un estado precario, o, mejor dicho, sin concluir. En realidad, ningún autor importante de la tradición italiana ofrece obras en semejante situación y caracterizadas por tales problemas filológicos. El desnudo, la lentitud o la declarada provisionalidad en los repetidos intentos de brindar ediciones ‘completas’ atestiguan que

1 Traducción de Andrea Baldissera (Università del Piemonte Orientale).

en Tasso la escritura lucha por cristalizarse en un texto: es un rasgo que concierne a todas las obras mayores, desde la *Gerusalemme liberata* hasta el *Mondo creato*, desde los diálogos hasta el teatro; y, sobre todo, a los dos grandes archipiélagos representados por las rimas y el epistolario².

Dentro de este cuadro, básicamente homogéneo, una cesura fundamental viene representada por el año 1579, esto es, por el inicio del encarcelamiento del poeta en Sant'Anna³: no se trata solo de una cesura biográfica, cuyas secuelas resultan más que conocidas, sino también literaria, porque acabó modificando profundamente la escritura de Tasso, su tensión básica y sus líneas de desarrollo, afectando a las formas concretas en las que primero compuso y luego gestionó sus textos. Se trata de cuestiones que he debatido en otro lugar⁴, y que se tratarán aquí, en relación con la primera cosecha, a partir de un ejemplo concreto, vinculado a la compleja revisión de la *Gerusalemme liberata*, al hilo de una investigación encaminada hacia una nueva edición crítica del poema⁵.

-
- 2 Un panorama de la tradición puede leerse en el capítulo dedicado a Tasso, recopilado por Bruno Basile, en *Storia della letteratura italiana*, dirigida por Enrico Malato, vol. X. *La tradizione dei testi*, ed. Claudio Ciociola, Roma, Salerno, 2001, pp. 831-840. Para los trabajos en curso sobre la edición de las *Rimas* y las *Cartas*, véase Franco Gavazzeni y Vercingetorige Martignone, "Per l'edizione delle *Rime*", *Studi tassiani*, XLIX-L (2003-2004), pp. 133-158; Massimo Castellozzi, "Aspetti della tradizione delle Rime disperse di Torquato Tasso", en *Le rime del Tasso: esegesi e tradizione*, eds. Emilio Russo y Franco Tomasi, *L'Ellisse*, VIII (2013), núm. mon., pp. 65-98; *Ricerche sulle lettere di Torquato Tasso. Actas del Seminario de Bérgamo, 11 de diciembre de 2015*, eds. Clizia Carminati y Emilio Russo, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2016; Torquato Tasso, *Lettere* (1587-1589), ed. Emilio Russo, Milán, Bites, 2020. Continúa siendo imprescindible el trabajo de excavación y reconstrucción de la tradición manuscrita e impresa de las cartas, realizado por Gianvito Resta (*Studi sulle lettere del Tasso*, Florencia, Le Monnier, 1957).
 - 3 Habrá que poner al día el bosquejo biográfico sobre Tasso, pero, entre tanto, véanse Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Turín, Loescher, 1895, 3 vols., y el primer capítulo, dedicado a la vida del poeta, en Claudio Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007.
 - 4 He acometido un estudio sistemático de los papeles de Tasso —o sea, de los manuscritos autógrafos y los volúmenes apostillados— en Emilio Russo, "Tasso Torquato", en *Autografi di letterati italiani*, dir. Matteo Motolese y Emilio Russo, *Il Cinquecento*, tomo III, eds. Matteo Motolese, Paolo Procaccioli y Emilio Russo, bajo el asesoramiento paleográfico de Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 369-416.
 - 5 Me atrevo a remitir a mis estudios: Emilio Russo, "La prima filologia tassiana tra

Dentro del conjunto del poema, el canto XVIII representa el inicio de la parte final: es un canto de batalla y de matanzas, donde el regreso de Rinaldo determina la liberación del bosque de Sarón de los encantamientos y permite el asalto a Jerusalén⁶. En el curso de la revisión (aquella larga controversia con un grupo de literatos romanos sobre ciertos nudos teóricos relativos a su poema)⁷, Tasso había enviado dicho canto a la Ciudad eterna durante el mes de octubre de 1575⁸, junto con el XIX y el XX. Sin embargo, en su carta del 1 de octubre adelantaba ya una serie de perplejidades:

L'antepenultimo non può ne la sua prima parte se non dispiacermi, essendo pieno di quel maraviglioso del quale il gusto di voi altri non s'appaga: non dico il medesimo de la seconda parte; perchè se bene anch'ella è piena di maraviglie, però tutte quelle maraviglie sono non solo proprie de la religione cristiana, ma anco tolte con poche o nessuna mutazione da l'istorie. E certo, tutto ciò che si legge nel mio poema, de la colomba messaggiera, de l'incendio, de l'apparizione de l'anime, è tolto di peso da Paulo Emilio e da Guglielmo Tirio: ed in

recupero e arbitrio”, en *La filologia in Italia nel Rinascimento*, eds. Carlo Caruso y Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 293-310; Emilio Russo, “Pratiche filologiche per opere incompiute. Il caso della *Liberata*”, en *La critica del testo trent'anni dopo. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017*, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 495-508; Emilio Russo, “L'edizione della *Gerusalemme liberata*. Estado de los estudios y nuevas propuestas”, *Ecdotica*, XVIII (2021), pp. 154-169.

- 6 Para una visión de conjunto del canto, aunque muy centrada en la dinámica de la alegoría, véase el estudio de Elisabetta Selmi, *Canto XVIII*, en *Lettura della Gerusalemme liberata*, ed. Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 451-476 (donde puede recuperarse también la bibliografía crítica sobre el canto).
- 7 Sobre todo ello, es imprescindible la edición anotada de las llamadas *Lettere poetiche*, que recogen temas y contenidos del intercambio con los interlocutores romanos entre 1575 y 1576: véase Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, ed. Carla Molinari, Parma, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 1995; las *Lettere poetiche* se citan a partir de esta edición, indicando número de orden y párrafos internos.
- 8 Para la dinámica de la corrección del poema, véase Emilio Russo, “A ritmo di corrieri. Nell'officina della *Liberata*”, en *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, eds. Chiara Cassiani y Maria Cristina Figorilli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 183-203.

ciascun'altra parte di quel XVIII e XIX canto mi conformo assai con l'istoria, trattone quel c'appartiene a Tancredi, a Rinaldo, a Vafrino. Non credo, dunque, che la maraviglia de la seconda parte debba spiacere: ma son più che sicuro che spiacerà, e moveranno quasi nausea i miracoli del bosco. *E s'io ho a dirle il vero, son quasi pentito di aver introdotte queste maraviglie nel mio poema*; non perch'io creda che in universale per ragion di poesia si possa o si debba far altrimenti (chè in questo sono ostinatissimo, e persevero in credere che i poemi epici sian tanto migliori, quanto son men privi di così fatti mostri); ma forse a questa particolare istoria di Goffredo si conveniva altra trattazione; e forse anco io non ho avuto tutto quel riguardo che si doveva al rigor de' tempi presenti, ed al costume c'oggi regna ne la corte romana: del che è buon tempo ch'io vo dubitando; ed ho temuto talora tant'oltre, che ho disperato di potere stampare il libro senza gran difficoltà: e messer Luca me ne può essere testimonio, e Vostra Signoria medesima, a la quale n'accennai alcuna cosa quando la pregai a procurare il privilegio del papa, ed a fare le provisioni che erano necessarie per previa disposizione⁹.

A propósito del canto XVIII (el antepenúltimo), Tasso distinguió así lo maravilloso de la primera parte, que atañe al arrepentimiento y la purificación del carácter de Rinaldo y luego a la liberación del bosque de Sarón, de lo maravilloso de la segunda, con referencia al enfrentamiento del canto XVIII (72-971)¹⁰, donde los cruzados disfrutaban del apoyo de una fuerza ultraterrenal. Y si la primera parte del canto se prestó a ser criticada por sus excesos (sobre todo los milagros del bosque), Tasso se mantuvo firme en la parte final, defendiéndose con el sólido argumento de la directa derivación de algunas fuentes históricas, como Paolo Emilio y Guillermo de Tiro¹¹.

9 *Lettere poetiche*, XXVII 5-11. Las cursivas son mías, tanto en el texto como en las notas a pie de página, salvo indicación contraria.

10 El texto del poema (salvo que se indique otra fuente) sigue siendo el de la edición llevada a cabo por Lanfranco Caretti (Milán, Mondadori, 1957, y reimpressiones posteriores).

11 Sobre las fuentes históricas del poema, ya identificadas y analizadas desde hace tiempo, baste aquí con remitir al reciente estudio de Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Florencia, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 61-121.

Hecha esta distinción, y casi cambiando de punto de vista, Tasso confesó estar *pentito* por haber incluido dichas *maraviglie* en el poema: no tanto por una razón de debilidad teórica, es decir, por una característica propia del género épico, sino por la dificultad en compaginar el control que debía ejercer sobre un poema en torno a la Cruzada (*questa particolare istoria di Goffredo*) y el contexto específico de la corte romana, es decir, aquel *rigor de' tempi presenti* que Tasso estaba experimentando en primera persona en aquellos meses de revisión del poema. Bajo estas circunstancias y perspectiva, durante el mes de octubre de 1575 se disponía a defender, y en parte corregir, los dos 'escorzos' del canto XVIII. Un pasaje importante, pocas semanas después, puede leerse en la que quizás sea la más comprometida de sus cartas poéticas, dirigida a Silvio Antoniano el 30 de marzo de 1576. He aquí algunos pasajes:

Sappia ancora, che ne gli incanti e ne le maraviglie io dico non molte cose le quali non mi siano somministrate da l'istorie, o almeno non me ne sia porto alcun seme, che sparso poi ne' campi de la poesia produce quelli alberi che ad alcuni paiono mostruosi: *perchè l'apparizion de l'anime beate* [Liberata, XVIII 92-97], *la tempesta mossa da' demoni* [Liberata, VII 114-122], *e il fonte che sana le piaghe* [Liberata, XI 74], *sono cose intieramente trasportate da l'istoria; sì come l'incanto de le machine si può dire che prenda la sua origine da la relazione di Procoldo conte di Rochese, ove si legge c'alcune maghe incantaron le machine de' fedeli* [Liberata, XVIII 87]: e si legge in Guglielmo Tirio, historico nobilissimo, *che queste medesime maghe l'ultimo giorno de l'espugnazione furono uccise da' cristiani*. Ma s'egli sia lecito al poeta l'aggrandir questo fatto, e s'importi a la religione che si variino per maggior vaghezza alcune circostanze, a Vostra Signoria ne rimetto il giudicio. Questo solo a me pare di poter dire senza arroganza, ch'essendo l'istoria di questa guerra molto piena di miracoli, non conveniva che men mirabile fosse il poema¹².

La estrategia, encaminada a convencer a Silvio Antoniano, el más formidable adversario entre sus referentes romanos, era la misma: defender los episodios aparentemente más maravillosos del poema con base en su

12 *Lettere poetiche*, XXXVIII 8-11; los lugares del poema a los que Tasso se refiere figuran entre corchetes.

proximidad a las crónicas de las Cruzadas, legitimando así la ficción gracias a una raíz histórica, punto de partida del cual el poeta épico podía distanciarse justificadamente¹³. De hecho, ya los comentarios de finales del XIX, empezando por el de Severino Ferrari, destacaban cómo Tasso, precisamente en la zona final del canto XVIII, seguía de cerca el dictado de Guillermo de Tiro¹⁴. La respuesta de Tasso, según se recaba de las cartas posteriores a la revisión, no logró someter las dudas y la resistencia de Antoniano y los demás revisores. Ya a finales de la primavera de 1576, Tasso optó por suavizar el enfrentamiento con sus interlocutores, con la esperanza de llegar ahora, de forma casi autónoma, a un equilibrio (narrativo y estilístico) que le permitiera llevar el poema a la imprenta¹⁵.

Este intenso quehacer, entre defensas y correcciones, se refleja, al menos en parte, en la tradición manuscrita de la *Liberata*. Si para el canto XVIII no disponemos de testimonios de la fase más arcaica, tenemos, sin embargo, un manuscrito de gran importancia, el códice Gonzaga (Biblioteca Ariosteana, II 474; sigla: Fr), copiado en las últimas semanas de 1575 por Scipione Gonzaga (aunque la cronología sea muy difícil de

13 Así lo reafirmó Tasso en otra importante carta, dirigida a Orazio Capponi, unas semanas después: “I fatti sono aggranditi da me, ma per altro passarono così: la gran giornata fra gli egizi ed i cristiani, parimente. Ben è vero che seguì alquanti mesi dopo l’espugnazione di Gerusalemme, ed alquante miglia più lontano; ma queste piccole differenze del luogo e del tempo, da qual poeta sono considerate? De l’assalto notturno nulla se ne legge ne la maggior parte de gli storici; pur in alcuni se ne vede accennato non so che; ma fu leggerissima fazione. De gli amori se ne ha quel solo ch’io scrissi. In quanto a gli incanti, si legge in Guglielmo Tirio: ‘alcune incantatrici incantarono le macchine de’ cristiani’; e quindi ho presa occasione d’introdurre gli incantesimi”. Esta carta, que no figura en la edición Molinari de las *Lettere poetiche*, puede leerse en Torquato Tasso, *Lettere*, ed. Cesare Guasti, 5 vols. I, num. 82a. Véase también Carla Molinari, “La revisione fiorentina della *Liberata* (a proposito del codice 275 di Montpellier)”, *Studi di filologia italiana*, LI (1993), pp. 182-212.

14 Para las referencias a los comentarios antiguos, empezando por el de Severino Ferrari, véanse las notas de Carla Molinari en la citada edición de Tasso, *Lettere poetiche*, XXXVIII; remito también a Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, ed. Franco Tomasi, Milán, Rizzoli, 2014, *ad loc.*

15 A propósito del momento de la revisión romana, véase Luigi Poma, *Studi sul testo della Gerusalemme liberata*, Bolonia, CLUEB, 2005 (especialmente las pp. 1-32 del estudio sobre el códice Gonzaga).

reconstruir), y luego revisado y actualizado por Tasso con correcciones y variantes, que con toda probabilidad deben datarse en la primavera de 1576¹⁶.

En cuanto al canto XVIII, he aquí algunos ejemplos de las características de la revisión. Tomo como base para el análisis el texto que ofrece el códice Gonzaga, complementado con las intervenciones autógrafas de Tasso¹⁷.

6

Così ne va sin al suo albergo, e siede,
in cerchio quivi, a i cari amici a canto,
e molto lor risponde e molto chiede
hor de la guerra, hor del silvestre incanto.
Ma quando ogn'un partendo agio lor diede,
così li disse l'Eremita santo.
–Ben gran cose, Signore, e lungo corso
(mirabil peregrino, errando hai corso)¹⁸.

1 e] *sigue* quivi, *tachado*.

2 a i ... canto] *variante de Tasso, en el margen dcho., por* e ragionando intanto, *tachado en el texto*.

3 e ... chiede] *variante de Tasso, en el margen izdo., por* Molto a

16 Cf. Poma, *Studi sul testo della Gerusalemme liberata*, pp. 1-32 y pp. 87-144; y, anteriormente, Luciano Capra, "Ripasso di un manoscritto della *Liberata*", *Studi di filologia italiana*, XXXVI (1978), pp. 433-455; véanse también Russo, "La prima filologia tassiana tra recupero e arbitrio"; Russo, "Pratiche filologiche per opere incompiute. El caso de la *Liberata*".

17 En la transcripción de las octavas he adoptado un criterio rigurosamente conservador, respetando la forma determinada por Scipione Gonzaga en la copia y revisada posteriormente con intervenciones autógrafas de Tasso; a partir de dicho texto, me limito aquí a señalar las variantes y desviaciones más significativas respecto a la *vulgata* de Caretti, dejando fuera las variantes puramente gráficas y las pertenecientes a la puntuación. No considero aquí el texto ofrecido por los demás testimonios de la etapa más avanzada de la composición del poema, y remito, en cambio, al aparato de la futura edición (a este respecto, véase Russo, "L'edizione della *Gerusalemme liberata*. Stato degli studi e nuove proposte").

18 En la *vulgata* (o sea, la edición de Caretti, a partir de ahora: V): en el v. 6 *gli*, en el v. 8 *corso*.

molti risponde, e molto chiede, *en el texto y encima de* Molte cose risponde, e molte chiede (*variante interlineal de Tasso*).

6 li disse] *variante interlineal de Tasso encima de* parlogli, *tachado en el texto*.

Las intervenciones no cambian lo sustancial de la narración, sino que apenas varían la escena en la que Rinaldo regresa con los compañeros del ejército cruzado, después de su largo vagabundeo, y es informado del progreso de la guerra y, sobre todo, del hechizo de origen demoníaco que bloquea la entrada al bosque de Sarón (el *silvestre incanto* del v. 4). A finales de la octava empieza la intervención de Pedro el Ermitaño (*l'Eremita santo*), quien se ocupa de la última etapa de la purificación de Rinaldo, prescribiendo un momento de oración y contrición.

8

Ché sei de le caligini del mondo
e de la carne tu di modo asperso,
che 'l Nilo o 'l Gange o l'Ocean profundo
non ti potrebbe far candido, e terso.
Sol la gratia del Ciel quant'hai d'immondo
può render puro; al Ciel dunque converso,
riverente perdon richiedi, e spiega
le tue tacite colpe, e piangi, e prega¹⁹.

1 Ché sei de le] *variante de Tasso (en el interlineado) encima de* Eri de le, *tachado en el texto*.

2 e ... asperso] *trazo vertical en el margen izdo*.

3-4 che ... terso] *variante de Tasso, en el margen dcho., por* che pure anco non sei, perché nel fondo / t'habbia de l'Oceano Osiri immerso, *tachado en el texto*.

5-7 Sol ... richiedi] *variante de Tasso, en el margen izdo., por* Nova gratia del Ciel quando d'immondo / in te riman farà candido, e terso. / Dunque pentito a lui ti volgi, *en parte tachado en el texto*.

19 V: *ché sei de la caligine* (v. 1).

También en esta octava las intervenciones consisten en ajustes mínimos: en particular, destaca la disposición ternaria del v. 3, respecto a la variante original (ahora en aparato), y la distribución de los vv. 5-7, con algunos retoques puntuales: *puro* sustituye la ditología *candido e terso*, ya utilizada en el v. 4; *riverente perdon richiedi*, en el v. 7, frente a *pentito a lui ti volgi*, hasta llegar a la prescripción del v. 7 donde el Ermitaño le exige a Rinaldo cumplir con las tres fases de la confesión: *contritio cordis, confessio oris, satisfactio operis*²⁰.

Las octavas siguientes, que presentan los milagros del bosque, también repletas de lo “maravilloso cristiano”, permanecen casi inalteradas en los folios del código Gonzaga, hasta la octava 28, que ofrece una reescritura más amplia y sustancial:

28

E cominciar costor danze e carole,
e di se stesse una corona ordiro
e cinsero il Guerrier, sì come suole
esser punto rinchiuso entro 'l suo giro.
Cinser la pianta ancora, e tai parole
nel dolce canto lor da lui s'udiro:
–Ben caro giungi in queste chiostre amene,
o de la Donna nostra amore, e spene²¹.

1-6 E ... s'udiro] *variante de Tasso, en el margen dcho., por* Di se stesse costor doppia corona / un tondo ballo ritessendo ordiro. / E circondano il mirto, e s'imprigiona / il Cavaliero ancor dentro a quel giro. / Ciascuna carolando e canta, e suona, / e tai parole dal Guerrier s'udiro, *tachado en el texto con un largo trazo vertical; en el. v. 2: una corona, corrección por un tondo, parcialmente tachado.*

Exceptuando el dístico final, la octava (copiada por Scipione Gonzaga) fue reescrita en el margen derecho por Tasso (Fig. 1); el cambio de rimas de los versos impares lleva a reorganizar la descripción y a multiplicar los

20 Véase el comentario *ad loc.* de Franco Tomasi en su edición de la *Gerusalemme liberata*.

21 V: *sole* (v. 3).

ecos dantescos, según puede verse en el v. 1 y en el 4²²; por otro lado, resulta significativo el que *tai parole* (del v. 6 en el texto inicial) pase a rimar (en el v. 5) con *suole* y *carole*, y se cambie por el *dolce canto* del v. 6. Finalmente aflora una especie de nota apreciativa, por parte del narrador, con respecto al canto halagador y mortal con el que las ninfas tratan de retener a Rinaldo.

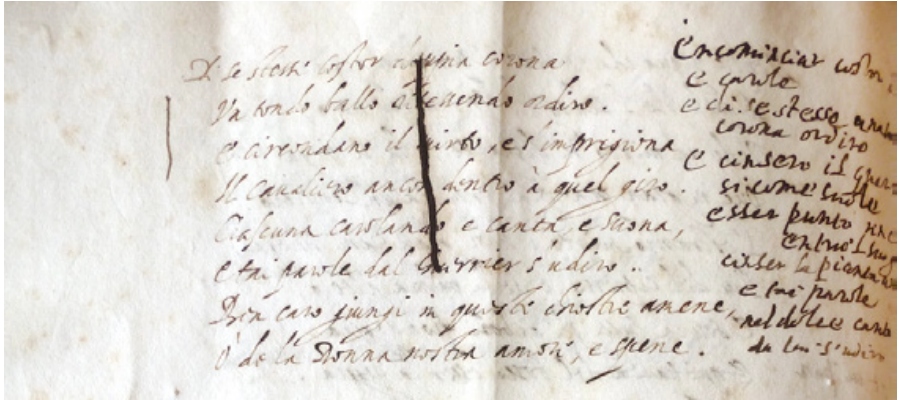


Fig. 1

Poco después, con una doble intervención, Tasso retoca las palabras de la pretendida Armida, que intenta así la defensa a vida o muerte del bosque.

32

Giungi amante o nemico? Il ricco ponte
io già non preparava ad huom nemico,
né gli apriva i ruscelli, i fior, la fonte,
sgombrando i dumi, e ciò ch'a' passi è intrico.
Togli questo elmo homai, scopri la fronte
e gli occhi a gli occhi miei, s'arriivi amico;
giungi i labri a le labra, il seno al seno,
porgi la destra a la mia destra almeno.

22 Además de *Purg.*, XXXII 38 (*poi cerchiaro una pianta dispogliata*), mencionado en los comentarios, se puede recordar *Par.*, XXIV (*E come cerchi in tempra d'oriuoli / si giran talmente, che 'l primo a chi pon mente / quieto pare, e l'ultimo che voli; così quelle carole, differente. / mente danzando, de la sua ricchezza / mi facieno stimar, veloci e lente*).

3-4 né ... intrico] *variante de Tasso, en el margen dcho., por: né le silvestri vie gli fea sì pronte, / ogni intoppo sgombrando, et ogni intrico, tachado en el texto, en lugar de né gli apriva i ruscelli, i fior la fonte / sgombrando ciò, tachado en el margen izdo. y né gli apriva, tachado en el margen dcho.*

Se trata, por tanto, de intervenciones puntuales y de alcance limitado: Tasso parte del texto copiado por Gonzaga y lo actualiza de forma calibrada, esencialmente orientada hacia el refinamiento de los detalles, a menudo dialogando con sus piedras de toque. Llama la atención, desde esta perspectiva, la falta de intervenciones sobre la mayoría de los milagros de la primera parte –considerados excesivos, según acabamos de ver– en los intercambios con los revisores, pero que luego se vieron afectados solo marginalmente por el afán corrector del autor. Se trata de otro indicio de una doble postura tassiana, entre la disponibilidad y la apertura, mostradas durante la revisión romana, y la concreta intervención sobre los versos. La revisión de la parte final del canto XVIII parece mucho más compleja, y está directamente relacionada con las discusiones epistolares sobre lo maravilloso. Entre las octavas 87 y 97 se registra, de hecho, un doble movimiento: por un lado, se añaden las octavas 87-89; por otro, se manifiesta la intención de hacer cortes entre las octavas 92-97. Dichas intervenciones retoman aquí de forma directa las posiciones defensivas expresadas en la carta a Antoniano: por un lado Tasso refuerza el sustrato histórico de ciertos ‘escorzos’ de la batalla, trazando la muerte de Ismeno en zaga del relato de Guillermo de Tiro, y por otro reduce o elimina las octavas más atrevidas sobre la milicia celeste.

He aquí un resumen del contenido de las octavas:

87-89: Ismeno y las dos hechiceras aparecen en las murallas (87); Ismeno conjura un último hechizo, pero es alcanzado por un golpe mortal, provocado por una gran piedra (88); descripción de la muerte de Ismeno y las dos hechiceras, con los espíritus destinados a la condenación infernal (89).

90-91: dos torres de los cristianos se acercan a las murallas de Jerusalén, a pesar de la denodada defensa de Solimán.

92-97: se presenta a Godofredo el arcángel Miguel (92), invitándole a admirar la milicia celestial, el inmenso ejército inmortal que lucha con los cruzados; Godofredo se ve milagrosamente liberado de las limitaciones de la mirada humana (93) y así puede ver, desde el cielo, a los héroes que participan en la batalla: Ugone (94), Dudone y Ademaro (95); al final de la visión, Godofredo ve a la milicia celestial dispuesta en tres imponentes órdenes (96); la descripción vuelve entonces a la batalla terrestre, con las hazañas de Rinaldo (97)²³.

En cuanto a los posibles cortes en las octavas 92-97, puede remitirse a la clara evidencia de los folios del código Gonzaga, donde se distinguen amplias tachaduras verticales en los versos y luego, colocadas en los márgenes, notas autógrafas de Tasso a modo de correcciones destinadas a restaurar los versos, con esta indicación, en el margen de la octava: “no tachar” (*non va cassa.*, Fig. 2). Son pruebas de una reflexión posterior y del deseo de conservar esas escenas que, de hecho, también aparecen en el resto de los testimonios avanzados del poema²⁴.

23 Para este último pasaje, los comentarios destacan la cita de Guillermo de Tiro, *Historia*, VIII 15 y sobre todo VIII 22: “quel giorno Abdemaro, vescovo di Poggio [...] che venne a morte come abbiamo detto appresso Antiochia, fu veduto da molti nella santa città, di maniera che alcuni uomini gravi e degni di fede affermavano costantemente di averlo veduto con gli occhi del corpo, esser il primo a salir le mura e a inanimire gli altri a entrar ne la città. Dopo apparve manifestamente a molti il medesimo giorno, che andavano visitando i luoghi sacri; come apparvero ancora molti altri, che in tutto quel viaggio erano dati a i servizi divini e vennero a morte per amor di Cristo nella medesima città che entravano con gli altri ne i luoghi santi. Per che si dava manifestamente ad intendere che, ancora che fussero morti, non erano però ingannati dal proprio desiderio, che non fussero stati eletti all’eterna beatitudine, anzi quello che avevano piamente con gran desiderio aspettato, l’avevano ancora conseguito in effetto”. Hay que recordar también la influencia de Virgilio, *Aen.*, II 604-612; véase Di Santo, *Il poema epico rinascimentale*, pp. 61-108, especialmente las pp. 117-119 sobre las relaciones del canto XVIII con el relato de Guillermo de Tiro.

24 Las octavas se encuentran regularmente en N y Es3, considerados los testimonios manuscritos más avanzados en la reconstrucción de Poma, *Studi sul testo della “Gerusalemme liberata”*.

En cuanto a la inserción de las tres octavas XVIII 87-89, en cambio, el primer fenómeno digno de comentario se cifra en que las octavas no se leen en Fr (o sea, en el código Gonzaga), sino en Fr1 (Ferrara, Biblioteca Ariosteana, II 475), un precioso dossier de papeles autógrafos que en su día formaron parte integrante de Fr y que ahora constituyen una suerte de apéndice imprescindible²⁵. Fr1 es un código de apenas ocho folios que contiene la redacción autógrafa de algunas octavas de la *Gerusalemme liberata*. Aparte de un par de tiras de papel (conservadas hoy en día en Cologny y Venecia), y aparte de los cuadernos de Montpellier²⁶, es el único caso de código en el que podemos observar el trabajo de Tasso en la composición *ex novo* de algunas octavas. A partir del código Gonzaga, se dedica, en efecto, a componer nuevas estancias para revisar ciertos episodios del canto XII, el XVII y el XVIII²⁷. En el cuarto bifolio, en el fol. 7, se halla la redacción de las tres octavas sobre la muerte de Ismeno, fruto de la reelaboración que Tasso hizo al margen del *labor limae* llevado a cabo directamente sobre los folios de Fr. Para el canto XVIII, la labor de Tasso puede resumirse así:

Fr

revisión de las octavas 1-86

revisión de las octavas 90-91

tachadura momentánea de las octavas 92-95

sustitución de la octava 96

tachadura momentánea de la octava 97

Fr1

redacción de las octavas 87-89

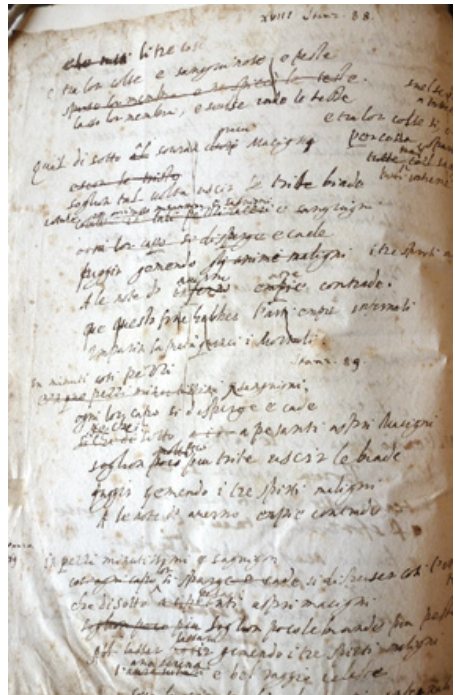
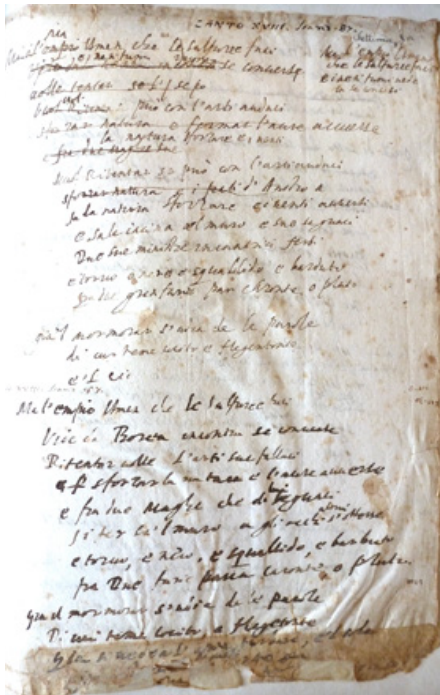
Se trata de un trabajo cuyo calendario se hace difícil precisar, pero que sin duda se desarrolló de forma coordinada, según garantiza asimismo la marca autógrafa con la que Tasso, al final de la octava 86, remite a las octavas escritas *ex novo* en los papeles de Fr1. Es justamente la composición

25 Una descripción concisa, con bibliografía exhaustiva, se halla en Russo, “Torquato Tasso”, pp. 379-380.

26 También para estos materiales (dos octavas en tiras de papel y un dossier de correcciones y variantes al canto XII) remito a Russo, “Torquato Tasso”, pp. 378, 384, 386.

27 Estas son las octavas compuestas por Tasso en Fr1: XII 6, 12-14, 15-16, 25, 102-103; XVII 57-64, 83, 85-92; XVIII 87-89.

de estas últimas, a la vez atormentada y fascinante, la que vamos a analizar con detalle en las páginas siguientes, tratando de definir algunos de los métodos del poeta (Figs. 3-4). Lo que sigue, por tanto, es una transcripción crítica de los diversos intentos (identificados progresivamente con las letras *a*, *b*, etcétera, y cada uno provisto de su aparato genético) a través de los cuales Tasso llega al texto definitivo de las tres octavas (aquí indicado con T), un texto que solo coincide parcialmente con el transmitido hoy por la *vulgata* de Caretti, que, por mayor comodidad, hemos indicado con la abreviatura V²⁸.



Figs. 3-4

28 En la transcripción de las octavas autógrafas de Fr1 se adoptan criterios estrictamente conservadores, reproduciendo el texto de Tasso sin intervenciones, sin insertar acentos y apóstrofes, sin restaurar las mayúsculas para los nombres propios y sin integrar la puntuación, que ausente en buena parte del autógrafo.

87 [Fr1]

a

Ma l'empio Ismen, che le sulfuree faci
e i neri fumi vede in se conversi
vuol ritentar se può con l'arti audaci
la natura sforzare e i venti avversi,
e sale in cima al muro e sue seguaci
due sue ministre incantatrici fersi
e torvo e nero e squallido e barbuto
fra due gran furie par caronte o pluto.

1-2 Ma ... conversi] *variante en el margen derecho, en lugar de:* ¹E l'empio Ismen che le sulfuree faci / vede dal vento incontra se converse, *parcialmente tachado en el texto* ²Ma il rio Ismen che le sulfuree faci / e neri fumi incontra se converse (*luego conversi*), *parcialmente añadido en el interlineado.*

3-4 vuol ... avversi] *variante (en la línea siguiente) por:* ¹volle tentar se l' se po, *tachado.* ² vuol ritentar se può con l'arti audaci / sforzar natura e fermare l'aure avverse / e fra due maghe sue, *parcialmente tachado; en el v. 3 aparece la variante vol en el interlineado, y en el v. 4, también en la interlínea,* la natura sforzare e i venti; ³ vuol ritentar se può con l'arti audaci / sforzar natura e i fiati d'Austro a-, v. 4, *tachado.*
4 la] *sustituye (en el mismo renglón) su*

T

Ma l'empio Ismen, che le sulfuree faci
Vide da Borea incontra se converse
ritentar volle l'arti sue fallaci
per sforzar la natura e l'aure avverse
e fra due Maghe che di lui seguaci
si fer su 'l muro a gli occhi altrui s'offerse
e torvo, e nero, e squallido, e barbuto
fra Due furie parea Caronte, o Pluto.

4 per] *sustituye (en el mismo renglón) e, tachado.*

5 lui] *añadido en el interlineado.*

6 altrui] *añadido en el interlineado.*

V

Ma l'empio Ismen, che le sulfuree faci
vide da Borea incontra sé converse,
ritentar volle l'arti sue fallaci
per sforzar la natura e l'aure averse,
e fra due maghe, che di lui seguaci
si fèr, su 'l muro a gli occhi altrui s'offerse;
e torvo e nero e squallido e barbuto
fra due furie para Caronte o Pluto.

La redacción de la octava resulta muy laboriosa. Tasso interviene primero en la redacción de *a* en el interlineado y luego en el margen, ensayando varias alternativas durante el transcurso de la composición, incluso en la cadena de rimas (se pasa de *converso* —forma original— a *conversi*), hasta llegar a un puerto seguro con una lección que se repite en la redacción posterior de la octava, una especie de ‘copia en limpio’. En la evolución del texto de *a* hasta la redacción final de T, la octava presenta varios ajustes mínimos pero significativos: en el v. 2 la referencia al viento Bóreas que, por milagrosa intervención divina, dirige contra las murallas el fuego que amenazaba las máquinas de guerra de los cruzados (octava 86); en el v. 3 el paso de *audaci* a *fallaci*, que sanciona la impotencia de las artes de Ismeno, pero sobre todo la sustitución, en los vv. 5-6, de *ministre incantatrici* por *due Maghe*, con un lema también discutido en el curso de la revisión romana²⁹; y sobre todo con un alejamiento progresivo de la fuente, que no es sino Guillermo de Tiro, *Historia*, VIII 15:

grandissimo peso nella città con molta forza e strepito spaventevole,
e faceva grandissima uccisione fra i Cittadini, i quali non avevano
alcun riparo contra la terribil machina. Onde fecero venire due in-

29 Así se expresaba Tasso en una carta a Scipione Gonzaga (*Lettere Poetiche*, XL 1) fechada el 14 de abril de 1576: “Scritti a Vostra Signoria che, se 'l nome di 'mago' dava fastidio a cotesti signori, io il rimoverei da quei pochi luoghi ove si legge, ponendovi 'saggio' in quella vece. Ora le dico di più: che, se quella verga, se quell'aprir dell'acqua, noia chi vuole esser vescovo o cardinale, io mi contento di fare ch'entrino sotto terra per una spelonca, senza alcuna delle maraviglie”.

cantatrici, che la incantassero, e la rendessero con parole d'incanti, debili e impotenti. Stavano le maghe sopra le mura, intente a i loro incantesimi, quando uscì un sasso grossissimo della machina, che ammazzò con quel colpo le maghe, insieme con tre fanciulle, che erano venute in compagnia loro, e cadero morte dalle mura.

Según puede apreciarse, la crónica proporciona una base sólida para la octava 87, que se cierra con la eficaz descripción del infierno por parte de Ismenus (caracterizada por el polisíndeton); y también para la contigua octava 88, que describe el golpe fatal contra el mago y sus secuaces:

88 [Fr₁]

a

già 'l mormorar s'udia de le parole
di cui teme cocito e flegetonte
e 'l cui

T

già 'l mormorar s'udia de le parole
di cui teme Cocito, e flegetonte
già si vedea l'aria turbare, e 'l sole
...
...
...
e tra lor colse sì ch'una percossa
sparse di tutti insieme il sangue e l'ossa.

7-8 e tra ... ossa] *variante en el margen dcho. por* ¹che tutti *cass.* ²li tre così ³ e tra lor colse e sanguinose e peste / sparse le membra e ne spiccò le teste; *el v. 8 es tachado y reformulado: lassò lor membra, e svelse indi le teste (sigue una tachadura con trazo vertical)*

8 sparse ... ossa] *sustituye en el margen derecho* sparse tutte co'l sangue insieme l'ossa, *parcialmente tachado.*

V

Già il mormorar s'udia de le parole
di cui teme Cocito e Flegetonte,
già si vedea l'aria turbar e 'l sole
cinger d'oscuri nuvoli la fronte,
quando aventato fu da l'alta mole
un gran sasso, che fu parte d'un monte;
e tra lor colse sì ch'una percossa
sparse di tutti insieme il sangue e l'ossa.

La composición de la octava resultó bastante accidentada: un arrebató en medio del fol. 7r, inmediatamente después de la escritura de la octava 87, y luego, de nuevo, entre la zona final del fol. 7r y el comienzo del fol. 7v. Es precisamente el paso del anverso al reverso del papel lo que ha provocado la desaparición de una parte de la estrofa, debido a la pérdida de material: los vv. 4-6 habían sido compuestos en el margen inferior, ahora en gran parte perdido e ilegible, mientras que al principio del fol. 7v Tasso retoma la sección final de la octava y la lleva hasta la redacción final. Nos encontramos, pues, ante un borrador que ha llegado mutilo en Fr1, y del que solo podemos aprender parcialmente el grado de reescritura a partir de la fuente representada por la *Historia* de Guillermo; llama la atención, asimismo, que la estrofa figure en su totalidad en los testimonios posteriores del poema y sucesivamente también en las primeras impresiones.

89 [Fr₁]

a

Qual di sotto a i sovran gravi Macigni
soglion tal volta uscir le triste biade
cotale in <*> minutissimi e sanguigni
ogni lor capo si disperge e cade
fuggir gemendo i tre spirti maligni
A le note d'Averno atre contrade
questo fine hebbber l'arti empie infernali
Imparin la pietà quinci i Mortali

1 a i ... macigni] *variante en parte escrita en el interlineado, en parte*

- sobreescrita a* al sovran duro Macigno
2 soglion ... biade] *variante en el renglón siguiente por* escon le triste,
tachado.
3 cotale ... sanguigni] *variante en el interlineado, encima de* cotale in
tanti pezzi laceri e sanguigni, *parcialmente tachado.*
4 ogni ... cade] *parcialmente tachado.*
5 i tre spirti maligni] *sustituye (en el mismo renglón)* gli animi maligni
(*primera var., le anime*), *tachado.*
6 d'Averno atre] *variante en el interlineado encima de* d'Inferno empie
7 questo] *sustituye (en el mismo renglón)* que *inicial*
7-8 questo ... Mortali] *tachado con dos trazos verticales*

b

In minuti così pezzi sanguigni
ogni lor capo si disperge e cade
che sotto a pesanti aspri Macigni
soglion poco più trite uscir le biade
fuggir gemendo i tre spirti maligni
A le note d'Averno empie contrade
...

- 1 In ... pezzi] *variante interlineal encima de e 'n* que pezzi minutis-
simi e, *tachado.*
3 che sotto] *variante interlineal encima de sì* che di sotto, *tachado en*
el texto, y encima de Ne, variante interlineal tachada.
3 a pesanti] *sustituye (en el mismo renglón)* a i gr-
4 poco] *var. interlineal encima de poco, tachado en el texto, y encima*
de molto, variante interlineal tachada.

T

In pezzi minutissimi e sanguigni
si disperser così l'inique teste,
che di sotto a i pesanti aspri macigni
soglion poco le biade uscir più peste
Lassar gemendo i tre spirti maligni
l'aria serena e bel raggio celeste,

e se 'n fuggir tra l'ombre empie infernali
Apprendete pietà quinci o mortali.

2 si ... teste] *sustituye (en el mismo renglón)* così ogni capo lor si
sparge e cade (lor *añadido en el interlineado*), *tachado*.

3 a i pesanti] *variante interlineal encima de a i pesanti*.

4 soglion poco] *sustituye (en el mismo renglón)* soglion poco più,
tachado.

5 Lassar] *variante interlineal encima de: ¹Abb-, tachado en el texto*

²Lassar, *tachado en el texto* ³fuggir, *tachado en el texto*.

6 l'aria serena] *variante interlineal encima de l'aure vitali, tachado*.

V

In pezzi minutissimi e sanguigni
si disperser così l'inique teste,
che di sotto a i pesanti aspri macigni
soglion poco le biade uscir più peste.
Lasciàr gemendo i tre spirti maligni
l'aria serena e 'l bel raggio celeste,
e se 'n fuggir tra l'ombre empie infernali.
Apprendete pietà quinci, o mortali.

La tercera y última octava del injerto es la que más tiempo se ha trabajado: pasa por dos borradores preliminares, también muy elaborados, antes de llegar a la versión final de Fr1, que corresponde —salvo una mínima variación en el v. 5— a la *vulgata* del texto de Caretti. En estos versos, Tasso se libera ya del rastro histórico que le ofrecía Guillermo de Tiro y propone un símil entre los cuerpos destrozados de Ismeno y de las hechiceras y el trigo molturado. Se trata de un símil desarrollado canónicamente en el proyecto *a* (*Qual* v. 1, *cotale* v. 3) y luego invertido en la secuencia del proyecto *b*, reducido solo a los seis primeros versos. Es precisamente a través de la nueva estructura del borrador *b* que Tasso llega a la versión definitiva, retomando *minutissimi* de *a*, pero modificando las rimas de los versos pares (*teste*, *peste*, *celeste*); y, sobre todo, suprimiendo *note d'Averno empie contrade* en favor de *l'aria serena* y el *bel raggio celeste del cielo*, bienes perdidos para siempre por Ismeno y las dos hechiceras. Es una inversión que prelude el verso final de la estrofa, de sabor gnómico, tomado del

famoso pasaje de *Aen.*, VI 620 (“discite iustitiam moniti et non temnere Divos”) y reformulado respecto a la versión de *a* con un apóstrofe más directo a los lectores.

Incluso en una cala tan pequeña, reducida a un puñado de octavas de la zona final del canto XVIII, parece posible extraer algunos corolarios sobre el trabajo de revisión y reescritura acometido por Tasso en la primavera de 1576, tras el estrecho enfrentamiento con sus interlocutores romanos. En primer lugar, se confirma sin ambages la complejidad y la progresión de la escritura de Tasso que (ante contenidos que, en las octavas analizadas, no sufren variaciones, y que hunden sus raíces en los relatos de los historiadores) discurre a través de una serie de borradores, variando repetidamente las imágenes de referencia (*venti avversi* en la octava 87, *biade* en la 89, los cuerpos destrozados al final de la 88) y su plasmación en el verso.

Estas revisiones afectan también a la cadena de rimas, y se distribuyen generalmente a lo largo de una estrofa (vv. 1-2, 3-4 para la octava 87, vv. 7-8 para la 88). Las distintas tentativas se distribuyen en líneas sucesivas, y solo se tachan parcialmente cuando van sustituidas en el borrador siguiente, lo cual deja al autor una serie de telas disponibles para redacciones ulteriores. Los borradores ofrecen así un cuadro transparente: el de una composición laboriosa, abierta y dispuesta a volver sobre sus pasos. Puede ocurrir así (octava 87) que una vez que Tasso haya llegado a una solución convincente, la transcriba de nuevo, con mínimos ajustes, para disponer de una especie de ‘copia en limpio’; o puede acontecer (estrofa 89) que el texto final sea el punto de llegada, y de síntesis, de una obra que ha pasado por dos borradores de octava algo alternativos. Es frecuente, por último, que Tasso desande el camino, retomando eventualmente una lección que había ensayado y luego desechado momentáneamente (ejemplar es el caso de 89, 5). Se trata, huelga repetirlo, de consideraciones preliminares; bosquejos que habrá que retomar y perfeccionar mediante el estudio y la edición crítica de estos fragmentos autógrafos, que resultan de veras preciosos porque representan un testimonio, aunque pobre, del trabajo sobre el poema; y para abordar también, con la cautela necesaria, una careo con el gran precedente de los fragmentos autógrafos del *Furioso*.

Literatura italiana del seiscientos y filología de autor: tres ejemplos (Marino, Stigliani, Tesauo)

CLIZIA CARMINATI

Università di Bergamo
clizia.carminati@unibg.it

FEDERICA CHIESA

Università Cattolica del Sacro Cuore
federica.chiesa1@unicatt.it

MARCO LANDI

Scuola Normale Superiore di Pisa
marco.landi@sns.it

MAICOL CUTRÌ

Università Cattolica del Sacro Cuore
maicol.cutri@unicatt.it

Título: Literatura italiana del seiscientos y filología de autor: tres ejemplos (Marino, Stigliani, Tesauo).

Title: Sixteenth-Century Italian Literature and Author Philology: Three Examples (Marino, Stigliani, Tesauo).

Resumen: Para el siglo XVII la filología de autor registra, con escasas excepciones, una penuria tanto de ediciones modernas y críticas como de estudios filológicos. Los tres casos que se estudian aquí, aunque muy diferentes entre sí, muestran cómo la investigación en este campo permite reunir valiosa información sobre la forma de trabajar de los autores del Barroco. Por lo que atañe a Marino, se revisa la situación de las *Rime*, la *Galeria* y el *Adone* y se brinda una primera valoración de las circunstancias y de los problemas de la tradición textual, a partir de los varios tipos de documentos supérstites (originales y ediciones al cuidado del autor). En cuanto a Stigliani, se ofrece una visión general de la gran variedad de materiales hoy disponibles: impresos, manuscritos y apostillas, que atestiguan un incansable proceso de reelaboración, en el cual influyeron de forma acusada las vicisitudes personales del propio escritor. El caso de Tesauo, finalmente, se presenta a través de su obra más conocida, *Il Canocchiale aristotelico*, para la cual el cotejo de las ediciones significativas ha puesto de relieve las variaciones tanto en la estructura general del libro como en porciones aisladas del texto.

Abstract: In the field of the authorial philology, with very few exceptions, for the 17th century there is a dramatic lack of both modern and critical editions and, consequently, of philological studies. The three cases presented here, although very different from each other, show how research in this field allows us to gather valuable information on the way seventeenth-century authors worked. For Marino, by reviewing the cases of *Rime*, *Galeria* and *Adone*, an initial assessment of the aspects and problems of the tradition of Marino's texts has been attempted, starting with the typology of the surviving elaborative materials. In the case of Stigliani, a general overview is offered of the great mass of material available, consisting of prints, manuscripts and marginalia, witnesses to a tireless process of re-elaboration that was largely influenced by the author's personal vicissitudes. The case of Tesauo is instead presented through his best-known work, *Il Canocchiale Aristotelico*, for which a comparison of the most significant editions has highlighted the variations in both the general structure of the book and the individual textual portions.

Palabras clave: Giovan Battista Marino, Tommaso Stigliani, Emanuele Tesauo, Variantes, Autógrafos, Apostillas, Seiscientos.

Key Words: Giovan Battista Marino, Tommaso Stigliani, Emanuele Tesauo, Variants, Autographs, Annotations, Seventeenth-Century Literature.

Fecha de recepción: 17/12/2022.

Date of Receipt: 17/12/2022.

Fecha de aceptación: 11/1/2023.

Date of Approval: 11/1/2023.

INTRODUCCIÓN¹

“La filología de autor se cifra en el estudio del *iter* compositivo de un texto, en la crítica de las variantes y en la aplicación crítica de los datos fruto del examen filológico”². Pero los dos estadios —el último como secuela del primero— que constituyen el trabajo del filólogo interesado por las variantes de autor son por ahora casi del todo inalcanzables para la literatura italiana del seiscientos. Faltan ediciones críticas de la inmensa mayoría de los autores principales; de ahí también la carestía de materiales sobre los que fundar una crítica de las variantes. En muchísimos casos ni siquiera hay ediciones modernas, anotadas o, al menos, que nos ofrezcan el texto. Y para la mayor parte de los grandes nombres tampoco se ha acometido una *recensio* no digo ya de manuscritos, sino de las ediciones barrocas.

Esta situación retrata una negligencia, no una ausencia: los materiales se nos han conservado, sin que hayan sido analizados todavía. Y menos aún desde la perspectiva de la filología de autor y de la crítica de las variantes: en efecto, se asiste de forma habitual a una voluntaria y deliberada ignorancia, incluso cuando los catálogos de las bibliotecas revelan la existencia de manuscritos o impresos con redacciones distintas de aquella otra que, por interés o casualidad, el editor moderno se ha dedicado a publicar: las más de las veces dejando espacio tan solo al texto, o añadiendo notas a vuela pluma y una tan apresurada como imaginativa introducción.

El acervo de los impresos del siglo XVII ya digitalizados ha convertido hoy en baldías algunas beneméritas iniciativas editoriales de las pasadas décadas, que ahora son más difíciles de encontrar que los propios impresos barrocos y cuya utilidad se limita a la mayor legibilidad de los caracteres (con frecuencia es también limitadísima la aportación del editor al preparar una transcripción: detrás del criterio conservador se ocultan a menudo la pereza o la prisa).

No es que no haya excepciones, por supuesto: pero las excepciones (algunas de las cuales referiré enseguida) no hacen más que colorear unas

1 Autora: Clizia Carminati (Università di Bergamo). Se agradece de corazón la lectura de Simone Albonico, Carlo Caruso, Luca Ceriotti, Marianna Liguori, Elisabetta Olivadese, Paolo Procaccioli y Emilio Russo, así como sus sugerencias. Traducción de Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara).

2 Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 10.

cuantas casillas dentro de una gigantesca cuadrícula en blanco. Estas líneas mías son a la vez una denuncia y una invitación: una invitación a hacer, y también una invitación a no hacer mal o hacer en balde. Y aquí seguimos en el grado cero, en la planta baja de una mínima consideración digna de los textos. A los pisos superiores de la filología de autor y de la crítica de las variantes, inaccesibles sin dicha apreciación, sin unos pacientes y generosos censos preliminares, llegaremos, quizá, dentro de muchos años, si los jóvenes estudiosos se forman y quieren ponerse al servicio de estos textos tan descuidados como olvidados, a menudo injustamente, en virtud de una condena secular.

Por esta razón, los tres ejemplos que siguen se les han confiado a jovencísimos filólogos, que con agudeza, paciencia, generosidad y pasión han procurado abonar el campo de otros tantos autores, Marino, Stigliani y Tesauro, elegidos por su relevancia, pero también porque la situación de los testimonios permitía presentar tres casos harto distintos entre sí. En dos de los tres (Stigliani y Tesauro) se trata de ensayos aurales, los primeros desde la ladera de la filología de autor. Marino es el único a propósito del cual un discurso de esta naturaleza se apoya sobre una buena bibliografía previa, incrementada a lo largo de los últimos años con capitales contribuciones del autor del parágrafo aquí contenido.

La invitación y la denuncia antedichas se explican mejor a la luz de este trébol de casos y de los esfuerzos que han debido hacer sus responsables para comenzar a discurrir sobre las variantes de autor, aunque sea a través de calas. Para algo más de la mitad de las páginas dedicadas al *Adone* de Marino, Marco Landi, retomando las pesquisas de Giovanni Pozzi, y tras él de Emilio Russo, se vio obligado a acudir de primera mano a los manuscritos de la redacción mutila de tres de los cantos, datable en 1616, cuando el poema era aún muy diferente de aquel en que devendría en la *princeps* de 1623: y digo que se ha visto obligado porque, a pesar de que los manuscritos (el uno *descriptus* del otro: situación elemental para el filólogo) se conocen desde hace medio siglo, solo en fechas recientes se ha abordado la edición del *Adone 1616*³. Las noticias de los testimonios

3 La publicación está en curso, al cuidado de Emilio Russo, dentro de la edición de las *Opere di Giovan Battista Marino*, dirigida por el mismo Russo, Alessandro Martini y quien suscribe: los primeros tomos han salido ya en Edizioni di Storia e Letteratura di Roma; a partir de ahora, la colección continuará en la editorial BIT&S, Roma.

apostillados de Stigliani, que incluyen ejemplares de sus propias obras con correcciones autógrafas, se remontan a la monografía de Mario Menghini (1890); sin embargo, solo ahora está en prensa un catálogo de los ejemplares apostillados, en el volumen de 2022 de *Studi secenteschi*, gracias a Federica Chiesa: apenas tres apostillados (pero de obras de Marino o relativas a él) se han publicado completos⁴. Del mayor tratado de retórica del seicientos, texto emblemático y siempre citado incluso por los mayores detractores del Barroco, apenas se han hecho hasta ahora reimpresiones anastáticas, que, si bien trazan la historia de las ediciones, no se atreven a una colación, y menos a una anotación, indispensable para un libro difícil, repleto de guiños a la tradición clásica y moderna. De la edición crítica y anotada se ha hecho cargo Maicol Cutrì, quien, sin embargo, para su tesis de doctorado decidió escribir antes una monografía⁵, brindando en ella solo un ensayo de edición: monografía que probablemente publicará. La comunidad de los estudiosos debe, pues, confiar en que la paciencia, las ganas y los recursos le asistan y que la edición crítica y anotada no se demore luego, quizá por mor del llamado “capitalismo académico”⁶.

De los tres autores, el único en haber merecido atención según el método de la filología de autor y la crítica de las variantes ha sido, como decía, Marino. Pero para continuar la lista de los *desiderata* y de las *nou-*

4 Clizia Carminati, “Le postille di Stigliani al ‘Ritratto di don Carlo Emanuele’ del Marino”, en *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, ed. Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 443-477; Clizia Carminati, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della “Vita” di Giovan Battista Baiacca e della “Pompa funerale fatta dall’Accademia degli Umoristi di Roma”, 1625*, Bologna, I libri di Emil, 2011; Guido Arbizzoni y Emilio Russo, “Due ritrovamenti mariniani”, *Filologia e critica*, XXXII (2007), pp. 290-300 (dentro de esta contribución, Arbizzoni presenta, a partir de un ejemplar privado, las apostillas a la edición de 1627 de las *Lettere* de Marino). En cambio, se han publicado solo de forma parcial las glosas a la edición sucesiva (1628) de las *Lettere* de Marino: Giovan Battista Marino, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, eds. Angelo Borzelli y Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912, vol. II, pp. 389-390.

5 *Leggere il “libro aperto”. Un’introduzione al “Cannocchiale aristotelico”*, Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2020-21 (XXXIV ciclo).

6 Para una visión a propósito de las Humanidades, con un análisis breve y eficaz de las consecuencias de la escritura académica, véase Michael Billig, “Academic Words and Academic Capitalism”, *Athenae Digital*, XIII-1 (2013), pp. 7-12: <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n1-billig>.

velles parutions, recordaré que de su floresta lírica, *La lira* (I-II: 1602; III: 1614), sobre la cual se levanta, por imitación o acaso por una premeditada toma de distancia, toda la lírica del seiscientos hasta la Arcadia, no existe edición crítica. Solo una utilísima bibliografía, que se actualizará gracias a los instrumentos de catalogación electrónica; un censo de los autógrafos, mas no de los manuscritos (los no autógrafos a menudo resultan más útiles que aquellos⁷); una edición limitada al texto, y una nota parcial y no del todo precisa; y una edición apenas anotada de las primeras cinco secciones de la *Prima parte* de las *Rime* de 1602⁸. Nunca han sido anotadas, y en modo alguno bajo el foco de la variantística de autor, las partes segunda y tercera; y lo mismo vale para el resto de las secciones de la primera⁹. Algunos proyectos se han venido sucediendo a lo largo de los lustros sin llegar a puerto: otros salieron en cambio de las prensas, aunque su aparición no pareciera del todo aconsejable.

Otro ejemplo del *Adone*: desde las ediciones de los años setenta (al cuidado de Marzio Pieri y Giovanni Pozzi), e incluso antes, gracias a una antología¹⁰, se sabía de la situación peculiar dentro de la edición príncipe (París, Oliviero di Varano, 1623) del canto VII, afectado no solo por una *errata corrige*, sino también por un trastorno material del fascículo que lo contiene (siglado como S). Nadie, sin embargo, hasta Jean Balsamo en 2010¹¹, se había tomado la molestia de rematar el censo de los ejemplares de la *princeps*; ni siquiera de localizar un puñado suficiente como para comprender la situación (precisando la fórmula de colación). Tampoco nadie se había afanado en entender *por qué* Marino, a punto de cruzar la meta de una impresión torturadísima que no veía la hora de terminar, optó por socavar la

7 Véase el artículo de Marco Landi, notas 51 y 64.

8 Francesco Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giovan Battista Marino*, Florencia, Olschki, 2000, 2 vols.; Giovan Battista Marino, *La lira*, ed. Maurizio Slawinski, Torino, RES, 2007, 3 vols.; Giovan Battista Marino, *Rime amorose, Rime boscherecce, Rime marittime, Rime eroiche, Rime lugubri*, ed. Ottavio Besomi et al., Módena, Panini, 1987-2003.

9 La edición anotada, cuya coordinación he asumido en 2021, formará parte de las ya aludidas *Opere di Giovan Battista Marino*.

10 “Nota bibliografica”, en *Marino e i marinisti*, ed. Giuseppe Guido Ferrero, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1954, pp. 3-14.

11 Jean Balsamo, “Giambattista Marino et ses imprimeurs-libraires parisiens”, *Bulletin du Bibliophile*, I (2010), pp. 100-118.

consistencia material de su precioso *in folio* para insertar variantes y nuevos grupos de octavas: un intento crítico (no meramente enumerativo) salió en el 2021¹². Pero Marino es el autor más afortunado: la punta del *iceberg*.

Para constatar las lagunas, bastará aducir algunos otros nombres: Angelo Grillo (una edición moderna, no crítica y solo con el texto, de los *Pietosi affetti*), Cesare Rinaldi (ninguna edición moderna), Gasparo Murtola (*idem*), Giovan Battista Strozzi el Joven (una edición solo de inéditos en 1975), Fulvio Testi (ninguna edición moderna), Giovanni Ciampoli (una edición solo de inéditos en 1969), Maffeo Barberini (ninguna edición moderna), Pier Francesco Paoli (*idem*), por ceñirnos al ámbito de la poesía¹³. No me atrevo siquiera a mencionar la novela en prosa¹⁴, o los

12 Clizia Carminati, “Il canto VII dell’*Adone* tra filologia e musica”, en “*L’Adone*” di Giovan Battista Marino. Mito - Movimento - Maraviglia, ed. Roberto Ubbidente, Roma, Aracne, 2021, pp. 163-200.

13 La falta de ediciones en el ámbito de la poesía barberiniana decepciona incluso más, porque fue muy prometedor el inicio de su estudio, en tres volúmenes ejemplares de Mario Costanzo, *Critica e poetica nel primo Seicento*, Roma, Bulzoni, 1969-1971, 3 vols. Cito enseguida algunas excepciones: Gabriello Chiabrera, *Maniere, Scherzi e Canzonette morali*, ed. Giulia Raboni, Parma, Fondazione Bembo, 1998; Gabriello Chiabrera, *Opera lirica*, ed. Andrea Donnini, Torino, RES, 2005, 5 vols., cuyo quinto libro contiene una *Nota al testo, apparati e indici*; ejemplar resulta, después, la edición crítica y comentada de Francesco Redi, *Bacco in Toscana. Con una scelta delle ‘Annotazioni’*, ed. Gabriele Bucchi, Roma-Padova, Antenore, 2005. Susceptible de actualización, pero con aparatos o al menos un sondeo crítico acerca de las ediciones: Claudio Achillini, *Poesie*, ed. Angelo Colombo, Parma, Archivio Barocco, 1991; Girolamo Preti, *Poesie*, ed. Stefano Barelli, Roma-Padova, Antenore, 2006. Para el poema narrativo, representa un buen ejemplo la reciente edición de Giovan Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, eds. Ottavio Besomi y Augusta Lopez-Bernasocchi, Giovanni Soprانzi, Roma, BIT&S, 2015, 2 vols.: véase en particular “Le varianti”, I, pp. 109-122.

14 Excepciones (no por azar de textos de extensión reducida): Francesco Pona, *La Messalina*, ed. Danilo Romei, s. l., Lulu, 2011; Anton Giulio Brignole Sale, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, ed. Delia Eusebio, Milán/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1994; y sobre todo Maiolino Bisaccioni, *Il Demetrio moscovita. Istoria tragica*, ed. Edoardo Taddeo, Florencia, Olschki, 1992. Para las dificultades que se le presentan al potencial editor crítico de novelas, véase por ejemplo Carlo Alberto Giroto, “Su due rare edizioni del *Calloandro* di G.A. Marini”, *Studi secenteschi*, XLVI (2005), pp. 343-361; “Note sulla tradizione a stampa dei romanzi di G.A. Marini”, *Studi secenteschi*, XLIX (2008), pp. 275-340; “Altre edizioni sconosciute dei romanzi di Giovanni Ambrosio Marini”, *Studi*

libros de cartas¹⁵, porque el panorama sería aún más desolador; y tampoco la historiografía, las *istorie meditate*, la prosa política (con la luminosa excepción, si bien necesitada de algún remozamiento, de los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini)¹⁶. Desde hace una década, que yo sepa, está parada la colección “I Novellieri italiani” de la Salerno Editrice, que acogió ediciones tan ejemplares como la de *Lucerna* de Francesco Pona, en el haber de Giorgio Fulco (1973); y en el otro extremo cronológico, la nueva edición del *Cunto de li cunti* (al cuidado de Caterina Stromboli, 2013)¹⁷. Por otra parte, incluso piedras miliareas como las ediciones (debidas en su mayoría a la generosidad de Pietro Puliatti) de algunas obras de Alessandro Tassoni, ya mirado desde el setecientos en función de las diversas redacciones de autor, han sido y son mejorables¹⁸: pero al menos

secenteschi, LIV (2013), pp. 341-348; Clizia Carminati, “Novità sulla *Stratonica* di Luca Assarino”, *Studi secenteschi*, LVI (2015), pp. 275-297. Señalo también, entre las iniciativas dignas de imitar —no desde la perspectiva de la filología de autor, que el texto transmitido en una sola edición no consiente, sino por lo que atañe al comentario (a dos bandas: histórico-erudito y lingüístico-retórico)—, la edición de Francesco Fulvio Frugoni, *Il tribunal della critica*, eds. Sergio Bozzola y Alberto Sana, Milán/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 2001.

15 Para los epistolarios sirve como modelo la edición de Fulvio Testi, *Lettere*, ed. Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967, 3 vols. (pero véase la nota 18).

16 Véase la edición de los *Ragguagli di Parnaso e scritti minori* en 3 vols. preparada para los “Scrittori d’Italia” (Laterza) por Luigi Firpo, 1948. Sobre las actualizaciones (con el relato de las pesquisas de Firpo después de la edición), puede consultarse Chiara Pietrucci, “Per una nuova edizione dei *Ragguagli di Parnaso*”, en *Traiano Boccalini tra satira e politica. Atti del Convegno di Studi Macerata-Loreto, 17-19 ottobre 2013*, eds. Laura Melosi y Paolo Procaccioli, Florencia, Olschki, 2015, pp. 143-157. El proyecto de una nueva edición se ha esfumado por desgracia. Constituye una excepción en la prosa del siglo XVII el caso de Galileo, ampliamente asediado también en clave filológica, que me limito a mencionar porque su complejidad y la abundancia de trabajos excede los límites de estas páginas. La edición de Daniello Bartoli, *La Ricreazione del savio*, ed. Bice Mortara Garavelli, pról. Maria Corti, Milán/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1992, aunque cita el manuscrito autógrafo con folios “zeppi di correzioni e di aggiunte” (p. LVII), cuyo texto “differisce notevolmente da quello della prima e delle successive edizioni” (p. LVI), no considera las variantes.

17 Señalo también, dentro de la misma colección, la edición de Giovanni Sagredo, *L’Arcadia in Brenta*, ed. Quinto Marini, Roma, Salerno, 2004.

18 Excepción hecha, en tanto que ejemplar, incluso técnicamente, para resolver una casuística intrincada y sin embargo bien representada en aparatos nítidos, de la

existen. Esta situación, a menudo lamentablemente contrarrestada por la catarata de monografías o colectáneas críticas, parece revelar una actitud de veras definida: del seicientos italiano también podríamos hablar largo y tendido, pero hay que guardarse bien de sus textos, especialmente por lo que atañe a un enfoque genuinamente filológico de los mismos.

Imposible, en tales condiciones, el bosquejo de un cuadro sistemático desde la ladera de la filología de autor. Casi habría que recalar en el prólogo de una antología poética del setecientos, no muy afortunada, que precisaba cómo para las rimas de los vates “dopo il Petrarca, e gli altri primi” (que debían leerse por entero) uno podía contentarse tranquilamente con una antología¹⁹. Pues bien, para un elevado número de autores del siglo XVII, nos quedamos, precisamente, en las antologías.

Citaré un par de ejemplos a partir de los cuales comenzar o proseguir, con vistas a reunir pronto una colectánea titulada *Letteratura italiana del Seicento e filologia d'autore*²⁰, que se abordará en paralelo a la deseable

edición crítica de la *Secchia rapita* en el haber de Ottavio Besomi, que publicó ambas redacciones en volúmenes separados: Padua, Antenore, 1987-1990, 2 vols. Para un panorama crítico reciente, se remite a *Lettura della 'Secchia rapita'*, eds. Davide Conrieri y Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2016, e *infra*, nota 33. Acerca de la actualización de la *recensio* de manuscritos de Tassoni, véanse especialmente los estudios de Gabriele Bucchi y, por último, su ficha en *Autografi dei letterati italiani*, eds. Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, con la asesoría paleográfica de Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 417-434; véase asimismo Luca Ferraro, *Nel laboratorio di Alessandro Tassoni: lo studio del "Furioso" e la pratica della postilla*, Florencia, Cesati, 2018, contribución que ha dado pábulo a una relectura de los apostillados, especialmente según la *critique génétique*; sobre el epistolario, con algunas observaciones a propósito del estatuto de las cartas que también se refieren al epistolario de Testi, véase Clizia Carminati, “L'epistolario di Alessandro Tassoni”, en *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna. Atti del Convegno Internazionale di Modena, 6-7 novembre 2015*, eds. Maria Cristina Cabani y Duccio Tongiorgi, Módena, Panini, 2017, pp. 47-76. Sobre la bibliografía anterior y los nuevos estudios en curso, véase también el reciente libro *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico. Atti del Convegno padovano (6-7 giugno 2019)*, eds. Elisabetta Selmi, Francesco Roncen, Stefano Fortin, Lecce, Argo Editrice, 2021 (en particular, comparte nuestra perspectiva Federico Contini, “L'‘Oceano’ di Tassoni. Appunti per una nuova edizione”, pp. 119-138).

19 *Poesie scelte dopo il Petrarca e gli altri primi. Parte prima*, ed. Francesco Brembati, Bérgamo, Pietro Lancellotti, 1756, pp. 3-4.

20 La oportunidad que ofrece esta primera contribución a ocho manos quisiera, de

ampliación hasta el seicientos de la serie *Autografi dei letterati italiani*, dirigida por Matteo Motolese y Emilio Russo²¹. Estos dos dechados pueden sugerir algunas peculiaridades de la variantística de autores barrocos, para diferenciarla de la de otros siglos de la literatura italiana.

El primero es el de Francesco Bracciolini, sobre el cual se han centrado varios estudios de los últimos años gracias a un congreso celebrado entre Pisa y Pistoia en el 2017. El volumen de actas y otras contribuciones emparentadas²² arrojaron luz sobre sus manuscritos, permitiendo así acometer los primeros asedios con las armas de la filología de autor. Federico Contini, en particular, ha emprendido el estudio de las variantes de la *Croce racquistata*. El poema, impreso en una redacción final *maior* de treinta y cinco libros en 1611 (Venecia, Giunti-Ciotti), ya había salido a la luz en 1605, en París (Ruelle) y reducido a quince, de ahí su carácter incompleto: Bracciolini había escrito ya un total de veinticuatro, pero decidió publicar solo dicha quincena. Empero, los manuscritos, hoy conservados en el fondo Barberiniano de la Biblioteca Apostólica Vaticana, no solo contienen los nueve libros que faltan, sino que revelan un rumbo compositivo bastante más accidentado. El manuscrito Barb. lat. 4020 (siglado como *A*), por ejemplo, informa de no menos de diecinueve borradores del primer libro. Cabe destacar que los documentos atestiguan los

hecho, ser el punto de partida para un reconocimiento colectivo y el desarrollo de tareas precisas: el volumen en curso, que estoy coordinando con la colaboración de los tres autores que aquí me siguen, aspira a ofrecer una base útil para aquellos que en el futuro quisieran ensanchar este camino.

- 21 La serie contiene ya, en los tomos sobre el *Cinquecento* (3 vols., Roma, Salerno Editrice, 2009-2022), los censos de Campanella, Chiabrera, Marino (vol. I), Boccalini, Tassoni y Sarpi (vol. 3). La extensión del arco cronológico, a falta de definir el modo, se ha anunciado en el vol. 3, p. VII y también se prevé en la versión digital del portal www.autografi.net (presente asimismo dentro del repositorio www.archivirinasimento.it).
- 22 *Francesco Bracciolini. Gli 'ozi' e la corte*, ed. Maria Cristina Cabani, Federico Contini y Andrea Lazzarini, Pisa, Pisa University Press, 2020; Clizia Carminati, "Poesia e corte barberiniana: sulla *Bulgheria convertita* di Francesco Bracciolini", *Filologia e Critica*, XLIII (2018 [pero 2019]), pp. 202-225; Federico Contini, "La *Croce racquistata* di Francesco Bracciolini: note sulle prime redazioni", *Studi secenteschi*, LX (2019), pp. 27-46; Emilio Russo, "Contributi per la letteratura barberiniana (2). Sull'epistolario di Francesco Bracciolini", *Filologia e Critica*, XLIV (2019 [pero 2020]), pp. 145-168; Massimiliano Malavasi, "Francesco Bracciolini e i Barberini: tre episodi di una lunga storia", en curso de impresión en *Filologia e Critica*.

titubeos iniciales de Bracciolini en cuanto a la métrica: experimentó, antes de la octava, con el endecasílabo de rima libre, el terceto y el cuarteto, tal vez deseoso “di sperimentare soluzioni che lo sottraessero dal diretto (e per certi versi opprimente) confronto con Tasso”²³. Por regla general, Bracciolini trabajó sobre copias caligráficas, que corrigió de su puño y letra, dejando en esos manuscritos numerosas variantes de autor, de las cuales Contini ofrece una muestra razonada²⁴, señalando, no obstante, la falta de testimonios de numerosas fases intermedias. El cuadro se vuelve todavía más interesante por la intervención directa de Maffeo Barberini, a cuyo servicio estuvo Bracciolini hasta 1605 (para no salirnos del ciclo de la redacción de la *Croce*): Barberini puso algunas glosas de su cosecha en los manuscritos, “centradas sobre todo en cuestiones de estilo, verosimilitud y coherencia temporal”²⁵, que precedieron a las correcciones de Bracciolini y no siempre fueron aceptadas por el autor. Su práctica variantística se revela así entrelazada, por un lado, con la tradición anterior, en formas conflictivas típicas de la épica post-tassesca que buscaban nuevos espacios; y por otro, y en grado significativo, con el aspecto epidíctico y clientelar, hasta el punto del exilio de una octava destinada a Barberini cuando Bracciolini decidió dar un golpe de timón, retirarse a Pistoia²⁶ y, por fin, tributar el impreso de 1611 al Gran Duque de Toscana Cosme II de’ Medici²⁷. La abundancia de material hace muy difícil concebir una edición crítica si no es con las herramientas más avanzadas de la filología digital: solo entonces será posible proponer una crítica de las variantes que permita trazar líneas constantes dentro de la variantística de Bracciolini.

Una imagen análogamente ligada a la sugerida por Maffeo surge del estudio de los manuscritos de la *Bulgheria convertita*, poema publicado en

23 Contini, *op. cit.*, pp. 28 y 33. El autor, muy atinadamente, sitúa dichos experimentos métricos en el contexto de la poesía de aquellas décadas, entre el *Firenze* de Chiabrera, escrito primero en octavas y luego convertido en endecasílabos libremente rimados, y el *Stato rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale, en endecasílabos sueltos.

24 Contini, *ibidem*, pp. 38-40.

25 *Ibidem*, p. 40.

26 Bracciolini siguió carteándose con Maffeo hasta el decisivo cambio de equilibrio que supuso la ascensión al trono pontificio en 1623 y el consiguiente y más firme acercamiento del poeta al papa: para las cartas a Barberini, véase el ya mencionado Russo, “Contributi (2)”.

27 Contini, *op. cit.*, p. 41.

1637 (Roma, Vitale Mascardi), cuando Barberini, al que Bracciolini se había acercado por entonces, llevaba más de una década bajo el nombre de papa Urbano VIII. El propio tema del poema, la historia altomedieval de la conversión al catolicismo del *knjaz* búlgaro Boris I (en el texto llamado Trebelo), fue sugerido por Maffeo. Los manuscritos revelan un trabajo variantístico de larguísimo aliento, sobre todo por lo que concierne a la estructura y a la narración: Bracciolini se separa cada vez más de la épica clásica y del siglo XVI para dar cabida a motivos y episodios novelescos, donde el adjetivo se entiende no solo para aludir a la tradición caballeresca, sino también a la coeva novela en prosa. Las variantes más minuciosas atestiguan un esmero doctrinal sobre los motivos de la conversión, con el progresivo endurecimiento de una apuesta que en las primeras redacciones parecía libre y que en la definitiva responde, en cambio, a una incontestable jerarquía religiosa. En el plano literario y estilístico, manifiesta una acusada tendencia a la *amplificatio*, a través de episodios linderos del *Adone* de Marino; e incluso en el terreno de la *elocutio* se aprecia “un impulso inequívoco hacia una mayor densidad de figuras, tanto en el nivel del *ornatus in verbis singulis* (es decir, de los trops), como en el del *ornatus in verbis coniunctis*: o sea, en una dirección tanto metafórica como conceptista”²⁸.

El segundo ejemplo, con el cual deseo concluir, es el de Ridolfo Campeggi y su poema *Le lagrime di Maria Vergine*, que también se publicó en una edición parcial (cuatro “*pianti*”) en 1609 (Bologna, Cocchi ad inst. Parlasca) y luego en 1617 (Bologna, Bonomi), 1618 (Bologna, eredi del Parlasca) y 1620 (Cocchi ad inst. Golfarini) en 16 “*pianti*”. De su riquísimo epistolario se han exhumado recientemente copiosos indicios de un camino redaccional asaz complejo, y de nuevo en estrecho contacto con Maffeo Barberini antes de su elección como papa²⁹. Dentro del plano estrictamente poético-literario, según ha advertido Emilio Russo, las inter-

28 Sobre los corolarios aquí resumidos, véase Carminati, “Poesia e corte barberiniana”, p. 222.

29 Clizia Carminati, “Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Marino a Ridolfo Campeggi”, *Filologia e Critica*, XXXVIII (2013 [diciembre 2014]), pp. 219-236; Emilio Russo, “Contributi per la letteratura barberiniana (1). Maffeo Barberini y Ridolfo Campeggi”, en *Dal ‘mondo scritto’ al ‘mondo non scritto’. Studi di letteratura italiana per Eraldo Bellini*, eds. Marco Corradini, Roberta Ferro y Maria Teresa Girardi, Pisa, ETS, 2021, pp. 101-125.

venciones de Barberini son tanto más intrusivas cuanto más delicado es el tema (sagrado) del poema, que también suscitaba problemas en cuanto a la narración, pues evidentemente resultaba imposible variar el esquema de las Sagradas Escrituras con episodios “deleitosos”: Barberini, que no ocultaba su perplejidad ante el asunto, se mostró sensible a la búsqueda de “una novità funzionale alla meraviglia”³⁰.

Por otra parte, aquellos apuros (que implican variantes de autor) se relacionan con la dedicatoria a María de’ Medici, caída en desgracia y exiliada a Blois justo cuando Campeggi estaba a punto de licenciar la edición completa del poema. Barberini asumió en tal circunstancia una dirección no solo literaria, sino también político-encomiástica, invitando a Campeggi a aplazarla (cosa que no hizo) y orquestando después la entrega de los ejemplares a Francia (para la cual Campeggi pidió también la intermediación de Marino). Todo se complicaría entonces con la noticia de una censura en curso sobre la primera edición completa, la de 1617, confiada a Scipione Francucci, cuyos apuntes Campeggi adjuntó a una carta dirigida a Barberini, que guardó un expresivo silencio al respecto. Pero no solo las cartas traen noticia de este difícil camino. El Archivio di Stato de Bolonia³¹ conserva resmas de manuscritos autógrafos plagados de correcciones, todos ellos aún por estudiar: durante el breve sondeo que he podido hacer, el vínculo entre las variantes del autor y las repercusiones encomiásticas sigue presente³². Desde este punto de vista, será productivo en un futuro próximo poner estos casos a la vera del de Tassoni, que también se vio impelido a arduas geometrías epidícticas (el traslado de las octavas con función de dedicatoria de los Saboya a los Barberini) y a una solución acomodadiza (un par de ediciones; una “privada”, sin censura, otra revisada según las observaciones de Urbano VIII)³³; y también junto a Marino, obligado a reelaborar sus textos (especialmente *L’Adone*) sobre la base de las oscilaciones del sismógrafo político

30 Russo, “Contributi (1)”, p. 115.

31 Fondo Malvezzi Campeggi, serie IV.

32 Véase Carminati, “Affetti e filastrocche”, p. 224, para las octavas de las que se deduce una dedicatoria inicial del poema justo a Maffeo.

33 Sobre las vicisitudes de la *Secchia*, véase el excelente compendio de Carlo Caruso, “Mockery and Erudition: Alessandro Tassoni’s *Secchia rapita* and Francesco Redi’s *Bacco in Toscana*”, en *Self Commentary in Early Modern European Literature, 1400-1700*, ed. Francesco Venturi, Leiden-Boston, Brill, 2019, pp. 395-419.

y cortesano. Dicho argumento celebrativo, pues, se publica durante el siglo XVII como el motor —siempre relevante— de las correcciones autorales.

De los ejemplos aquí expuestos se desprende asimismo con claridad que, sobre todo en el caso de las obras de tema sacro, a lo largo del Barroco (como en la segunda mitad de la centuria previa) la variantística de autor puede estudiarse a zaga del criterio de las “*correzioni d'autore coatte*” (impuestas)³⁴, con una neta ventaja en términos de las implicaciones históricas y culturales, que van mucho más allá del hecho literario, especialmente en la época postridentina.

1. GIOVAN BATTISTA MARINO³⁵

Los papeles de un autor, por tanto, pueden estudiarse (desde una mirada diferente a la del filólogo que vaya a la caza de variantes o de cartapacios que atestigüen el proceso de composición) como documentos de la manera que tiene el mismo autor de presentarse, de ofrecer su figura de hombre de letras. [...] Así, los autógrafos, lejos de ser el simple testimonio de una labor compositiva o de un escritorio abarrotado, se convierten, en el caso de Marino, en un arma estratégica de autolegitimación y autopromoción ante poderosos mecenas, para los cuales la preciosa letra del propio autor se antoja un regalo especial, como homenaje reverencial, dentro de ese “intercambio recíproco que une a Príncipes y Poetas”, y que abre la dedicatoria del *Adone*³⁶.

Estas atinadas palabras de Clizia Carminati cierran las páginas dedicadas a los papeles de Giovan Battista Marino en el reciente volumen *Gli 'scartafacci' degli scrittori*: se trata de los autógrafos de los textos marinianos,

34 Luigi Firpo, “Correzioni d'autore coatte”, en *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 143-157. Véase ahora Marco Cavarzere, *La prassi della censura nell'Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, muy rico también por lo que atañe a los textos literarios, y Gigliola Fragnito, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019.

35 Autor: Marco Landi (Scuola Normale Superiore di Pisa). Traducción de Andrea Baldissera (Università del Piemonte Orientale).

36 Clizia Carminati, “«L'original di mia mano s'abbrugi»: le carte di Giovan Battista Marino”, en *Gli 'scartafacci' degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, eds. Christian Del Vento y Pierre Musitelli, Roma, Carocci, 2022, pp. 185-204 (p. 204).

que, en virtud del feliz criterio de Emilio Russo, se definen como “preciosas astillas” de una obra inagotable, de la que se desprendieron “siguiendo estrategias que, según el caso, respondían a la amistad y camaradería, o bien a necesidades logísticas o la voluntad de sondear el terreno”³⁷.

La escritura caligráfica delata orgullosamente la procedencia de dichos autógrafos, donde Marino transcribe sus propios textos en letra menuda y los convierte en los instrumentos más adecuados para gestionar alianzas y vínculos personales, o bien para manifestar deferencia cortesana y clientelismo. Con todo, respecto a la habitual perspectiva de estudio de los originales y la variada fenomenología de los manuscritos de un autor, a la hora de sacar conclusiones generales sobre su forma de trabajar, sus hábitos de escritura y su praxis correctora, la tipología de los códices marinianos constituye una excepción, ya que reduce de manera considerable la aplicabilidad de la herramienta tradicional y más experimentada de la filología de autor: de hecho, dentro de un conjunto ya “reducido [...] y exiguo, sobre todo por lo que atañe a la sección de versos”³⁸, ninguno de los testimonios copiados de puño y letra de Marino que han llegado hasta hoy puede ser tildado de borrador (*scartafaccio*).

En otras palabras, los autógrafos de Marino son todos copias en limpio, pertenecientes a un momento posterior a la génesis del texto; es decir, aunque el texto copiado en ellos no sea el que conocemos como definitivo a través de las impresiones, la lección transcrita es la que el autor consideraba la última a esa altura cronológica: un texto, en suma, ‘provisionalmente último’, sobre cuyas lecciones no suelen injertarse más variantes o correcciones que las que sirvan para remediar errores ocasionales del copista, o bien accidentes triviales cometidos por el propio autor durante la transcripción.

Representan una excepción un pequeño puñado de correcciones que —a menos que me equivoque— nunca se han tomado en cuenta³⁹, y que

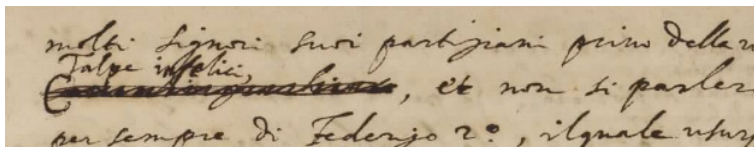
37 Emilio Russo, “Una nuova redazione del *Ragguaglio* a Carlo Emanuele del Marino”, *Filologia italiana*, VII (2010), pp. 107-138 (p. 109).

38 Emilio Russo, “Giovanni Battista Marino”, en *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, eds. Matteo Motolese, Paolo Procaccioli y Emilio Russo, bajo el asesoramiento paleográfico de Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2009, I, pp. 285-296 (p. 285). Para los autógrafos descubiertos después del censo de Russo, véase Carminati, “«L’original di mia mano s’abbrugi»”, p. 189.

39 Hasta donde alcanzo, los dos editores modernos de la obra no rozan el asunto: Gian Piero Maragoni, “Nota a *La Sferza*”, en Giovanni Battista Marino, “*Il Tempio*” e “*La*

se hallan en el autógrafo de la *Sferza* (Florençia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1807), fechable en 1617. Ofrezco una muestra enseñuada:

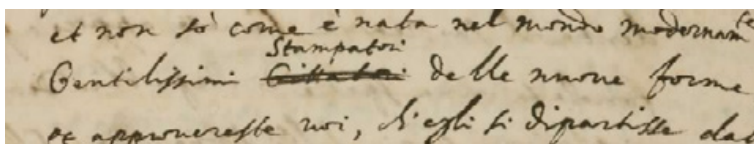
f. 24r, l. 2



molti Signori suoi partiziani prius della
~~Talpe infelici,~~
~~Cornacchie gracchianti~~, et non si parlez
per sempre di Federico 2º, il quale usury

Talpe infelici escrito encima >Cornacchie gracchianti<

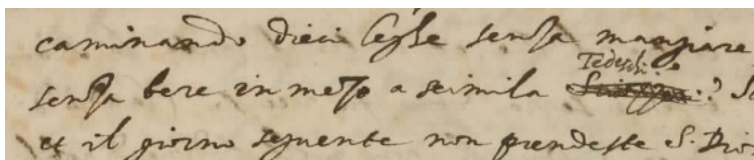
f. 26r, l. 14



et non so' come è nata nel mondo modernan^{te}
Stampatori
Gittatori ~~Gittatori~~ delle nuove forme
et approuate noi, l'egli si dipartita dal

Stampatori escrito encima >Gittatori<

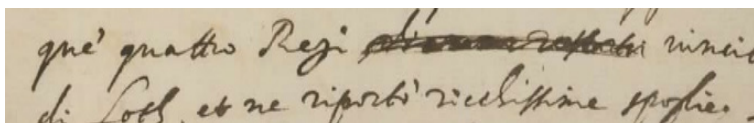
f. 28r, l. 7



camminando dieci leghe senza mangiare
senza bere in mezo a simile ^{Tedeschi} ~~Swizzeri~~? Se
et il giorno seguente non prendesse S. Dio

Tedeschi escrito encima >Svizzeri<

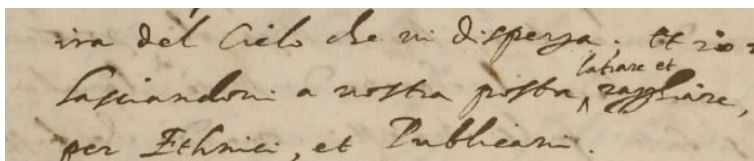
f. 30r, l. 27



que' quattro Regi ~~di cui restati~~ ^{di cui restati} vincitori
di Loth. et ne riportati nell'arme proprie.

que' quattro Regi >ch'erano restati< vincitori

f. 30v, l.
12



ira del Cielo che mi disperza. et ciò
lasciandomi a nostra posta ^{latrare et} ~~ragliare~~,
per Etna, et Publicani.

latrare et añadido en el interlineado

Sferza”, editados por el mismo, Roma, Beniamino Vignola, 1995, pp. 135-149; y Diego Varini (que ni siquiera menciona el autógrafo), *I rovesci della pace. Prosperezioni per un Marino politico, con la “Sferza” antiugonotta edita e commentata*, prefacio de Francesco Spera, Parma, Archivio Barocco, 2004.

Hay que volver a afirmarlo: se trata de enmiendas realizadas en un texto que, por lo demás, estaba transcrito en limpio, en el anverso y en el reverso (enteramente ocupados) de un total de treinta folios, y que significa ya, por tanto, una redacción ‘estable’. Sin embargo, en siquiera tres casos, dichas correcciones no pretendían subsanar errores de copia, sino introducir variantes con respecto al texto base; las cuales luego fueron adoptadas por toda la tradición impresa de la obra, empezando por la príncipe, publicada póstuma en París por Toussaint du Bray, en 1625.

Esto se aplica tanto a las intervenciones (o sea, sustituciones) que se registran en los ff. 26r, lín. 14 (*Gittatori > Stampatori*), y 28r, lín. 7 (*Svizzeri > Tedeschi*), como al aligeramiento sintáctico que produce la reducción de la subordinada de relativo a simple frase nominal en el f. 30r, lín. 27 (*que' quattro Regi ch'erano restati vincitori > que' quattro Regi vincitori*). En cuanto a la adición de *latrare et* en el f. 30v, lín. 12 (*lasciandovi a vostra posta ragghiare > lasciandovi a vostra posta latrare et ragghiare*), no se puede descartar la hipótesis de que la que parece una omisión (inicial) sea más bien el producto de un descuido durante el acto de copia; mientras que la corrección interlineal *Talpe infelici* en el f. 24r, lín. 2, sirve muy probablemente para remediar la anticipación errónea del vocativo *Cornacchie gracchianti*, que aparece más abajo en la misma página, en las líneas 18-19; anticipación que puede atribuirse a un salto por *homoioteleuton* inducido por la presencia de *vita* en la lín. 1, antes de *Talpe*, y de *pravità* en la lín. 18, antes de *Cornacchie*.

Aparte del caso de la *Sferza* (a fin de cuentas, un magro botín para el filólogo), las variantes inmediatas o tardías, las sustituciones, las adiciones, las tachaduras, los desplazamientos y las correcciones que atestiguan no tanto la génesis sino, al menos, la evolución viva del texto, en el caso de Marino, son casi imposibles de documentar, ya que los autógrafos tampoco atestiguan diferentes niveles de elaboración textual, y nunca proporcionan borradores ‘superpuestos’ en la página: he aquí el problema crucial de los manuscritos de Marino. Lo que se puede recabar, por lo que atañe a la historia del texto y su elaboración, no es más que esa redacción única ofrecida por el testimonio autógrafo que uno vaya estudiando: una redacción que asume y al mismo tiempo borra, haciéndolos irrecuperables, las etapas y los materiales de todo el proceso creativo que hay detrás. En otras palabras, se pierden los datos genéticos de la elaboración, el acervo de las

sucesivas variantes insertadas y estratificadas en el tiempo hasta la única redacción que se consideró válida.

La repercusión de tan especial fenomenología codicológico-textual en la praxis ecdótica se aclara sin mayores apuros: el filólogo que se ocupe de los manuscritos autógrafos de las obras de Marino nunca tendrá que lidiar con los garabatos y los primeros borradores, ni con las copias impresas apostilladas, o con los manuscritos apógrafos (es decir, copiados por otros), en los que la mano del autor haya enmendado o modificado lo que ya se había fijado sobre el papel. Ni siquiera se ve en la obligación de procurar una de las llamadas ediciones de textos *in fieri*, para las cuales es necesario reconstruir y representar, de la manera más clara e inteligible posible, la complejidad de la página del autor, racionalizando el proceso de corrección del texto con sus diversas estratificaciones, como prescribe todo buen manual.

Lo que se puede hacer, en cambio, cuando existen diferentes redacciones autoriales, manuscritas o bien impresas (una de ellas puede que transmitida por un códice autógrafo), es tratar de reconstruir y reordenar las fases sucesivas de la confección del texto, fijando el parentesco entre los diferentes testimonios, disponiéndolos en cadena según el verosímil proceso de elaboración: para utilizar una definición que ha hecho fortuna, se trata de una ecdótica de textos publicados en ediciones múltiples, la ecdótica que mejor corresponde al caso de la filología (de autor) mariniana, y que tiene en la crítica de las variantes su aplicación natural. La importante idea de Segre de que “si se alinean todos los textos anteriores de una obra en orden cronológico, no se obtiene una diacronía, sino una serie de sincronías sucesivas”⁴⁰, parece adaptarse bien al caso específico de las marinianas, ya que la tipología de los autógrafos (esbozada anteriormente) y, con carácter más general, de los testimonios que hay que considerar, hace que cada una de tales sincronías sucesivas corresponda a “redacciones ya bien organizadas y métricamente definidas, sobre las que el autor trabajará con retoques y refinamientos”⁴¹. Es decir, tenemos que habérmolas con textos ya estructurados, provisionalmente (y cada vez) definitivos, cada uno de los cuales se entrega a un testimonio específico,

40 Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín, Einaudi, 1985, p. 79.

41 Cesare Segre, “Critica genetica e studi sulle fonti” [1998], en *Ritorno alla critica*, Turín, Einaudi, 2001, pp. 113-125 (p. 113).

ya sea un autógrafo o un manuscrito apógrafo, o una impresión supervisada o, en cambio, no autorizada, que hay que cotejar con los demás eslabones de la cadena portadora de variantes. La casuística es esencialmente la prevista por Carminati, según la cual “la tradición de las variantes de autor raramente se puede reconstruir comparando los autógrafos con los manuscritos no autógrafos y las ediciones; lo más frecuente es que la comparación se haga solo entre manuscritos no autógrafos y ediciones; y aún más frecuentemente, entre ediciones”⁴². Con la obvia precaución adicional, en el contexto de las ediciones, de atribuir una autoridad y un peso diferentes a cada impresión, dependiendo de si fue editada bajo la supervisión del mismo autor o, en cualquier caso, fue aprobada por él; o, en cambio, si resulta ajena o incluso en conflicto con sus deseos.

Puede resultar útil, a estas alturas, analizar algunos ejemplos concretos, en virtud tanto de la vertiente estructural como de la dimensión de las correcciones estilísticas, de los replanteamientos lingüístico-expresivos documentados por las variantes del autor, para tratar de encontrar algunas pistas más sobre el modo de trabajo de Marino. El primer caso en el que me gustaría centrarme es el de la *Galeria*, que contiene sesenta y tres poemas ya impresos en las *Rime* de 1602 y expurgados en la revisión de las dos primeras partes del ‘canzoniere’. La revisión se acometió con vistas a la edición ampliada, en tres partes, de la *Lira* de 1614; y dichos poemas, por su carácter efrástico, cabían perfectamente en la nueva colección, por entonces en la fase de planificación y montaje inicial. También existe un testimonio parcial, y autógrafo, de la *Galeria* en el ms. Varia 288 de la Biblioteca Real de Turín, que contiene un pequeño grupo de textos, entre los cuales se registran algunos de los ya publicados en las *Rime*, que Marino reunió en sus años turineses, probablemente entre finales de 1613 y los primeros meses de 1615. El poeta transcribió sus composiciones de su puño y letra para preparar una pequeña antología sobre pintura y escultura que se vertería en la futura *Galeria* y que publicó apenas unos años después (con desafortunadas peripecias editoriales), en el mes de noviembre de 1619⁴³. He aquí un cuadro de

42 Carminati, “«L’original di mia mano s’abbrugi»”, p. 194.

43 Sobre el autógrafo de Turín, me atrevo a remitir a mi reciente estudio: Marco Landi, “Ecfraresi mariniane: *La Galeria* nell’autografo Varia 288.15 della Biblioteca Reale di Torino”, *L’Ellisse*, XII/1 (2017), pp. 145-212, con una nueva edición crítica de los

correspondencias entre las dos obras (las composiciones del autógrafo de Turín se indican con asterisco)⁴⁴:

RIME I

Rime amorose

10. O di me vivo in viva imago espresso
29. Lasciate Cipro, e qua volate Amori
30. Ahi come bella, ahi con che nobil arte
31. Veggio in sì nove forme, e sì vivaci
32. O qual Arte la destra? o qual Natura
33. Ornasti (il veggio) a sì degn'opra eletto
34. Ben può, FIGIN, de la tua nobil mano

GALERIA

- Pitture, Ritratti, Uomini XV 11e*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c^I*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c^{II}*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c^{IV}*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c^{III}*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c^V*
- Pitture, Ritratti, Donne III 9c^{VI}*

Rime eroiche

20. Così se' tu, scolpito in viva cera

Sculture, Rilievi, modelli e medaglie 4

Rime lugubri

56. La tua man, che fra noi sì ben dipinse

Pitture, Ritratti, Uomini XIV 8

Rime sacre

34. È questa oimè del tuo celeste figlio
35. Quel, che già da l'Idèa fu di se stesso
36. Questa è di lei l'angelica figura

Pitture, Historie 33

Pitture, Historie 34

Pitture, Historie 35

textos (y un exhaustivo panorama de la bibliografía). Para una comparación entre las dos ediciones de la *Galeria* impresas por Ciotti en 1619 y 1620 —la primera desautorizada, la otra aprobada por el autor— véase Marco Landi, “Per una nuova edizione de *La Galeria*: i testimoni, la tradizione, il testo critico”, en *Marino e l'arte tra Cinque e Seicento*, eds. Emilio Russo, Patrizia Tosini y Andrea Zezza, [núm. monográfico de] *L'Elisse*, XIV/2 (2019) [2021], pp. 29-68 (pp. 29-40), con rica bibliografía.

44 He adoptado la numeración de las ediciones modernas de las *Rime* y de la *Galeria*: respectivamente, Giovan Battista Marino, *La Lira*, ed. Maurizio Slawinski, Turín, Edizioni RES, 2007, 3 vols.; y *La Galeria*, ed. Marzio Pieri, Padua, Liviana, 1979, 2 vols. (de la edición de las *Rime* transcribo el incipit de las composiciones). Un cuadro de las correspondencias entre *Rime* y *Galeria* se encuentra también en Landi, “Per una nuova edizione de *La Galeria*”, pp. 41-43, de donde proceden muchas de las consideraciones propuestas en estas páginas.

- *37. Quando a ritrar l'ANGEL terrestre intese *Pitture, Historie* 35a
*38. O più ch'altra leggiadra agli occhi miei *Pitture, Historie* 35a¹
*39. Pendente qui dal tuofigliuol, che pende *Pitture, Historie* 36
*40. Finta dunque è costei? chi credea mai *Pitture, Historie* 37
*41. Langue dal su' Amor lunge afflitta e sola *Pitture, Historie* 37a

Rime varie

1. La Dea che 'n Cipro e 'n Amathunta impera *Sculture, Statue* 5
2. Son le lagrime vostre o folli Amanti *Sculture, Statue* 7c
4. Chi vuol veder del giovinetto audace *Pitture, Favole* 70
5. Ben ha sovra tutt'altre il pregio e 'l vanto *Pitture, Favole* 70a
6. Questi, che 'n vaghe forme e fonti e fiumi *Pitture, Favole* 70b

RIME II

Madriali e canzoni

140. Or s'Aquila non sei *Pitture, Ritratti, Donne* III 9c
141. Bramo, né pur mi lice *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 2
142. Rose, viole, e gigli *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 2a
143. Benché di fredda pietra *Sculture, Statue* 7
144. Qual meraviglia fia *Sculture, Statue* 7a
145. Amor di bianco marmo *Sculture, Statue* 7b
*146. Son Amor, son d'argento *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 1
*147. Amor fatto di neve *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 1a
*148. Chi fu che disse, amanti *Sculture, Rilievi, modelli e medaglie* 1b
*149. Vivo, vero, non finto è quel che 'n seno *Sculture, Statue* 9b
*150. Benedetta la mano —
*151. Ancor viva si mira *Sculture, Statue* 4a
*152. Fu dotta man, che finse *Sculture, Statue* 20
*153. Quel musico Thebano *Sculture, Statue* 10
*154. Non è di vita privo *Sculture, Statue* 10a
*155. Me, ch'abbia vita, e spiri *Sculture, Statue* 26
*156. Sasso non è costei *Sculture, Statue* 26b

*157. O con che grato ciglio	<i>Sculture, Statue</i> 23
*158. Moristi, RAFAELLO?	<i>Pitture, Ritratti, Uomini</i> XIV 2
*159. TIZIANO son io	<i>Pitture, Ritratti, Uomini</i> XIV 4
*160. Questi, che 'n atto crudo	<i>Pitture, Historie</i> 10
*161. Tace, BERNARDO, o parla	<i>Pitture, Ritratti, Uomini</i> VI 3
*162. Finto non è ma spira	<i>Pitture, Historie</i> 25
163. Pon mente in nobil tela	<i>Pitture, Historie</i> 25b
*164. A pura Verginella	<i>Pitture, Historie</i> 25b ^I
*165. Folle chi crede agli occhi, il veggio il veggio	<i>Pitture, Historie</i> 25a
*166. S'occhio mortale a gran splendor non dura	<i>Pitture, Historie</i> 25a ^I
*167. Tu, che di Christo il vero	<i>Pitture, Historie</i> 26
168. Onde l'esempio tolse	<i>Pitture, Historie</i> 26a
169. O del volto divino	<i>Pitture, Historie</i> 26a ^I
*170. Pietoso quanto accorto	<i>Pitture, Historie</i> 27
*171. Vissi in prima nascendo	<i>Pitture, Historie</i> 28
*172. Questa in ricca tabella	<i>Pitture, Historie</i> 29
*173. In sì vivi colori	<i>Pitture, Historie</i> 30
*174. Lo stral crudo e spietato	<i>Pitture, Historie</i> 30a
*175. Sì viva è questa imago	<i>Pitture, Historie</i> 30a ^I
*176. Chi di quest'Idol sacro	<i>Pitture, Historie</i> 30a ^{II}
177. Spirti furo i colori	<i>Pitture, Historie</i> 30a ^{III}
*178. Ben dal mastro eccellente	<i>Pitture, Historie</i> 31
*179. Sembrò già morto al mondo	<i>Pitture, Historie</i> 31a
*180. Crudel fu ben colui	<i>Pitture, Historie</i> 32
217. Questa che 'n atto supplice, e pentita	<i>Pitture, Historie</i> 37b

Asistimos así a una atenta práctica de separación y posterior trasplante de textos de una colección a otra, según la cual el tríptico de sonetos sobre cuadros de tema mitológico de Cornelius Flemish (*Rime* I, *Varie* 4-6) pasa a enriquecer la sección de las *Favole*; los madrigales sobre la muerte de Tiziano y Rafael (*Rime* II 158-159) migran a los *Ritratti* de *Pittori e Scultori*; el grupo de poemas dedicados al retrato de su dama (*Rime* I, *Amorose* 29-34) se traslada a la subsección *Bellicose e Virtuose* de los *Ritrat-*

ti femeninos; los madrigales sobre la *Piedad* y la *Noche* de Miguel Ángel (*Rime* II 155-156) terminan en las *Statue*, junto con los de las esculturas de Venus y Adonis (*Rime* II 149), Medusa (*Rime* II 151), Anfión (*Rime* II 153-154) y el Amor Dormido (*Rime* II 143-145); finalmente, la extensa secuencia de textos dedicados a pinturas sagradas, subdividida en función de un orden métrico entre la primera y la segunda parte de las *Rime* (*Rime* I 34-41 y II 160, 162-180), se encuentra soldada en un solo bloque dentro de las *Historie*, mientras que las estancias para la *Madalena* de Tiziano (*Rime* II 217) cierran la sección. *E così via*.

Este proceso de recuperación y redistribución de piezas preexistentes, ora de forma aislada, ora en grupo, va acompañado de una serie de intervenciones a menor escala, microtextuales, que se refieren a los aspectos más estrictamente formales de la expresión y que nos ofrecen un buen número de correcciones de autor, según muestra el cotejo entre los sucesivos borradores, confiados a sendos testimonios. Se puede deducir, por tanto, que para las sesenta y tres composiciones de la *Galeria*, extraídas de las *Rime*, pueden existir, en principio, al menos dos borradores distintos de autor, publicados con casi veinte años de diferencia; y para los treinta y cinco textos copiados por Marino también en el manuscrito de Turín, tenemos además otro borrador, el fijado en el autógrafo (*T*), intermedio entre la lección de las *Rime* (*R*) y la de la *Galeria* (*G*). En particular, tanto en el nivel de las variantes aisladas como en el de las reelaboraciones más extensas puede ocurrir que la impresión de la *Galeria* atestigüe una etapa más en la evolución del texto, respecto a la compartida por las *Rime* y el autógrafo de Turín (ej.: *Pitture, Historie* 29, 2: “Fra rote e ceppi imago” *R T* > “bella tra i ceppi e tra le rote imago” *G*; *Pitture, Ritratti, Uomini* XIV 4, 7-11: “Or ecco i’ vivo, e com’è l’uso mio / Ancor depingerei; / Ma fra l’eterne forme in Ciel avezzo / Simulacri terreni odio e disprezzo” *R T* > “Or ecco io vivo, e ben ch’io sia pittura, / ancor dipingerei, / se non ch’al morir mio / morir pennelli e carte, / i colori moriro, e morì l’Arte” *G*). O bien que ya en el borrador transmitido por el manuscrito haya una innovación respecto a la redacción aceptada en las *Rime*, y confirmada posteriormente en la *Galeria* (ej.: *Pitture, Historie* 10, 6-7: “Benché di senso privo, / Dir però non si può ch’ e’ non sia vivo” *R* > “ben che di senso privo, / dir non si può non vivo” *T G*; *Sculture, Statue* 26b, 7-8: “Che i sassi si spezzaro al suo morire, / E suol da sassi ancora il pianto uscire”

R > “ché suole anco da sassi il pianto uscire, / e i sassi si spezzaro al suo morire” *T G*); hay que añadir que, reflejando una “moderada tendencia a injertar variantes”, según observa acertadamente Carminati, “los versos ya modificados en el paso de las *Rime* al autógrafo no vuelven a retocarse cuando llegan a la *Galeria*”⁴⁵. Hasta el punto de que no solo no se dan situaciones donde los tres testimonios opongan lecciones distintas, una por cada estado de redacción, sino que —en aquellos raros casos en los que el autógrafo documenta una variante evolutiva respecto al texto de las *Rime* que no coincide con lo que se imprime en la *Galeria*— dicha variante ‘transitoria’ está destinada a quedar confinada en el manuscrito, ya que para el texto final el autor siempre prefiere volver sobre sus pasos, recuperando la lección original de las *Rime* que fue inicialmente descartada (ej.: *Pitture, Historie* 27, 9: “Che per nostro conforto” *R* > “Che per altrui conforto” *T* > “che per nostro conforto” *G*; *Pitture, Historie* 35a¹, 12: “Autor dunque de l’opra alta e gentile” *R* > “Autor certo del’opra alta, e gentile” *T* > “Autor dunque de l’opra alta e gentile” *G*)⁴⁶.

Con muy pocas excepciones, para las composiciones de la *Galeria* recicladas de las *Rime* o que se hallaban ya en el autógrafo de Turín, así como para los demás textos con redacciones múltiples de la colección, ya que se trata de borradores diferentes pero perfectamente comparables (prescindiendo de las divergencias textuales que representan las variantes del autor), el editor crítico puede optar por publicar el texto adhiriéndose a uno de los testimonios y dando noticia de las variantes de los demás en el aparato, para representar las diferentes fases del proceso de elaboración de forma genética o evolutiva, en función de la redacción elegida como texto de referencia.

Por poner un ejemplo, en la edición crítica y anotada de la *Galeria* que estoy preparando con Carlo Caruso para la *Edizione delle Opere di Giovan Battista Marino*, basada en la segunda edición revisada por el autor (“Seco(n)da Impresione corretta dall’Autore”, Venecia, Ciotti, 1620), las dos fajas del aparato dedicadas a las correcciones del autor serán totalmente genéticas. La primera, ceñida a los poemas ya impresos en las *Rime*, o de los que hayan llegado testimonios autógrafos, dará cabida a las

45 Carminati, “«L’original di mia mano s’abbrugi»”, p. 196.

46 Una muestra exhaustiva de dichas intervenciones se halla en las tablas de variantes publicadas en Landi, “Per una nuova edizione de *La Galeria*”, pp. 44-47.

variantes atestiguadas en la tradición del autor previa a la publicación de la *Galeria*; mientras que la segunda se reservará a las variantes documentadas en el resto de la tradición manuscrita o impresa al margen de los autógrafos y de las ediciones marinianas, incluyendo las que podrían ser atribuibles a él, pero valorándolas con mucho cuidado⁴⁷.

En cambio, fue muy otra la solución que se adoptó, en su momento, para editar el texto del autógrafo de Turín: se impuso la decisión de publicarlo en su totalidad, para privilegiar el testimonio, en tanto que “principal documento de una verdadera fase ‘fundacional’ de la obra”⁴⁸. Habiendo colocado en el texto un borrador que, para la treintena de poemas tomados de las *Rime*, debía considerarse como ‘intermedio’, el aparato de variantes era en parte genético y en parte evolutivo, registrando en una primera faja las variantes encontradas en la edición de las rimas juzgada como definitiva (no la *princeps* de 1602, sino la preparada por Ciotti en 1604)⁴⁹ que preceden y conducen a la lección fijada en el autógrafo; y en una segunda faja las variantes atestiguadas en la edición autorizada de la *Galeria* de 1620, que se apartan de aquel, modificando aún más el texto⁵⁰.

El segundo caso que someto a la atención del lector es el de la redacción parcial del *Adone* de 1616-17 (a partir de ahora: *Adone 1616*), transmitida por dos manuscritos apógrafos: el parisino Ital. 1516 de la Bibliothèque Nationale de France y su *descriptus* madrileño Mss/12894 de la Biblioteca Nacional de España⁵¹. Como es sabido, se trata de una

47 He ofrecido algún que otro adelanto (*ibidem*, pp. 54-61) y un ensayo de texto crítico de algunas de las *Favole* y de las *Historie*.

48 Carlo Caruso, “Saggio di commento alla *Galeria* di G.B. Marino. I (esordio) e 624 (epilogo)”, *Aprosiana*, X (2002), pp. 71-89 (p. 77).

49 Recuerdo que fue a la edición de 1604 a la que Marino confió el texto definitivo de las dos primeras partes de las *Rime*, texto reproducido posteriormente en todas las reimpresiones de Ciotti hasta 1614, año de la publicación de *La Lira*, y no ya a la *princeps* de 1602, que difería de esta en un pequeño pero significativo número de errores y variantes (véase, a este respecto, Maurizio Slawinski, “Nota al testo”, en *La Lira*, vol. III, pp. 207-212, 225-227).

50 Véase Landi, “Ecfraasi mariniane”, pp. 174-212.

51 Sobre los dos manuscritos y la redacción parcial del poema, hay que remitir a Giovanni Pozzi, “Appendice I”, en su edición: Giovan Battista Marino, *L'Adone*, ed. Giovanni Pozzi, Milán, Adelphi, 1988 [primera ed. Milán, Mondadori, 1976], vol. II, pp. 727-747. De forma más general, para la dinámica de crecimiento del *Adone*, véanse al menos las aportaciones de Giovanni Pozzi, “Metamorfosi di Adone”,

redacción incompleta de los tres primeros cantos, cuya transcripción se interrumpe en la octava III 73 (correspondiente a la octava IV 49 de la príncipe de 1623), para la que podría reconocerse un *terminus ante quem* cifrado en la muerte de Concino Concini, mariscal de Ancre y primer dedicatario del poema, asesinado por orden de Luis XIII el 24 de abril de 1617. Por aquellos días, el *Adone*, que, según los indicios que pueden recabarse de las cartas, debía constar de veinticuatro cantos⁵², se abría, inmediatamente después de la invocación a Venus, con un solemne elogio del favorito de María de Médici (*Adone 1616 I 5-7*): por intercesión de este mismo personaje, en noviembre de 1616 llegó a Roma, a través del nuncio apostólico Roberto Ubaldini, una solicitud de privilegio de diez años para la impresión del poema, dirigida a la Secretaría de Estado, entonces bajo los designios del cardenal Scipione Borghese⁵³.

La repentina y violenta inversión de los equilibrios políticos en la corte, con la muerte sangrienta de Concini y el confinamiento de la reina madre, supuso un brusco parón en la realización del proyecto, que se había vuelto arriesgado, además de ‘desfasado’. Alejada de los tórculos, aumentada y reelaborada, entre nuevos injertos, dislocaciones y suturas, su exuberante máquina textual, el *Adone* emergería de ese oscuro, pero decisivo trienio (1617-1619), como un verdadero “poema regio”, por entonces enderezado ya a alabar al joven Luis XIII.

Strumenti critici, V (1971), pp. 334-356, y “Guida alla lettura”, en *L'Adone*, II, pp. 103-121; Marzio Pieri (ed.), “Nota al testo”, en Giambattista Marino, *Adone*, 2 vols., Roma-Bari, Laterza, 1977-1979, vol. II, pp. 755-768; Francesco Guardiani, *La meravigliosa retorica dell'“Adone” di G.B. Marino*, Florencia, Olschki, 1989, pp. 63-99; Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 251-264 y “L'Adone a Parigi”, *Filologia e Critica*, XXXV (2010), pp. 267-288.

52 Giambattista Marino, *Lettere*, ed. Marziano Guglielminetti, Turín, Einaudi, 1966, n° 121, p. 206 (carta dirigida a Fortuniano Sanvitale, y fechada en octubre-noviembre de 1616). Para la datación de las cartas de Marino correspondientes a los años franceses, se remite a Giorgio Fulco, “La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia” [2000], en *La “meravigliosa” passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 195-215, con una tabla muy útil en las pp. 204-205.

53 Véase Giorgio Fulco, “Pratiche intertestuali per due *performances* di Mercurio. Lettura del canto X dell'Adone” [1989], en *La “meravigliosa” passione*, pp. 3-43, con el texto del despacho transcrito en la p. 12. Véase también Russo, “L'Adone a Parigi”, p. 268.

Fruto de la inversión del segundo y tercer canto, respecto a la secuencia fijada en la edición definitiva, en *Adone 1616* “se yuxtaponen octavas que la revisión posterior proyectaría muy lejos, en contextos imprevisibles, en secuencias quizá añadidas, quizá solo ampliadas”⁵⁴. Giovanni Pozzi, en el apéndice de su edición del *Adone* (dedicado a las correcciones del autor), ha llevado a cabo un análisis comparativo de las dos redacciones, tanto en el plano de las diferencias estructurales y de contenido (desplazamientos, añadidos, encadenamiento de episodios) como en el de las intervenciones estilístico-formales, acompañándolo de una lista completa de las variantes genéticas de 1616, en el marco de su escrupuloso examen de los pocos fragmentos supérstites del imponente tejido del poema. Pozzi había evidenciado allí su comparación entre el texto impreso y el manuscrito parisino en una serie de tablas de correspondencias, que reproduzco íntegramente a continuación (con algunas adiciones y correcciones sugeridas por un nuevo cotejo)⁵⁵:

<i>ADONE 1616</i>	<i>ADONE 1623</i>
I 1-4	I 1-4
I 5	XI 90 (I 5)
I 6	XV 1 (I 6)
I 7	(I 7)
–	I 8
I 8-16	I 9-17
–	I 18
I 17-43	I 17-45
I 44	I 46-47

54 Russo, *Marino*, p. 290.

55 Pozzi, “Appendice I”, pp. 730-732. Una visión parcial se encuentra también en Russo, “*L’Adone a Parigi*”, pp. 278-279, que añade la importante correspondencia *Adone 1616* I 5 = *Adone 1623* XI 90, en la que los versos de encomio inicialmente dedicados a Concino Concini fueron literalmente reciclados, con muy pocos retoques, para el homenaje a Charles de Luynes, favorito de Luis XIII (sobre esto véase *ibidem*, pp. 273-278). Por mi parte, puedo señalar la recuperación de *Adone 1616* I 6 en *Adone 1623* XV 1 (véase *infra*), poniendo entre paréntesis los hallazgos menos probatorios, o sea, aquellos en los que las octavas presentan afinidades de contenido pero se han reescrito por completo.

I 45-51	I 48-54
–	I 55
I 52-61	I 56-65
I 62	I 66, 1-6 + I 87, 7-8
–	I 67-87
I 63-64	I 88-89
–	I 90
I 65-92	I 91-118
–	I 119
I 93-104	I 120-131
I 105-106	XII 107-108
I 107	XII 131
I 108	XII 130
I 109-131	I 132-154
–	I 155
I 132-143	I 156-167
[III 8]	I 168
I 144-145	I 169-170
II 1-6	III 1-6
II 7	X 7
II 8	I 168
II 9	XII 148
II 10	II 9
II 11	II 11, 1-6 + II 10, 7-8
II 12	II 179
II 13	III 9
II 14	III 7
II 15	III 8
II 16-25	II 10-19
II 26-62	II 25-61
–	III 62
II 63	III 63
–	III 64
II 64-70	III 65-71
II 71-73	III 77-79
II 74-78	III 72-76
II 79-91	III 80-92
II 92-97	II 113-118
II 98-103	III 93-98
II 104	XII 243
II 105-144	III 99-138

–	III 139
II 145-150	III 140-145
–	III 146
II 151-153	III 147-149
–	III 150
II 154	III 151
II 155	III 153
II 156	VIII 107
II 157	III 152
II 158	XV 105
II 159-166	III 154-161
II 167-168	XV 106-107
III 1-5	III 20-24
III 6	II 6
III 7	II 14
III 8-22	II 18-32
III 23	III 163
III 24	XII 180
III 25	V 8
III 26-30	III 171-175
III 31-49	IV 7-25
III 50	IV 27
III 51	IV 29
III 52	IV 26
III 53	IV 28
III 54-63	IV 30-39
II 64	IV 40, 1-6 + XI 78, 7-8
III 65-73	IV 41-49

He aquí, en cambio, un resumen esquemático del desarrollo narrativo de *Adone 1616* comparado con el del poema impreso en 1623⁵⁶:

56 Para este resumen sintético de la trama de *Adone 1616* me he valido de los de *Adone 1623* preparados por Giovanni Pozzi, “Appendice II”, en *LAdone*, II, pp. 769-791, especialmente las pp. 771-773 (con el resumen de los cuatro primeros cantos); y, sobre todo, de los propuestos por Russo, *Marino*, pp. 264-265, reproducidos luego en las introducciones a los distintos cantos de su edición anotada del poema (Giovan Battista Marino, *Adone*, ed. Emilio Russo, Milano, Rizzoli, 2013, 2 vols.). Los reproduzco aquí, sin cambios sustanciales, en la columna derecha (*Adone 1623*).

ADONE 1616

CANTO I. *La Fortuna*

- Invocación a Venus (1-4).
- Dedicatoria a Concino Concini y María de Médici (5-8).
- Venus castiga a Cupido por inducir a Júpiter a un nuevo amor (9-16).
- Amor decide vengarse: recurre a Apolo, que le aconseja que haga que Venus se enamore del joven Adonis (17-38).
- Adonis, mientras está cazando en Arabia, es instado por la Fortuna a subir a un barco (38-54).
- Amor acude a Neptuno y le pide que provoque una tormenta, a través de la cual Adonis llega a la isla de Chipre (55-109).
- En Chipre, Adonis se encuentra con un perrito que le lleva hasta Clizio. Elogio de la vida bucólica (110-137).
- Clizio conforta a Adonis, ofreciéndole mágicas viandas y le otorga su hospitalidad (138-145).

ADONE 1623

CANTO I. *La Fortuna*

- Invocación a Venus (1-4).
- Dedicatoria a Luis XIII y María de Médici (5-9).
- Venus castiga a Cupido por inducir a Júpiter a un nuevo amor (10-18).
- Amor decide vengarse: recurre a Apolo, que le aconseja que haga que Venus se enamore del joven Adonis (19-40).
- Adonis, mientras está cazando en Arabia, es instado por la Fortuna a subir a un barco (38-54).
- Cupido recibe una flecha de Vulcano para enamorar a Venus (59-87).
- Amor acude a Neptuno y le pide que provoque una tormenta, a través de la cual Adonis llega a la isla de Chipre (88-132).
- En Chipre, Adonis se encuentra con Clizio. Elogio de la vida bucólica y profecía sobre el reino de Chipre (133-161).
- Clizio conforta a Adonis ofreciéndole mágicas viandas y le otorga su hospitalidad (162-170).

CANTO II. *El enamoramiento*

- Invectiva contra la vanidad del amor (1-6).
- Adonis, tras desviarse para perseguir un ciervo, busca el descanso en un bosquecillo y se queda dormido (7-20).
- Venus es herida por la flecha de Cupido (21-44).
- Venus ve a Adonis y se enamora de él (45-55).
- Venus se hace pasar por Diana y se acerca a Adonis. Una rosa hiere su pie (56-90).
- A petición de Venus, Morfeo compone un sueño para Adonis (91-106).
- Venus despierta a Adonis con un beso (107-120).
- Adonis extrae la espina del pie de Venus (121-130).
- Venus se revela a Adonis y el joven se enamora de ella (131-159).
- Elogio de la rosa (160-166).
- Venus conduce a Adonis al palacio de Cupido (167-169).

CANTO II. *El palacio de Amor*

- Invectiva contra los vanos placeres (1-6).
- Adonis y Clizio llegan al palacio de Cupido (7-20).
- Descripción de la puerta principal del palacio y de las historias grabadas (21-32).
- El árbol de los frutos dorados (33-39).
- Clizio cuenta la historia del juicio de Paris (40-175).
- Conclusión del cuento de Clizio. Adonis se aleja persiguiendo un ciervo (176-179).

CANTO III. *El palacio de Amor*

- Elogio del poder del Amor (1-5).
- Descripción del palacio de Amor (6-10).
- Descripción de la puerta principal del palacio y de las historias grabadas (11-22).
- Adonis llega al palacio (22-30).
- Cupido cuenta a Adone la historia de su amor por Psique, obstaculizado por su madre:
- La belleza de Psique (31-38);
- La ira de Venus y el propósito de venganza (39-46);
- Venus busca a Cupido para castigar a Psique. Viaje por Italia (47-56);
- Venus pide a Cupido que destine un horrible marido a Psique (57-60);
- Cupido se enamora de Psique (61-70);
- El padre de Psique interroga al oráculo de Mileto (71-73).

[...]

CANTO III. *El enamoramiento*

- Invectiva contra la vanidad del amor (1-6).
- Adonis, tras interrumpir la caza, busca descanso en un bosquecillo y se queda dormido (7-14).
- Venus es herida por la flecha de Cupido (15-43).
- Venus ve a Adonis y se enamora de él (44-54).
- Venus se hace pasar por Diana y se acerca a Adonis. Una rosa hiere su pie (55-91).
- A petición de Venus, Morfeo compone un sueño para Adonis (92-100).
- Venus despierta a Adonis con un beso (101-114).
- Adonis extrae la espina del pie de Venus (115-124).
- Venus revela su identidad a Adonis y el joven se enamora de ella (125-154).
- Elogio de la rosa (155-161).
- Venus conduce a Adonis al palacio. Las cuatro fuentes (162-175).

CANTO IV. *La 'novelita'*

- Trabajos y sufrimientos como prueba de nobleza (1-6).
- Cupido cuenta a Adonis la historia de su amor por Psique, obstaculizado por su madre:
- La belleza de Psique (7-14);
- La ira de Venus y el propósito de venganza (15-22);
- Venus busca a Cupido para castigar a Psique. Viaje por Italia (23-32);
- Venus pide a Cupido que asigne un horrible marido a Psique (33-36);
- Cupido se enamora de Psique (37-46);

- Profecía del oráculo de Mileto (47-54);
- Lamentos de Psique y de su padre. Psique abandonada en una peña (55-79);
- Céfito conduce a Psique al palacio del Amor (80-95);
- Cupido se une a Psique, manteniéndose invisible (96-100);
- Cupido concede a Psique la visita de sus hermanas, haciéndole prometer que guardará el secreto (101-111);
- Envidiosas, las hermanas conspiran para engañar a Psique (112-122);
- Segunda visita de las hermanas, que convencen a Psique a matar al misterioso novio (123-154);
- Psique es sorprendida con un puñal y una lámpara de aceite por parte de Cupido, que huye (155-174);
- Psique intenta suicidarse sin éxito. Pan la consuela para que busque el perdón de Cupido (175-184);
- Psique se venga de sus hermanas (185-195);
- Venus descubre la unión entre Cupido y Psique y decide vengarse de la doncella (196-215);
- Psique pide sin éxito la protección de Ceres y Juno (216-229);
- Psique se dirige a Venus, que la somete a cuatro pruebas diferentes (230-278);
- Cupido obtiene de Júpiter el perdón de Psique y su matrimonio con ella (279-293).

Según puede notarse, una vez estructurado el canto I y fundada en un principio ‘osmótico’ la relación entre los cantos sobre el enamoramiento (II de *Adone 1616* y III de *Adone 1623*) que intercambian materiales recíprocos, el mecanismo de reelaboración sigue pautas bien detectables: por un lado, hay pasajes que discurren en paralelo; y por otro se producen redistribuciones que avanzan por líneas realmente imprevisibles. Octavas o grupos de octavas se dislocan y se adaptan en secciones a menudo muy distantes, en los puntos

más dispares del poema, dentro de una dinámica centrífuga que funciona gracias a la incrustación, interposición y enclavamiento de teselas, entre recuperaciones y refuncionalizaciones diegéticas de secuencias enteras o simples atisbos narrativos.

En cuanto al contenido, la diferencia más llamativa en la narración viene representada por la ausencia, en *Adone 1616*, del relato del juicio de Paris por parte de Clizio y, con ello, también de la sección principal del canto II de *Adone 1623* (II 40-175). Probablemente Marino incluyó en el poema el episodio tras la lectura de un libelo en prosa francés, *Le jugement de Paris et le ravissement d'Hélène avec ses amours* (París, Toussaint du Bray, 1617), explotando el pretexto de la curiosidad despertada en Adonis por el árbol nacido de la manzana de oro que se otorgó a Venus, “con el fin [...] de ampliar la sección inicial y el área que precede al encuentro y enamoramiento entre Venus y Adonis”⁵⁷. A microescala, la adición del relato del juicio de Paris se traduce en el traslado de *Adone 1616* II 92-97 a *Adone 1623* II 113-118, con las octavas dedicadas a las gracias de Venus, que, inicialmente concebidas para el sueño de Adonis, infundido por Morfeo a petición de la diosa, pasan a describir su aparición ante Paris en el momento de la disputa con Juno y Minerva. A mayor escala, ello determina el deslizamiento de un canto de la fábula de Psique, que, a pesar del manuscrito, desgraciadamente mutilado, seguía cubriendo previsiblemente toda la extensión residual del canto III de *Adone 1616*. Otro añadido a la trama de *Adone 1616* es el paso de Cupido por la fragua de Vulcano para hacerse con una flecha que enamora a su madre (*Adone 1623* I 67-87). El encadenamiento del nuevo episodio, que aporta un nuevo elemento al aparato narrativo, del todo ausente en la redacción del manuscrito (donde el Amor, habiéndose despedido de Apolo, se dirigía directamente a Neptuno), se alcanza reescribiendo apenas la copla del beso de *Adone 1616* I 62 (= *Adone 1623* I 66), a su vez trasladada más adelante, al final de *Adone 1623* I 87, término del pasaje sobre la fragua de Vulcano. A partir de la octava siguiente, la narración continúa con la visita a Neptuno, enlazando así perfectamente con la de *Adone 1616* I 63 (en cursiva van las coplas afectadas por desplazamientos y reescritura)⁵⁸:

57 Marino, *Adone*, ed. Russo, I, pp. 225-226, nota introductoria de Russo al canto II. De esta edición saco todas las citas del texto definitivo del *Adone*.

58 Transcribo el texto, aún inédito, de *Adone 1616* directamente del manuscrito parisino, distinguiendo *u* y *v*, eliminando *h* etimológica y modernizando el uso de

ADONE 1616

I 62

Mentre che quinci e quindi, or basso or alto
vola e rivola il predator fellone,
come prima lontan dal verde smalto
vede in picciol legnetto il vago Adone
tosto d'un nuovo immaginato assalto
nuova e nobil vittoria aver dispone
*e tosto al gran Nettun vola leggero,
che nel mondo dell'acque ha sommo impero.*

ADONE 1623

I 66

Mentre che quinci e quindi, or basso or alto
vola e rivola il predator fellone,
come prima lontan dal verde smalto
vede in picciol legnetto il vago Adone
subitamente al disegnato assalto
l'armi apparecchia e l'animo dispone
*e, tutto inteso a tribular la madre,
vassene in Lenno a la magion del padre.*

[...]

I 87

Di sì fatte follie sorridea seco
lo dio distorto, che 'l mirava intanto.
“Tu ridi (disse il faretrato cieco)
né sai che l'altrui riso io cangio in pianto,
e più che la fumea di questo speco,
farti d'angoscia lagrimar mi vanto”.
*Ciò detto al gran Nettun vola leggero,
che nel mondo de l'acque ha sommo impero.*

I 63

Velocemente a Tenaro sen viene,
e l'aria scossa al suo volar fiammeggia.
Abitator delle più basse arene
quivi ha Nettun la cristallina reggia,
che dall'umor, di cui le sponde ha piene,
battuta sempre e flagellata ondeggia.
Rende da gl'antri cavi eco profonda
rauco mugito a lo sferzar dell'onda.

I 88

Velocemente a Tenaro sen viene,
e l'aria scossa al suo volar fiammeggia.
Abitator de le più basse arene
quivi ha Nettun la cristallina reggia,
che da l'umor, di cui le sponde ha piene,
battuta sempre e flagellata ondeggia.
Rende dagli antri cavi eco profonda
rauco muggito a lo sferzar de l'onda.

mayúsculas y minúsculas, los signos diacríticos y la puntuación. Subsano los errores más evidentes (pero sin dejar constancia de ello).

Una técnica de construcción similar, pero restringida a la adición de segmentos descriptivos o al refinamiento de las conexiones narrativas internas, hace que varias octavas contiguas del poema puedan derivar de la reescritura de una misma octava inicial, perteneciente a la redacción más temprana, como se desprende del siguiente ejemplo, en el que unas células mínimas del discurso, poco más que fragmentos de versos dejados caer en la transición de *Adone 1616 I 52* a *Adone 1623 I 56*, se convierten en puntos de partida para la composición *ex novo* de la octava I 55 (uso la cursiva y el subrayado para indicar la transferencia de material de la octava de origen a las dos de destino):

ADONE 1616

I 52

*Vago egli allor di costeggiare il lido
mentr'è placido e piano il molle argento,
entra nel legno e del materno nido
rade la riva a passo tardo e lento;
indi all'instabil fé del flutto infido
sé stesso crede e si commette al vento
lunge di là dov'a morir va l'onda
e con roco latrar morde la sponda.*

ADONE 1623

I 55

*Tace ciò detto et egli, vago allora
di costeggiar quel diletto loco,
entra nel legno e de l'angusta prora
i duo remi a trattar prende per gioco.
Et ecco al sospirar d'agevol ora
s'allontana l'arena a poco a poco,
sì che mentr'ei dal mar si volge ad essa
par che navighi ancor la terra istessa.*

I 56

*Scorrendo va piacevolmente il lido
mentr'è placido e piano il molle argento,
e da principio del suo patrio nido
rade la riva a passo tardo e lento,
indi a l'instabil fé del flutto infido
sé stesso crede e si commette al vento,
lunge di là dov'a morir va l'onda
e con roco latrar morde la sponda.*

También rinde frutos echar siquiera un vistazo a la octava I 44 de *Adone 1616*, para la que Pozzi señala la correspondencia con la octava I 46 de la redacción final:

ADONE 1616

I 44

*Or mentre per l'arabica riviera,
dove aperse le luci al primo lume,
d'alcuna vaga e timidetta fera,
l'orme seguia pur com'avea costume,
errore il trasse, o pur destin dov'era
ritratta in secco appo le salse spume
da' pescatori abbandonata e carica
d'ogni arredo marin, picciola barca.*

ADONE 1623

I 46

*Or mentre per l'arabiche foreste,
dov'ei nacque e menò l'età primiera,
l'orme seguia per quelle macchie e queste
d'alcuna vaga e timidetta fera,
errore il trasse, o pur destin celeste,
da la terra deserta a la costiera,
colà dove fa lido a la marina
del lembo ultimo suo la Palestina.*

I 47

*Giunto a la sacra e gloriosa riva
che con boschi di palme illustra Idume,
dietro una cerva lieve e fuggitiva
stancando il piè, sì com'avea costume,
trovò, di guardia e di governo priva,
ritratta in secco appo le salse spume,
da' pescatori abbandonata e carica
d'ogni arredo marin, picciola barca.*

El movimiento de las variantes resulta, con todo, notable y desbordante, hasta el punto de generar, de nuevo por brote y casi por un proceso de 'división celular', la octava 47, que no comparecía en la redacción atestiguada por *Adone 1616*: el proceso se funda en la dislocación de las mismas ternas de rimas y en la redistribución de versos enteros (I 44, 3 = I 46, 4; I 44, 6-8 = I 47, 6-8) o porciones de verso (I 44, 1 ~ I 46, 1; I 44, 4 ~ I 46, 3 y I 47, 4; I 44, 5 ~ I 46, 5), lo cual sugiere que para alcanzar una plena intelección de la compleja dinámica del taller mariniano es necesario escoger, como muestras de análisis, unidades discretas: se trata a menudo de fragmentos de la octava o hasta del mismo verso.

La serie de trasplantes a distancia, con la yuxtaposición de teselas de orígenes dispares, con mudanzas y traslaciones que contradicen *a priori* la existencia de cualquier proyecto arquitectónicamente establecido desde el principio, y que se realizan según "parábolas y modos de variación [...]"

cuya regla principal es la metamorfosis mediante refundición”⁵⁹, también habla a las claras de la impresionante técnica de Marino.

Tomemos, por ejemplo, las octavas II 158, 167-168 de *Adone 1616*, en las cuales el detalle del carruaje tirado por cisnes permite a los dos amantes desplazarse desde el bosque del enamoramiento hasta el palacio de Cupido: todo ello se ‘catapulta’, con la misma función, en *Adone 1623* XV 105-107, durante el episodio de su reencuentro. O bien las octavas XII 107-108, 131, 130, 148, 180 de *Adone 1623*, que derivan respectivamente de *Adone 1616* I 105-108, II 9, III 24, donde el detalle del perrito que conduce a Adonis a la morada de Falsirena figuraba, en la versión más antigua, dentro de un contexto diferente (es decir, el acercamiento de Adonis al palacio de Cupido y, antes de ello, su encuentro con Clizio)⁶⁰. Asimismo, la octava II 7 de *Adone 1616*, una simple descripción del amanecer al principio de la narración, pasa intacta a *Adone 1623* X 7. Todo ello muestra cómo las estrofas son, a fin de cuentas, telas móviles que se desplazan según las necesidades de manera muy puntual, incluso sin cambios. También cabe destacar otro reciclaje en el canto XII, donde la estrofa que describe la suspensión de Falsirena ante Adonis dormido procede, con los retoques oportunos, del II de la versión más antigua, donde describía la contemplación del joven de parte de Venus, quien lo besa aunque esté muy combatida (transcribo las variantes en cursiva):

ADONE 1616

II 104

Chinasi per baciari, *indi ritiensi,*
e tace e mira e teme pur nol desti.
 Folle che *temi?* Misera che *pensi?*
 Se sapessi quai *pene Amor t'appresti*
appagheresti i tuoi desiri accensi,
 da' bei rubini un bacio almen torresti.
 Fallo non è poiché d'amor t'accendi,
 furto non è se *quel ch'è tuo* ti prendi.

ADONE 1623

XII 243

Chinasi per baciari, *ma par che tremi,*
che non si sdegni poi quando si desti.
 Folle che *pensi?* Misera che *temi?*
 Se sapessi quai *doglie il ciel t'appresti*
per mitigar tanti cordogli estremi
 da' bei rubini un bacio almen torresti.
 Fallo non è poiché d'amor t'accendi,
 furto non è se *quanto dai* ti prendi.

59 Russo, *Marino*, p. 292.

60 *Ibidem*, n. 109, pp. 290-291; ya en Pozzi, “Appendice I”, pp. 741-742.

Por último, me detendré en el desplazamiento de *Adone 1616* I 6 a *Adone 1623* XV 1; un detalle no señalado por Pozzi quien, sin embargo, continúa hablando “del perfecto manejo de los fragmentos, de un dominio omnisciente de las células mínimas del relato”⁶¹. Una octava con una ubicación destacada y un fuerte valor simbólico, que celebra la importante protección ofrecida por el Mariscal d’Ancre al “battuto legno” del poeta “agitato” en el gran mar de la fortuna (la imagen deriva, obviamente, de la tassiana de *Liberata* I 4); ya anacrónica en la nueva situación existencial de Marino, se recicla desprovista ahora de toda referencia biográfica, como puro tópico, perfectamente estandarizado, y como octava de sabor gnómico, colocada al principio del proemio moral del canto XV, donde se plasma el reencuentro de Venus y Adonis después del injerto ‘novelesco’ de los cantos XII-XIV:

ADONE 1616

I 6

Per quest’Egeo, dov’ha Fortuna il regno,
di procelle guerriere instabil campo,
in cui non scorge il mio battuto legno
di pacifica stella amico lampo,
ANCORA gloriosa, a te m’attegno,
de’ nocchieri agitati unico scampo,
per te solo sper’io, refugio fido,
di prender porto e ricovrarmi al lido.

ADONE 1623

XV 1

In quest’Egeo, dov’ha Fortuna il regno,
di procelle guerriere instabil campo,
benché non scopra il combattuto legno
di pacifica stella amico lampo,
non diffidi giamai costante ingegno
d’agitato nocchier di trovar scampo,
ma sperì pur da destra luce scorto
di prender terra e ricovrarsi in porto.

Un ejemplo, en parte análogo, pero quizá más interesante (“ya que atañe a un balanceamiento ‘a distancia’ entre diferentes obras de un mismo autor y, por tanto, a variantes editoriales que salen del traslado de grupos de versos de una obra a otra”⁶²), lo constituye la confluencia en el *Adone* de muchas de las octavas del primer borrador de los *Sospiri d’Ergasto*, poema de tema pastoril publicado como duodécimo y último de los idilios de la *Sampogna*, pero que circuló sin la autorización del autor en una versión más amplia y diferente en varios lugares respecto a la incluida en

61 Russo, “*L’Adone a Parigi*”, p. 275.

62 Guido Arbizzoni, “La poesía del Seicento”, en *Storia della letteratura italiana*, dir. Enrico Malato, X. *La tradizione dei testi*, coord. por Claudio Ciociola, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 871-911 (p. 890).

la edición parisina de 1620⁶³. Marino suprimió unas setenta octavas de la primera a la segunda edición (*Sospiri A* y *Sospiri B*, respectivamente), añadió alrededor de otras treinta, y sometió las demás a un proceso de reescritura. Así las cosas, la dinámica de cortes y adaptaciones (que llevaría el poema juvenil a su inserción en la *Sampogna*) determinó también, para gran parte de esos versos, el mecanismo de ‘compensaciones’ que afectó al poema mayor, según la forma de trabajar típica de Marino: con complejos desplazamientos, transposiciones y reordenamientos, de octavas sueltas o de grupos de ellas, que no puedo detallar aquí, pero que se pueden apreciar a vista de pájaro en la siguiente tabla de concordancias, circunscrita solo a una veintena de estrofas de los *Sospiri A*. Se trata de las dedicadas a la descripción de las escenas mitológicas talladas en la aljaba prometida por Ergasto, como regalo, a su amada Clori⁶⁴:

63 Sobre las dos redacciones de los *Sospiri d'Ergasto*, véanse al menos Edoardo Taddeo, “I *Sospiri d'Ergasto* primi e secondi”, en *Studi sul Marino*, Florencia, Sandron, 1971, pp. 43-61; Vania De Maldé (ed.), “Nota al testo”, en Giovan Battista Marino, *La Sampogna*, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1993, pp. LXXV-LXXXI, y “Marino dall'Egloga pastorale all'Idillio. Appunti sul testo delle *Egloghe*”, en *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, ed. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 149-163 (en particular pp. 151-152); Marco Landi, “Le ottave ecfrastriche della prima redazione dei *Sospiri d'Ergasto*”, en *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, ed. Andrea Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2019, pp. 223-245. Un primer comentario sobre las variantes y octavas del primer borrador de los *Sospiri* reutilizadas en el poema puede leerse en las importantes páginas de Pozzi, “Appendice I”, pp. 756-768. Por último, para la tradición del texto, véase Marco Landi, “Per le *Egloghe* di Giovan Battista Marino: uno sconosciuto manoscritto madrileno (BNE, MSS/4246)”, *Atti e Memorie dell'Arcadia*, 9 (2020), pp. 47-110, estudio al que también se remite en lo relativo a la bibliografía.

64 A este respecto, me permito remitir a Landi, “Le ottave ecfrastriche”, donde procuré reflexionar sobre las modalidades y cronología del paso de la primera a la segunda redacción de los *Sospiri*, tomando en consideración la muestra constituida por las octavas 91-112 de los *Sospiri A*, solo muy parcialmente conservadas en los *Sospiri B*, y en su mayoría desbordadas en el *Adone*. En la tabla que sigue, tomada de aquel trabajo, adopto la numeración introducida en Landi, “Per le *Egloghe* di Giovan Battista Marino”, pp. 72-78, basándome en el importante testimonio del manuscrito madrileño allí estudiado, que transmite un texto de 120 octavas, una más que las ediciones del siglo XVII, y presenta una laguna explícita en la 35, dejada en blanco por el copista, pero, pese a todo, numerada (lo que ha llevado a volver a numerar las octavas 35-119: ahora 36-120).

<i>SOSPISI A</i>	<i>SOSPISI B</i>	<i>ADONE</i>
91		XVII 96
92		II 22
93-96		VII 133-136
97		XVII 109, 1-6 + XVII 114
98		XVII 112
99		II 68
100		II 160
101		II 175 + XV 107, 7-8
102-103	LXVIII-LXIX	
104		
105	LXX	
106		
107		VI 75
108-111		VI 69-72
112		

Con la única excepción de una parte del inserto sobre Venus y Adonis (*Sospisi A* 102-103, 105 = *Sospisi B* LXVIII-LXIX, LXX), toda la secuencia efrástica se descompone en distintos segmentos, fragmentados en trozos trasplantados *a posteriori* en cantos del poema a menudo distantes. Muchos de los episodios descritos se reutilizan como cuadros estructuralmente autónomos, y, en más de un caso, incluso quedan privados de la función efrástica a la que los había destinado la primera inspiración mariniana: las octavas sobre el nacimiento de Venus (*Sospisi A* 93-98) se documentan siquiera en parte dentro de la descripción de los jarrones decorados, sobre la mesa del banquete dispuesto para los dos amantes en el jardín del gusto, en el canto VII del *Adone* (133-136); y en parte en la *Dipartita* (XVII 137-140), situada en un contexto del todo diferente. Ya no se trata de la bienvenida festiva de las criaturas marinas que saludan a la diosa naciente, sino de su desfile, cuando surgen de las aguas para cortejarla durante el viaje de Chipre a Citera. Asimismo, las estrofas de los amores de Diana con Endimión y Pan (*Sospisi A* 108-111) pasan a la éfrasis de las pinturas de las paredes de las logias, en el canto VI (69-72); la octava que las introdujo (*Sospisi A* 107), dedicada al adulterio de Venus y Marte, se traslada para cerrar, en esa misma secuencia, toda la serie de 'robos' amorosos de los dioses, pintados en la misma logia (*Adone* VI 75). De nuevo, las tres octavas 99-101 de los *Sospisi A*, relativas a otros tantos momentos del juicio de Paris, están dispersas en la larga narración de Cli-

zio del canto II (68, 160, 175), y el precioso detalle del carro de cisnes de Venus victoriosa se vuelve a utilizar para la descripción, bastante similar, del carro que conduce a los enamorados al palacio de Cupido en la copla final de la octava 107 del canto XV del *Adone*, ya mencionada antes.

Casi diametralmente opuestas, por último, resultan la suerte y la refuncionalización de las dos octavas iniciales de la secuencia (*Sospiri* A 91-92). La primera, que en el poema introduce, mediante un encuadre privilegiado de la parte central de la aljaba, la serie de *imagin vaghe* (presentadas a partir de la estrofa siguiente) con mínimas intervenciones en el plano formal, pasa a inaugurar —en el canto II del *Adone*— la descripción de la puerta principal del palacio de Cupido, con las historias grabadas de Ceres y Baco. Entre paréntesis, se halla en la misma posición ‘discursiva’ y presenta la lección definitiva ya en el *Adone* de 1616, canto III 12. La segunda acaba en *Adone* XVII 96 (de nuevo en el canto de la *Dipartita*) y es aprovechada para describir, más o menos con las mismas palabras de Ergasto, la aljaba que Venus promete como premio a los cupidos en aras de agilizar su petición de encontrar a Tritón, elegido para navegar hacia Citera.

Cierro este comentario sobre la cuestión crucial de los *Sospiri* con las palabras de Giovanni Pozzi, que, en su mismo apéndice a la edición del poema, captó una clave capital, un rasgo distintivo de la forma de trabajar del autor y que viene muy al caso para la filología mariniana (ejercicio aparentemente frustrante, según se ha recordado al principio). Quizá dicho apunte acabe demandando algunas consideraciones metodológicas más generales:

La elaboración del texto tal y como se desprende del paso de los *Sospiri* al *Adone* no es comparable con la que suele estudiar la filología de las variantes, ya que aquí no se documentan redacciones intermedias de una misma obra, sino que se observa la creación de un nuevo tejido textual a partir de materiales pertenecientes a un organismo totalmente distinto y ya constituido por el propio poeta. Así, Marino reelabora sus propios materiales de la misma manera que los materiales ajenos, los que toma de las llamadas fuentes: con la misma sabiduría, y la misma mano, del gran cirujano que opera trasplantes⁶⁵.

65 Pozzi, “Appendice I”, p. 767.

Lo que más sorprende, sin embargo —y es un fenómeno que se mantiene constante—, es la absoluta imprevisibilidad de los mecanismos, la falta de linealidad de las rutas escogidas, pese a la sistematicidad de la práctica: el estilo característico de la escritura de Marino, el principio generador de un criterio constructivo complejo y personalísimo, de un quehacer poético inagotable y que nunca se da por sentado, radica en esa “dinámica de desmembramiento y refuncionalización de trabajos anteriores, [...] que retoma y refunde lo que ya se ha escrito”⁶⁶, y que se nota en amplias zonas del *Adone*, pero también en muchas vertientes de la producción mariniana. Se trata de una dinámica “que parece proceder por aglomeración más que por la búsqueda de estructuras”⁶⁷ y a la que debe anclarse incluso el más minucioso examen de las variantes, que hay que abordar en un nivel específicamente microtextual.

2. TOMMASO STIGLIANI⁶⁸

Tommaso Stigliani⁶⁹ es ordinariamente conocido por el papel que desempeñó en la más célebre controversia literaria de cuantas encendie-

66 Giovan Battista Marino, *Panegirici*, eds. Marco Corradini, Gian Piero Maragoni y Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 394-395 (en la *Introducción* de Russo al panegírico para Ana de Inglaterra, titulado *La Fama*, cuyas octavas serán recicladas casi íntegramente, en el canto XI del *Adone*, para María de Médici).

67 Russo, *Marino*, p. 293.

68 La autoría de este párrafo corresponde a Federica Chiesa (Università Cattolica del Sacro Cuore). Traducción de Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara).

69 Aún falta la voz sobre Stigliani en el *Dizionario Biografico degli Italiani*. Por ahora, el perfil más riguroso lo ha firmado Mario Menghini, *Tommaso Stigliani: contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Génova, Tipografia del Regio Istituto Sordo-Muti, 1890. Véanse asimismo los datos añadidos por Francesco Santoro, *Del cav. Tommaso Stigliani. Con appendice di poesie inedite*, Nápoles, Tipografia Sannitica Rocco e Bevilacqua, 1908; Fortunato Rizzi, “Un poeta battagliaio alla corte ducale di Parma”, *Aurea Parma*, XXXVI-3 (julio-septiembre 1952), pp. 141-160; Marzio Pieri, *Per Marino*, Padua, Liviana Editrice, 1976, pp. 109-216; Renata D’Agostino, *Tassoni contro Stigliani. Le ‘Bellezze’ del “Mondo nuovo”*, Nápoles, Loffredo Editore, 1983; y Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padua, Antenore, 2008.

ron la Italia de los albores del seiscientos, toda vez que en su *Occhiale*⁷⁰ vertió una crítica tan áspera como puntillosa contra el *Adone* de Giovan Battista Marino⁷¹. Sin embargo, dicho arbitraje polémico representa solo una parte de su corpus, bastante diverso y en absoluto ceñido a aquella disputa. Aparte de la tardía publicación de sus *Lettere*, de la póstuma *Arte del verso italiano* y de un par de rarísimos (y menores) opúsculos, las otras dos piedras angulares de su producción son un florilegio lírico y la tentativa de epopeya que tituló *Mondo nuovo*⁷². Dentro de esta tríada de textos ‘mayores’ se pueden rastrear las huellas generales del autor, que dilató su *labor limae* —con profusos reajustes— durante muchos años, corrigiendo, añadiendo y eliminando fragmentos de texto.

Desde esta ladera, para iluminar las variantes atribuibles a Stigliani no basta el cotejo de los impresos, sino que hay que considerar además las apostillas de su puño y letra conservadas en los ejemplares a partir de los cuales preparó las nuevas ediciones y, en un par de casos, también en los manuscritos. A esta copiosa tradición de testimonios cabe aplicar un apunte de Emilio Russo acerca del *Mondo nuovo*, definido como “una documentazione estesa, stratificata nel tempo, e a tratti per-

70 Tommaso Stigliani, *Dello Occhiale: opera difensiva*, Venecia, Pietro Carampello, 1627.

71 Giovan Battista Marino, *L'Adone*, París, Oliviero da Varano, 1623. Una síntesis de las etapas de esta batalla en Francesco Guardiani, “Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino”, en *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno Internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 177-197. Véase también Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 340-359.

72 Las obras ‘menores’ son: *Lettere*, Roma, Domenico Manelfi, 1651; *Arte del verso italiano*, Roma, Angelo Bernabò, 1658; *Sopra la nuova creazione di N. signore papa Innocenzio decimo*, Roma, Andrea Fei, 1645; *Informazioni del cavaliere F. Tomaso Stigliani a N.S. papa Urbano VIII delle regioni di Materia contro gli Acheruntini per conto dell'Arcivescovado*, Lecce, Pietro Micheli, 1639. Sobre las ediciones de las *Rime* y del *Mondo nuovo*, véase *infra*. Además de las impresas, también se conservan obras manuscritas del poeta materano; a saber: la *Replica* a la *Difesa dell'Adone* de Girolamo Aleandro (Roma, Biblioteca Casanatense, mss. 900-901 y 1169, véase *infra*), los apuntes de una proyectada *Arte poetica* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1265/1) y *Lo scherzo di Parnaso*, cuyo manuscrito, hoy en la BNE, fue publicado y estudiado por María Dolores Valencia Mirón, *Lo scherzo di Parnaso (Ms. 1468, B.N. de Madrid): contribución al estudio del antimarinismo*, Granada, Universidad de Granada, 1987.

sino sobrabundante”⁷³. Al margen de esta noticia cuantitativa, sin duda de gran interés, es importante recordar que no disponemos todavía de ediciones críticas integrales de las obras de Stigliani, razón por la cual estamos bien lejos de poder emitir un juicio completo y riguroso que vaya más allá del sondeo a vista de pájaro y del panorama global que aquí se ofrece.

Por último, los asedios filológicos a dichas obras no pueden prescindir de los episodios que marcaron la vida de Stigliani y se reflejaron inevitablemente sobre los procesos redaccionales de sus textos.

1. *El Polifemo y las colecciones líricas*

Emigrado de Matera, después de una estancia en Nápoles (donde se toparía por primera vez con Marino) y de un periplo por Roma, el exordio poético de Stigliani tuvo lugar en suelo milanés y en circunstancias todavía serenas. Milán fue, de hecho, la cuna de sus primeros versos: a los tórculos de Pacífico Ponzio confió las estancias pastorales del *Polifemo*⁷⁴; después completó la edición príncipe de las *Rime*, impresas en Venecia por Ciotti⁷⁵; y, finalmente, preparó un buen número de composiciones rumbo a las segundas *Rime*, que luego remataría en Parma⁷⁶. Esta última versión de su ramillete supuso, no obstante, el inicio de los desencuentros de Stigliani con la censura, fruto de la tan audaz como escandalosa sección de los *Amori giocosi*, aquí añadida y cifrada sobre todo en obscenas adivinanzas. De ahí que, una vez publicadas, las *Rime* fueran prohibidas y retiradas del mercado.

Stigliani pronto se afanaría en sortear aquella censura, pero de nada le sirvieron sus ruegos a Cinzio Aldobrandini para que mediara con las au-

73 Emilio Russo, “Colombo in prosa e in versi. Note sul *Mondo nuovo* di Stigliani”, *Studi (e testi) italiani*, XXXIV-2 (2014), pp. 79-98 (p. 79).

74 Tommaso Stigliani, *Il Polifemo stanze pastorali*, Milán, Pacífico Ponzio, 1600.

75 Tommaso Stigliani, *Delle rime [...] parte prima*, Venecia, Giovan Battista Ciotti, 1601.

76 Tommaso Stigliani, *Rime [...] distinte in otto libri*, Venecia, Giovan Battista Ciotti, 1605. Sobre el contexto milanés del primer corpus de Stigliani, se remite a Roberta Ferro, “Antichi e moderni in Lombardia: Girolamo Borsieri poeta barocco”, en *Libertinismo erudito: cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, ed. Andrea Spiriti, Milán, Franco Angeli, 2011, pp. 97-125 (pp. 111-114).

toridades, ni tampoco su intento de revisar el libro en 1614. Así las cosas, después de dieciocho años y gracias a las correcciones del padre Niccolò Riccardi, que “ripulì, corresse e tagliò ancora il corpo già mutilato dal suo autore”, las *Rime* verían la luz en 1623 bajo el título de *Canzoniero*⁷⁷. Después, Stigliani anotó por extenso un ejemplar de esta tirada, quizá con vistas a una reimpresión⁷⁸ que, empero, no coincide con la de 1625, ya que esta última no incorporó las variantes añadidas en aquella⁷⁹. La última redacción se conserva en un códice napolitano donde Stigliani preparó una postrera versión del *Canzoniero* que, sin embargo, nunca se dio a las prensas⁸⁰.

Durante el curso de toda esta historia, también su juvenil *Polifemo* acabaría por compartir el destino del resto de la trayectoria lírica del ma-

77 Tommaso Stigliani, *Il Canzoniero*, Roma, per l'erede di Bartolomeo Zanetti, ad istanza di Giovanni Manelfi, 1623. A propósito de la censura de esta colección, véase Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 19-39 e 168-179; la cita se toma de la p. 171. La existencia de un reajuste intermedio solo lo testimonia verbalmente la Congregación del Índice, que respondió a la propuesta de expurgo; véase *ibidem*, pp. 169-170.

78 Se trata del ejemplar con signatura 71.2.A.11 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, conocido ya por Menghini, *Tommaso Stigliani*, p. 81, que, no obstante, lo consigna erróneamente como edición de 1625.

79 Tommaso Stigliani, *Il Canzoniero*, Roma, Venecia, ad istanza di Giovanni Manelfi, per Evangelista Deuchino, 1625. Esta nueva edición solo presenta cambios en la posición de un puñado de poemas: el soneto *Al pensiero* se retrasa de la p. 53 a la 92, reunido con otras composiciones sobre el mismo tema; de las *Rime* de 1605 se repesca la cancioncilla *L'invito*, censurada en el *Canzoniero* de 1623; y se añaden los sonetos *Disperazione amorosa* (p. 262), *Nel parto della signora principessa di Sulmona* (p. 324) y *Ben dentro tu più che di fuori adorno* (p. 334, falto de título, pero enderezado, como el previo, al cardenal de Santa Susanna, Scipione Cobelluzzi, miembro a la sazón de la Congregación del Índice).

80 Se trata del manuscrito de la Biblioteca Nazionale de Nápoles, XIII D 60, que por desgracia no he podido ver. Sobre la bibliografía, véase Ottavio Besomi, *Esplorazioni secentesche*, Padua, Antenore, 1975, pp. 55-56. El manuscrito fue usado también por Benedetto Croce para su antología *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910, pp. 3-19; espigó de allí los poemas VI, IX, X, XX y XXI, y recuperó la última redacción de la cancioncilla *La lusinga amorosa* (xv). Por su parte, Borzelli cita parcialmente una “digresión” de seiscientos versos en el idilio *La greggia del mare* (Angelo Borzelli, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Nápoles, Priore, 1898, pp. 203-207), subrayando su ausencia en el impreso del *Canzoniero* de 1623 (p. 198).

terano desde las *Rime* de 1601. En resumidas cuentas, los testimonios son los siguientes:

P	<i>Polifemo</i> , 1600
R ₁₆₀₁	<i>Rime</i> , 1601
R ₁₆₀₅	<i>Rime</i> , 1605
C ₁₆₂₃	<i>Canzoniero</i> , 1623
C _{1623*}	<i>Canzoniero</i> , 1623, con correcciones manuscritas del autor, BNCR, 71.2.A.11
C ₁₆₂₅	<i>Canzoniero</i> , 1625
N	<i>Canzoniero</i> , manuscrito del autor, BNN, XIII D 60

Un primer cotejo arroja luz sobre un par de asuntos. Primero, la progresiva expansión del florilegio, al cual Stigliani, de edición en edición, sumó un número siempre mayor de textos. En segundo lugar, el carácter generalizado de las variantes que se registran en todas las versiones. Las claves de bóveda son R₁₆₀₁ y R₁₆₀₅, para el *Polifemo*, y R₁₆₀₅ y C₁₆₂₃, para la colección lírica.

En su primera redacción, el *Polifemo* tenía 62 estancias, pero ya en su transición a R₁₆₀₁ se redujeron a 51. Así, se suprimen las octavas 4, 5, 6 (de la cual sobreviven en la estancia 4 de R₁₆₀₁ las dos palabras en posición versal del último dístico), 8, 9, 10, 13, 14, 32 y 62; en cambio, la 28 y la 29 se refunden en la 21 de R₁₆₀₁, mientras que la 43 y la 44 hacen lo propio en la 34. R₁₆₀₅ posee de nuevo el primitivo número de octavas, a diferencia de C₁₆₂₃, que suma la 8 y vuelve a fraguar la 28 a partir de la síntesis de la 28 y la 29. El destino gaditanesco de dicha estancia puede atribuirse a meras razones censorias: se trata, de hecho, del relato de la unión carnal, dentro de un sueño, entre Galatea y Polifemo; de ahí que su exilio comporte una nueva elaboración de la octava previa y de la sucesiva, a fin de omitir la parte más explícita del coito, aquí difuminado (“l’avanzo io l’so”), antes de pasar enseguida al súbito despertar del cíclope abrazado a un “duro sasso”. Otra variante censoria (esta vez definitiva) se registra en la octava 50, que omite la referencia de los “candidi membri” de “puro argento”, cuyo “peso” el cíclope envidia a los delfines.

En el plano de las variantes textuales, Maragoni⁸¹ advierte la reducción de las ditologías coordinadas y yuxtapuestas (“che tanto osi e possa” → “che cotanto possa”, 20, v. 8; “avida e rapace è l’unghia loro” → “predaci son gli artigli loro”, 50, v. 7; “note semplici e selvagge” → “con canzoni selvagge” 54, v. 3), la regularización de posibles solecismos (“più di peggio homai non temo” → “da te peggio non temo”, 12, vv. 7-8), la supresión de grafías cultas y latinismos fonéticos (“esempio” → “esempio”, 48, v. 5; “vulgare” → “volgare”, 59, v. 1) junto a cambios de signo contrario (“aria” → “aere”, 19, v. 3), la mengua de los adjetivos y la clarificación de algunos pasajes que se convierten así en más denotativos y didascálicos (“vorago atra” → “voragine”, 31, v. 2; “involata al suo cupido seguace” → “involata ad Alfeo, che n’è seguace”, 48, v. 2; “l’universo sprezzo” → “la terra e ’l cielo sprezzo”, 20, v. 5). Se da, entonces, transversalmente en todas las redacciones una continua oscilación entre variantes adiaforas, síntoma de un deseo de búsqueda del léxico más apropiado: así, tenemos “la strania usanza di schernir chi t’ama” (15, v. 2), donde “schernir” se cambia por “aborrir” (R₁₆₀₁) → “schernir” (R₁₆₀₅, C₁₆₂₃) → “beffar” (N), y “di sua lingua uno ecco” (3, v. 8), dentro del cual el sustantivo “ecco” va a concretarse en la dirección de “versi” (R₁₆₀₁) → “voce” (R₁₆₀₅). El dato más importante estriba en la reescritura de un buen número de versos en el paso de P a R₁₆₀₁, y luego, ya en R₁₆₀₅, el extendido retorno a las variantes originarias de P, no solo por lo que atañe a la antedicha recuperación de las estancias eliminadas en R₁₆₀₁, sino también, en gran medida, de los endecasílabos objeto de reescritura en el tránsito de P a la versión sucesiva. Un fenómeno similar se repite también en C₁₆₂₃, donde, en al menos seis octavas, Stigliani reniega del regreso a P y recicla en cambio las lecciones de R₁₆₀₁.

Lo mismo que se documenta en el *Polifemo* se registra a su vez en las *Rime*. La *princeps* de la colección es breve, compuesta por apenas 84 poemas, y comprende sonetos, madrigales, canciones y *canzonette* privadas de orden temático. La edición sucesiva, sin embargo, marca un decisivo cambio de rumbo: eliminadas 7 composiciones de R₁₆₀₁ “che [...] da me si rifiutano e sconoscono per mie”, “rifatte e limate” aquellas que sobrevi-

81 Para las observaciones sobre P y R₁₆₀₁ me valgo de las notas de Gian Piero Maragoni, “Stigliani *ne varietur*. Appunti sulla riscrittura del *Polifemo*”, *Lettere italiane*, XLI-1 (1989), pp. 90-98.

ven, Stigliani añadió otras hasta alcanzar la cifra de 639⁸², subdivididas en ocho libros (*Amori civili, pastorali, marinareschi e giocosi*, y *Soggetti eroici, morali, funebri e famigliari*)⁸³. El trabajo de lima y la refacción declarados en el prólogo se reflejan copiosamente en el cotejo de las rimas supérstites, para las cuales la mayor parte de las variantes apunta a un descenso hacia el plano denotativo y a una continua investigación léxica, de modo similar a lo que ocurría en el *Polifemo*: en el soneto en loor de Gargano “chi ti creò” (p. 11, R₁₆₀₁) se explicita en el “Fattor” (p. 342, R₁₆₀₅); en la respuesta a Benedetto Pieni, el “sembiante almo” (p. 12, R₁₆₀₁) se convierte en la “donna alta” (p. 430, R₁₆₀₅); mientras que en los versos que paragonan las chispas de la girándula con la caducidad de la vida se hace patente la referencia a las cenizas de los difuntos, pasando del “per vario calle a un fin medesimo adduce” del v. 4 (p. 15, R₁₆₀₁) a “ch’alfin ciascuno in polve si riduce” (p. 320, R₁₆₀₅); y pocos metros más adelante, de “fasto” a “cener” (v. 5).

Pero los ejemplos podrían ser muchos otros. El verdadero problema de R₁₆₀₅, como se ha dicho, fue su censura por la Congregación del Índice, lo cual obligó, primero a Stigliani, y después al padre Riccardi, a intervenir con largueza a fin de obtener el permiso para una segunda tirada⁸⁴. Si en los casos de las dos previas (R₁₆₀₁ y R₁₆₀₅) se puede estar seguro de que las operaciones sobre el texto hay que atribuir las por entero a Stigliani, C₁₆₂₃ plantea apuros a la hora de establecer con precisión si son —al menos las relativas a la lascivia— responsabilidad del autor o del censor, ya que no queda rastro del estadio intermedio de las correcciones.

Sin embargo, los añadidos que hacen que C₁₆₂₃ alcance los 702 poemas impelen a la reorganización de los ocho libros, empezando por la sección inculpada de los *Amori giocosi*, en la cual, tras expurgar los acertijos objeto de censura, Stigliani deslizó las célebres parodias del marinismo: los idilios *L'amante disperato*, *L'amante stoltisavio* y *La Musa del secol nostro*⁸⁵.

82 Stigliani, *Rime [...] distinte in otto libri*, ff. a3r-a4r.

83 Si bien Francesco Balducci le atribuye a Stigliani el primado de esta subdivisión temática en la carta-prefacio del *Canzoniero*, Marino ya había publicado con dicha estructura sus primeras *Rime* (Venecia, Giovan Battista Ciotti, 1602). Sobre la estructura de los cancioneros en el primer Barroco, véase Alessandro Martini, “Le nuove forme del canzoniere”, en *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del Barocco*, pp. 199-226.

84 Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 19-39 y 168-179.

85 Los poemas de los *Amori giocosi* han sido estudiados por Besomi, *Esplorazioni secentesche*, pp. 53-205.

Además, por numerosos poemas asomaron variantes más o menos extendidas que pertenecen a las categorías ya individuadas para el *Polifemo*; y en el caso de las trovas más antiguas, se asiste a veces al ya típico retorno de la lección original. El panorama se complica lo suyo en las apostillas de C_{1623*}, que introducen ora variantes innovativas, ora regresivas. Para ofrecer una idea de la extrema fluctuación del texto, puede ser útil el ejemplo de un soneto sobre el aniversario de la muerte de una dama:

R₁₆₀₁, p. 30

Anniversario del predetto giorno

Oggi è quel dì che 'l mio tesoro eletto
duramente celommi avaro sasso,
sì ch'anco il piango e porto, afflitto e lasso,
scritta sua morte nel pallido aspetto.

Deh perché la Colomba e 'l Cigno astretto
è repente a varcar l'estremo passo,
e viver poi sì colmo spazio, lasso,
può la manca Cornice e 'l Serpe infetto?

Ben tempra di sua gioia i miei martiri
l'Anima che più, ch'anzi adorna e bella,
gode or per breve morte eterna vita.

E se non ch'io, guardando ov'ella è gita,
soglio ombrar l'aria co' gravi sospiri,
la vedrei fiammeggiar lucida Stella.

R₁₆₀₅, p. 361

Anniversario

Hoggi è quel dì che 'l mio tesoro eletto
duramente *m'ascese* invido sasso,
sì ch'anco il piango e porto, afflitto e lasso,
scritta sua morte nel pallido aspetto.

Deh perché la Colomba e 'l Cigno astretto
è *sì tosto* a varcar l'*ultimo* passo,
e viver poi sì *lungo* spazio (lasso)

può la manca Cornice e 'l Serpe infetto?
Ben tempra di sua gioia i miei martiri
quell'Alma ch'or la su più che mai bella
accese lume a i gran celesti giri,
e se non ch'io guardando, *ov'è git'ella,*
soglio *l'aria adombrar* co' miei sospiri,
la vedrei fiammeggiar *fatta già stella.*

C_{1623*}, p. 402

Anniversario

Oggi è quel<il mal> di che 'l mio tesoro eletto
m'ascose inanzi tempo<duramente m'ascose> invido sasso,
sì ch'anco il piango e *dimostrar* non lasso
scritta sua morte nel mio *bianco* aspetto.

Deh perché la colomba e 'l cigno astretto
è sì tosto a varcar l'estremo<ultimo> passo,
e viver poi sì lungamente, ahi lasso<(ahi lasso)>,
può la manca cornice e 'l serpe infetto?

Ben tempra con<di> sua gioia i miei martiri
l'anima, ch'or la su più che mai bella
accresce lume ai gran celesti giri.

E se non ch'io guardando, *ov'ita è quella,*
soglio *l'aria adombrar* co' miei sospiri,
la vedrei fiammeggiar, <già> fatta già stella.

Stigliani sigue en pos de una mayor precisión léxica (“colmo” → “lungo”, “pallido” → “bianco”), aunque en ocasiones vuelva sobre sus pasos (“estremo” → “ultimo” → “estremo”); también el intento de latinismo en la forma intermedia terminaría por ser descartado (“anima” → “alma” → “anima”), si bien, al mismo tiempo, renunció a otras formas arcaicas (“repente” → “tosto”); se mantiene el paso al asíndeton (“ch'anzi adorna e bella” → “ch'or la su più che mai bella”); se observa la evolución de “fiammeggiar lucida” hacia una isotopía fónica estructurada progresivamente (“fiammeggiar fatta già” → “fiammeggiar già fatta”); en el plano grafemático y paragrafemático se nota la oscilación de la *h* etimológica, sumada en la fase intermedia

y después suprimida (“Oggi” → “Hoggi” → “Oggi”), y la mengua de las mayúsculas⁸⁶; las apostillas se encargan asimismo tanto de recuperar las lecciones previas (vv. 2 e 6) como de acuñar otras nuevas (vv. 1 e 14). Por fin, en el paso de R₁₆₀₁ a R₁₆₀₅, se asiste a la reescritura de los vv. 10-11. El texto, pues, está destinado a no alcanzar una versión de veras definitiva y pacificada, a tenor de la querencia por la continua autocorrección, que se adhiere a la imagen de un Stigliani azote no solo de sus adversarios, sino, en este punto, también de sí mismo; sobre la cual, sin embargo, los hechos de la fase central de su biografía ejercieron un peso innegable.

Por tanto, huelga insistir en que, para fundar un razonamiento completo sobre el destino de las rimas de Stigliani después de 1605, serviría un estudio minucioso que sondeara no solo las variantes internas de cada poema, sino también los cambios de la disposición en el interior del volumen y de las secciones temáticas. Para completar el cuadro sería, por fin, necesario un cotejo con el último estadio de las rimas, depositado en N. La colación con este testimonio podría quizá explicar también el objetivo de las glosas de C_{1623*}, que Stigliani acaso utilizó como borrador de trabajo para preparar la redacción luego plasmada sobre el manuscrito. De no ser así, C_{1623*} hubiese compartido el destino de los “volúmenes anotados” del *Mondo nuovo* y del *Occhiale*, que nunca llegarían a reimprimirse.

2. El *Mondo nuovo*

En paralelo a su acervo lírico, Stigliani trabajó quizá más incansablemente en un poema de épicos vuelos sobre el descubrimiento de América: el *Mondo nuovo*⁸⁷. Las noticias de este ambicioso proyecto son tan precoces

86 A este respecto, la carta-prefacio de Francesco Balducci a C₁₆₂₃, f. a8v, comenta: “Voi godrete frattanto queste dilettevoli Rime impresse colla ben regolata ortografia dell'autore, sì come prova egli stesso nella detta grammatica”. Stigliani anunció en otros lugares el proyecto de esta gramática, pero jamás se publicó ni queda ningún rastro manuscrito, aun cuando constituya aún hoy un dechado de su particular atención a los aspectos lingüísticos.

87 Por ahora, el poema es la única de sus obras de la que contamos con una parcial edición moderna (hasta el canto XX) al cuidado de Mónica García Aguilar, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de “Il Mondo nuovo” de Tommaso Stigliani*, Granada, Universidad de Granada, 2003.

como sus primeros indicios: hay pistas en un par de cartas de Pirro Visconti a Vincenzo Gonzaga, datadas el 30 de diciembre de 1600 y el 14 de abril de 1601, y en otra de Stigliani a Ferrante Gonzaga del 17 de julio de 1603⁸⁸. Estas misivas atestiguan la existencia de al menos los dos primeros cantos, que nuestro autor hizo circular entre sus protectores y suscriben la promesa de Ciotti en el prefacio a las *Rime* de 1601 acerca de una futura publicación del *Mondo nuovo*.

Sin embargo, la *princeps* solo se concretó en un impreso de Piacenza de 1620, con no más de una veintena de cantos. No se trataba, empero, de la obra completa, sino de la primera muestra de un poema alrededor del cual, con el correr de los años, el autor había despertado una cierta expectación. Según los informes epistolares, el *Mondo nuovo* no se concluyó hasta algún tiempo después (nunca antes de 1623)⁸⁹, y Stigliani se apresuró a imprimirlo, ya con sus 34 cantos. Eso sí, a raíz de su ruptura defi-

88 Extractos de estas cartas han sido publicados por D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, pp. 5-8. La epístola a Ferrante Gonzaga entraña particular interés, puesto que también hace referencia al esquema en prosa que guio la composición del poema, hoy conservado manuscrito en la Biblioteca Casanatense de Roma, ms. 1230, con el título de *La conquista degli Antipodi*, y parte del dossier genético, para el cual véase Russo, "Colombo in prosa e in versi", p. 81 y *passim*, del que tomo la visión general sobre el *Mondo nuovo*.

89 Las misivas consideradas por la bibliografía como fuente sobre la fecha final de la redacción del *Mondo nuovo* son tres cartas dirigidas a Luciano Borzone del 18 de junio de 1617, del 25 de marzo de 1619 y del 7 de abril de 1619 (Stigliani, *Lettere*, pp. 241-248). Se trata, no obstante, de documentos cuya datación no puede considerarse fiable por diversas razones. Las dos últimas son con seguridad consecutivas dentro de la correspondencia entre Stigliani y Borzone, dado que en la segunda Stigliani afirma que responde a una carta de Borzone del 4 de abril, en la cual este último acusa el recibo de la misiva del 25 de marzo. La fechada en 1617 presenta casi con certeza un error en la cifra final, ya que debería estimarse como la última de la serie (y trasladarse al mismo año que las otras dos) por la referencia a la impresión del *Furio Camillo* de Ansaldo Cebà, que, en cambio, todavía resulta *in progress* en la fechada el 7 de abril de 1619. Menghini, *Tommaso Stigliani*, pp. 50-51, se dio cuenta, pero renunció a señalar el error. Ordenadas así las cartas, todo parece encajar, si no fuera porque la *princeps* del *Furio Camillo* se estampó en Génova por Giuseppe Pavoni en 1623 (véase Graziano Ruffini, *Sotto il segno del Pavone: annali di Giuseppe Pavone e dei suoi eredi, 1598-1642*, Milán, Franco Angeli, 1994, p. 294). Entonces, las tres epístolas deberían remontarse a 1623, igual que el *terminus ante quem* de la redacción del *Mondo nuovo*.

nitiva con Marino, secuela de las insidiosas estancias del “*pesciuom*”⁹⁰, sus intentos de publicarlo fracasaron uno detrás de otro gracias a las diligentes intervenciones de su rival⁹¹. Fue solo después de la muerte del napolitano (1625) cuando Stigliani triunfó en su empresa, ya en 1628, en medio de las polémicas que él mismo suscitara el año anterior con el *Occhiale*.

Además de los impresos, existen ulteriores testimonios del trabajo de Stigliani. El primero en orden cronológico es un ejemplar con apostillas de la edición de Piacenza, sobre el cual empezaría a sedimentar sus correcciones iniciales⁹², que luego confluyeron junto a otro material en otro manuscrito de la Casanatense⁹³, probablemente el arquetipo para la tirada de 1628. Una vez amainaron aquellas tormentas marinianas, e insatisfecho como siempre, Stigliani volvería de nuevo sobre el *Mondo nuovo*, ahora con vistas a una frustrada reimpresión; y, según su usanza, confió la nueva redacción del texto a las glosas de un ejemplar de la edición romana⁹⁴. Las anotaciones tienen en parte carácter filológico, en cuanto que introducen nuevas lecciones, y también un aire didascálico, ya que, a veces, el materano respondió a las pullas de un tal “Falcidio”, seudónimo detrás del cual suponemos oculta la figura de Marino⁹⁵. El panorama es, pues, el siguiente:

MN ₁₆₁₇	<i>Mondo nuovo</i> , 1617
MN _{1617*}	<i>Mondo nuovo</i> , 1617, con correcciones autógrafas del autor, BNCR, 71.2.A.12
C	Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1848
MN ₁₆₂₈	<i>Mondo nuovo</i> , 1628
MN _{1628*}	<i>Mondo nuovo</i> , 1628, con correcciones autógrafas del autor, BNCR, 71.2.A.13

90 Stigliani, *Mondo nuovo*, xvii, 34-36.

91 Menghini, *Tommaso Stigliani*, pp. 49-54.

92 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, signatura 71.2.A.12.

93 Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1848. Russo, *Colombo in prosa e in versi*, pp. 93-98, publicó las variantes de las primeras octavas del canto I.

94 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, signatura 71.2.A.13.

95 Russo, *Colombo in prosa e in versi*, p. 81.

Por lo que se refiere a la estructura, al pasar de MN₁₆₁₇ a MN₁₆₂₈ Stigliani cambia la posición de algunas octavas y añade y quita estancias de los cantos: en particular el I y el II aumentan sensiblemente su longitud como resultado de la amalgama de dos en dos de los primeros cuatro cantos de MN₁₆₁₇. Respecto a los añadidos, conviene subrayar que en la primera versión del *Mondo nuovo* había previsto ya la adición de algunas estancias en el canto XI. En concreto, antes y después de la octava 128 se declara que “qui mancano alcune stanze non ancora fatte”⁹⁶. Se trata de una sección en la que Colón, después del rescate de los prisioneros en Valserena, visita la sala principal del castillo, cuyos tapices representan a ilustres hombres de armas y de letras. En la versión incompleta del canto solo hay dos estancias de esta galería de personajes históricos, incluyendo aquella (MN₁₆₁₇, XI, 129) que menciona a Ariosto, a Tasso y a un poeta de “nome ignoto” que, a pesar de su ingenio “humile e basso”, se confiesa “servo ed uditor di quegli”. No parece difícil vislumbrar en esa descripción un plausible autorretrato de Stigliani, que sin embargo renuncia a esta mención en la versión sucesiva, limitándose a exaltar la excelencia de los dos poetas e injertando su reescritura en medio del segundo verso (MN₁₆₂₈, X, 132). De cualquier modo, no es esta la única octava que sufre mudanzas de versos enteros, con numerosas variantes que también se registran en las apostillas de MN₁₆₂₈, acompañadas de correcciones y ajustes gráficos y lexicales de vario tipo. También en este caso, un ejemplo puede resultar útil:

MN ₁₆₁₇ , X, 64	MN ₁₆₂₈ , VIII, 64	MN ₁₆₂₈ , VIII, 64
Così venian parlando i duo guerrieri, né <u>perciò</u> s'arrestavano fra via, anzi <u>più hore</u> andar su i lor corsieri, che noia di camin non si sentia. Tutti i discorsi accorciano i sentieri e più dove d'amor parlato fia. Al fin ch'era a <u>la</u> terza il sol <u>montato</u> de l'isola arrivarò a l'altro <u>lato</u> .	però molt'ore alla / salito lito	nè il parlar il camin però impedia portati più dal dir che dai corsieri mal s'accorgean della calcata via montato dell'isola / lato

De ahí, entonces, la caída de la *h* etimológica en “hore” → “ore”, la forma

96 Stigliani, *Mondo nuovo*, 1617, p. 127.

sintética y duplicada de la preposición articulada en “a la” → “alla” y “de l’isola” → “dell’isola”, la oscilación del dístico final entre “montato/lato” y “salito/lito” y, por fin, la reescritura de los vv. 2-5 en los *marginalia*. Sin embargo, no siempre las correcciones autógrafas ambicionan la versión definitiva del texto, como en el caso de las variantes relativas a la definición del linaje original de Silvarte. En un primer momento (MN₁₆₁₇, XIV, 63, v. 4), desciende genéricamente “di chiara stirpe in Napoli la bella”, y después, en MN₁₆₂₈ (XII, 62, v. 4), “dagl’illustri Borghesi in Siena bella”, mientras que las glosas marcan la indecisión entre otras variantes adiaforas:

MN_{1628*}, XII, 62, v. 4

dall’Orsina progenie in Roma bella
 dal cepo Aldobrandin d’Etruria bella
 dagl’illustri Panfilii in Roma bella
 dai chiari Orsini di Sabazia bella
 dai gran Carrafi in Napoli bella
 dai Serigatti illustri in Flora bella.

Sobre esta oscilación debe haber pesado una pura exigencia encomiástica, que nunca se resolvió, toda vez que las apostillas no se decantan por ninguna de las soluciones, que debían parecerle a Stigliani igual de oportunas. En el curso de su vida se había cruzado con buena parte de estas familias de la nobleza romana: había apelado a Cinzio Aldobrandini para que intercediera en favor de sus *Rime* censuradas, dentro de las cuales le dedicó los *Amori civili*; mientras que a Virginio Orsini le habían sido ofrecidos los *Amori pastorali*; luego dedicaría a Scipione Borghese el *Canzoniero* purgado, y a Inocencio X, exponente de la familia Pamphilj, le escribió unos versos con motivo de su elección como pontífice⁹⁷. Probablemente la decisión final se tomaría en el taller de imprenta. Así, entre el *Canzoniero* y el *Mondo nuovo* se repite una constante: el atormentado e

97 Para los versos sobre Inocencio X, véase *supra*, nota 72. Entre las familias citadas, los únicos que no parecen tener relación con el mundo romano son los “Serigatti”: en principio los florentinos Niccolini Serigatti, elevados a la nobleza en 1643, gracias a los servicios de Francesco Niccolini como embajador en Roma desde 1621 a 1643. Véase Andrea Zagli, “Niccolini, Francesco”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXXVIII (2013), pp. 328-329.

infecundo proceso de revisión, tan obsesivo como contumaz, signado por titubeos y repensamientos, pero, a la postre, inconcluso desde el punto de vista editorial.

3. *El Occhiale y la Replica*

Para terminar, será útil reservar algunas palabras a las obras de corte polémico, ya que también de ellas se nos ha conservado material de autor. El *Occhiale* implica una cierta continuidad con el *Canzoniero* y el *Mondo nuovo*, pues, asimismo, Stigliani se afanó en preparar una revisión —anotando un ejemplar del libro— con rumbo a una nueva tirada⁹⁸. A diferencia de lo ocurrido con los otros dos, se queja en sus glosas al *Occhiale* de un texto muy grosero, alterado por la incuria del editor⁹⁹. Por eso pasaría revista a todo el *Occhiale*, corrigiendo los errores de imprenta y completándolo allí donde lo consideró necesario, las más de las veces con el obvio propósito de echar más leña al fuego de la polémica. Si bien las protestas sobre el *Adone* añadidas en los márgenes del *Occhiale* nunca se dieron a los tórculos, Stigliani dilataría aquella controversia al responder a la *Difesa dell'Adone* de Girolamo Aleandro¹⁰⁰ en una *Replica* que se conserva manuscrita en dos gruesos volúmenes de la Biblioteca Casanatense de Roma¹⁰¹. El primero (ms. 900) es copia en limpio, destinada a la imprenta, de la respuesta a las críticas de la primera censura y también de la segunda hasta el canto iv, octava 105. El segundo (ms. 901) retoma la octava 108, pero se remonta a una fase inmediatamente anterior respecto al estado del primer volumen; una fase cuya estratigrafía resulta perfectamente legible, porque Stigliani confió la reescritura de algunos pasajes a

98 Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 71.2.A.35.

99 Recuérdese que el editor anunciado en el pie de imprenta es el veneciano Pietro Carampello. Sin embargo, Stigliani, en una apostilla sobre el *verso* del frontispicio, alude a dos tiradas hechas en Venecia por Scaglia.

100 Girolamo Aleandro, *Difesa dell'Adone*, Venecia, Giacomo Scaglia, 1629-1630.

101 Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 900-901. Aquí, en el f. 6r, se aclara la referencia a Scaglia en la apostilla del *Occhiale* (véase *supra*, nota 99), puesto que Stigliani acusa al impresor de haber falsificado el título y la portada y de utilizar a Giovan Francesco Maia Materdona como corrector. Este dato, si se creen las acusaciones de Stigliani, explicaría la referencia, por lo demás enigmática, a un impresor distinto de Carampello.

tiras de papel que después ponía encima de la página. Y no se trata solo de papelitos individuales, sino a veces de dos o tres, cuyo destino era probablemente el de ser pegados, porque a menudo repasa las letras tapadas por el trozo de papel, volviéndolas a escribir sobre este. Parte de la fase previa del ms. 900 se conserva, por fin, en el ms. 1169 de la Casanatense. El volumen debió de ser en origen una copia en limpio de la primera redacción de la respuesta a la segunda censura (de I, 10 a IV, 105), sobre la cual, sin embargo, Stigliani volvió con tachaduras, correcciones y (también aquí) papelitos pegados con nuevas versiones del texto.

Este breve recorrido muestra cómo la opulencia de material autógrafo disponible hace del caso de Stigliani casi un *unicum*, si se piensa que de muchos otros autores del seiscientos (Marino *in primis*) se ha conservado poco. Es probable que para él, además de la casualidad, tenga algo que decir una voluntad de autoconservación que, empero, se antoja muy provechosa para un estudio filológico ampliado de todo su corpus mayor y podría revelarse como el presagio de próximas y preciosas noticias sobre su figura.

3. EMANUELE TESAURO¹⁰²

Fruto del gran desarrollo de la edición en el siglo XVII¹⁰³, son muchos los ejemplos en los que los testimonios supérstites de una obra se reducen a la tradición impresa. A falta de manuscritos de autor, o bien de copias que transmitan sus variantes, no queda otro remedio que escudriñar los impresos, a la búsqueda de testimonios útiles¹⁰⁴. La casuística es variada¹⁰⁵,

102 La autoría de este párrafo corresponde a Maicol Cutrì (Università Cattolica del Sacro Cuore). Traducción de Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara).

103 Se remite al panorama general trazado por Armando Petrucci, *Letteratura italiana. Una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 225-237.

104 Véase Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 9: "las huellas de la reelaboración [de una obra] pueden no estar atestiguadas directamente por intervenciones autógrafas, pero sí quedar 'registradas' en la tradición manuscrita o las impresiones". Estudios modélicos sobre cómo abordar las tradiciones impresas se recogen en *Filologia dei testi a stampa*, nuova edizione aggiornata, ed. Pasquale Stoppelli, Cagliari, CUEC, 2008.

105 Véase la fundamental reseña de Ezio Raimondi, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 99-118.

por lo cual solo examinaremos situaciones en las que se registren varios estadios de texto —desde la primera edición a la última supervisada por el autor—, de los cuales no quedan hoy vestigios más allá de los publicados. Su estudio debe ser cuidadoso, porque hay ciertos elementos propios de las ediciones antiguas que conviene tener en cuenta cuando nos disponemos a rastrear las huellas de su responsable: una grafía oscilante y a menudo manipulada por el tipógrafo¹⁰⁶; intervenciones arbitrarias sobre el texto, debidas en el mejor de los casos a la censura¹⁰⁷, y en el peor a editores demasiado intrusivos¹⁰⁸; plagios y falsificaciones de ediciones enteras o también solo de fragmentos¹⁰⁹; sin olvidar las eventuales variantes insertas

106 Véase Luca Serianni, “La lingua del Seicento: espansione del modello unitario, resistenze ed esperimenti centrifughi”, en *Storia della letteratura italiana*, dir. Enrico Malato: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1997, v, pp. 561-596 (p. 577): “por lo que atañe a los impresos de la época, siempre hay que tener en cuenta, además, que el tipógrafo puede haber introducido en el texto rasgos ajenos al manuscrito original: se trata, sobre todo, de ‘microfenómenos’ como la alternancia de letras simples y dobles o de hábitos (orto)gráficos”. A este respecto, hay que señalar dos estudios importantes: para la poesía, Vania De Maldé, “Sull’ortografia del Seicento: il caso Marino”, *Studi di grammatica italiana*, XII (1993), pp. 107-166; y, para la prosa, Anna Mura Porcu, “Problemi di grafia in romanzi e raccolte di novelle del Seicento”, *Studi secenteschi*, XXI (1980), pp. 117-176.

107 Sobre el caso ejemplar de Marino, con señeras indicaciones metodológicas, véase Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padua, Antenore, 2008; y, de la misma autora, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 129-168. Véase siquiera también la histórica contribución de Luigi Firpo, “Correzioni d’autore coatte”, en *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 143-157.

108 Un caso paradigmático lo constituyen las arbitrarias intervenciones de Tommaso Stigliani sobre el texto de la *princeps* del *Saggiatore* de Galileo (1623), que se dejaron sentir en la sucesiva tradición textual. Véase *Le opere di Galileo Galilei*, ed. Antonio Favaro, Florencia, Barbèra, 1896, VI, pp. 13-16; y Eraldo Bellini, *Umanisti e lincei. Letteratura e scienza a Roma nell’età di Galileo*, Padua, Antenore, 1997, pp. 135-137.

109 Véase la breve pero eficaz reseña de Rodolfo De Mattei, “Manipolazioni, falsificazioni, plagi nel Seicento”, *Accademie e biblioteche d’Italia*, V (1931), pp. 75-78. Un ejemplo peculiar es la falsificación de un volumen de cartas de Traiano Boccalini por Gregorio Leti, que Carmine Chiodo, “Un falsario seicentesco delle lettere politiche e storiche di Traiano Boccalini: Gregorio Leti”, en *La verità del falso. Studi in onore di Cesare G. De Michelis*, eds. Gabriella Catalano, Marina Ciccarini y Nicoletta Marcialis, Roma, Viella, 2015, pp. 67-73, ha presentado en fechas todavía recientes.

en distintos ejemplares de una misma tirada¹¹⁰. Una vez identificadas las reimpressiones con retoques directos o indirectos del autor, y aisladas las variantes significativas, se puede estudiar el texto en su evolución.

De particular interés resulta en este sentido el caso de Emanuele Tesauro¹¹¹, ingenio turinés autor de algunos de los tratados clave del seiscientos. Obras como *Il Cannocchiale aristotelico* y *La Filosofia morale* ofrecen un terreno abonado para la filología de autor de los textos impresos, en cuanto que faltos —en el actual estado de las investigaciones— de testimonios manuscritos significativos, y asaz pródigos en ediciones supervisadas y corregidas por el autor a lo largo de toda la centuria. Examinaré apenas el *Cannocchiale aristotelico*, acerca del cual puedo referirme a nuevos deslindes¹¹².

Antes de la príncipe de 1654, impresa en Turín a instancias de Mauricio de Saboya¹¹³, no se tienen noticias ciertas sobre su urdimbre. De algunos testimonios se desprende que se trata de un texto de acarreo, que reelaboró materiales previos en una estructura unitaria, si bien hete-

110 Se remite al célebre caso del canto VII del *Adone* de Marino, del cual acaba de ofrecer un análisis en detalle Clizia Carminati, “Il Canto VII dell’*Adone* tra filologia e musica”, en *“L’Adone” di Giovan Battista Marino. Mito - Movimento - Maraviglia*, ed. Roberto Ubbidente, Roma, Aracne, 2021, pp. 163-199. Acerca del fenómeno de las variantes de estado, véase Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, p. 102.

111 Para un perfil del autor, véase Monica Bisi, “Tesauro, Emanuele”, en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019, XCV, pp. 467-471.

112 Véase Maicol Cutrì, “Considerazioni su un anonimo ‘Syllabus’ di retorica del Seicento. Un testimone dalla preistoria del *Cannocchiale aristotelico*?”, *Testo*, 78 (2019), pp. 55-74; y “Storia editoriale del *Cannocchiale aristotelico*”, *Testo*, 80 (2020), pp. 63-86.

113 Sobre los lazos de Tesauro con la turinesa Accademia dei Solinghi de Mauricio de Saboya, aducida tanto en la anteportada como en la dedicatoria del *Cannocchiale*, véase Stefano Arena, “*Omnis in unum*. L’Accademia torinese dei Solinghi nell’antiporta allegorica del *Cannocchiale aristotelico*”, en *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, eds. Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, pról. Giulio Ferroni, introd. Gian Mario Anselmi, Avellino, Sinestesie, 2014, pp. 209-236. La estrecha relación de Tesauro con el poderoso hijo cadete del duque de Saboya se remonta a los años veinte del seiscientos, cuando dicha academia se fundó por vez primera; véase Mario Zanardi, “Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro nella Compagnia di Gesù”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XLVII (1978), pp. 3-96.

rogénea¹¹⁴. No obstante, es muy probable que la redacción definitiva se ultimara poco antes de su estampa, como se repite más de un vez dentro del libro. Cito a guisa de ejemplo un pasaje espigado en el *Chiudimento dell'opera*:

Io stesso non ho potuto né mirarlo né misurarlo prima ch'è sia uscito dalle stampe. Con ciò sia che, se ben dell'arguzia et delle imprese avess'io già gran tempo avanti ordinati duo trattati a parte, l'uno latino, l'altro italiano, con tutto ciò questo volume, della forma et della mole ch'egli è, non è stato prima espresso che impresso, essendo corso rapidamente dalla mente alla penna, et dalla penna alla stampa di foglio in foglio: ond'egli ha molti difetti di penna, di stampa et di mente che in questa prima et frettolosa impressione non ho potuto né leggere né correggere¹¹⁵.

Del “tratado de las empresas” se rescató una copia manuscrita conservada en la Biblioteca Reale de Turín y editada en 1975 por Maria Luisa Doglio¹¹⁶, pero hasta la fecha se ha perdido el rastro del resto de sus avances. Empero, por tratarse de escritos concebidos mucho tiempo atrás y con otros propósitos, amén de reutilizados solo en parte para el más amplio proyecto del *Cannocchiale aristotelico*, no poseen verdadero interés para la filología de autor, salvo como elementos útiles a la hora de estudiar la intertextualidad genética¹¹⁷.

114 Mario Zanardi, “Sulla genesi del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro”, *Studi secenteschi*, XXIII (1982), pp. 3-62 (partes I-II) y XXIV (1983), pp. 3-50 (parte III), reconstruye el contexto en el cual la obra tomó forma, evidenciando su ósmosis con los panegíricos y epigramas del autor; véase asimismo Ezio Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, reimpresión puesta al día, Florencia, Olschki, 1982, pp. 51-75.

115 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Turín, Giovanni Sinibaldo, 1654, p. 784. Advierto que informo de los datos de los libros antiguos de forma sintética, con vistas a aligerar las notas. Tanto la grafía como la sintaxis de las citas de los textos originales se han modernizado levemente.

116 Emanuele Tesauro, *Idea delle perfette imprese*, ed. Maria Luisa Doglio, Florencia, Olschki, 1975, a partir del códice 471 del Fondo Saluzzo de la biblioteca turinesa, “manuscrito, del siglo XVII”, preparado por un “copista di mestiere” (*ibidem*, p. 117). La editora estima la composición de la obra entre 1621 y 1630.

117 Véase Italia y Raboni, *op. cit.*, pp. 26-27.

Volviendo a la edición, para subsanar los “defectos” de los cuales se lamentara el turinés, que en la antedicha página final de la obra se muestra empeñado en componer “de folio en folio” durante el curso de la impresión¹¹⁸, no se elabora la consabida fe de erratas, sino que se pegan tiras de papel, con las correcciones impresas, antes de que los ejemplares saliesen del taller. He aislado solo ocho palabras arregladas a la de Dios, según este método, esparcidas a lo largo del libro y todas atribuibles a tropiezos “de la mente”¹¹⁹: el autor habrá releído rápidamente las partes impresas antes de su difusión, alcanzando a intervenir solo en los *loci* más evidentes a sus ojos y renunciando a zanjar las abundantes erratas.

El interés del filólogo se concentra sin embargo sobre la “segunda impresión”, publicada en Venecia en 1663, casi una década después. El impresor Paolo Baglioni, que había lanzado al mercado en 1655 una reimpresión de la *princeps* —no revisada por su responsable— que obtuvo gran éxito¹²⁰, informó a tiempo al autor de su proyecto en marcha, y Tesauro pudo así mandarle indicaciones, hoy perdidas, no solo para corregir los “fallos” denunciados, sino también para modificar el texto de cabo a rabo. Se advierte, en primer lugar, un reajuste de la estructura general, que, a pesar de todo, conserva su fisonomía general, implícitamente bipartita, con una desproporción decreciente entre las partes¹²¹: se corrige la

118 La rapidez de la stampa y la posibilidad de intervenir *in fieri* sobre el texto se ven favorecidas por el hecho de que Tesauro no parece necesitar pasar por el tamiz de la censura, colaborando con el impresor “regio e camerale” de los Saboya, quien se limita hacer gala de la licencia y del permiso de impresión en la portada (“con licenza de’ superiori et privilegio”).

119 Véase Cutrì, “Storia editoriale”, p. 71. Se trata en realidad de un viejo recurso que Cicerón explotó, por ejemplo, para corregir un error en el texto del *Orator*, el cual su amigo Ático obligó a enmendar a sus esclavos calígrafos tanto en los ejemplares en preparación como en los recién difundidos (véase Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Milán, Mondadori, 1974, p. 398, que se basa en un testimonio epistolar). Distintos tiempos y distintos medios, pero la misma solución.

120 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Venecia, Paolo Baglioni, 1655.

121 La *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, la obra más lintera del *Cannocchiale* en género y temática, se define por un análogo asentamiento estructural, toda vez que también carece de tradición manuscrita: entre la príncipe de 1642, titulada *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, y la corregida por el jesuita, con impresiones casi simultáneas en 1648 y 1649, hubo una nueva subdivisión en dos partes, con desplazamientos, menguas y divisiones entre los “discursos”, que pasan de 50 a

numeración y el título de los capítulos, y también cambia su articulación, fusionando algunos de ellos y escindiendo otros, con el añadido de dos nuevos “tratados” al final de los más importantes (el IX y el XV, del total de dieciocho), con la función de profundizar (véase el cuadro).

	1654	1663	Títulos breves según la forma definitiva
[1ª parte]	I	I	<i>Dell'argutezza e de' suoi parti in generale</i>
	II		<i>Nome dell'argutezza</i>
	III		<i>Prole dell'argutezza verbale e lapidaria</i>
	IV		<i>Prole dell'argutezza simbolica</i>
	V	II	<i>Cagioni instrumentali delle argutezze</i>
	VII	III	<i>Cagioni efficienti delle argutezze</i>
	IX	IV	<i>Cagion formale dell'arguzia / Figure armoniche</i>
		V	<i>Delle figure patetiche</i>
		VI	<i>Delle figure ingegnose</i>
		VII	<i>Trattato della metafora</i>
	X	<i>Della metafora semplice e delle specifiche sue differenze</i>	
	XI	VIII	<i>Delle metafore continuate, e prima delle proposizioni metaforiche</i>
	–	IX	<i>Degli argomenti metaforici e de' veri concetti</i>
	–	–	<i>Trattato de' concetti predicabili</i>
	XII	X	<i>Causa finale e materiale dell'argutezza</i>
[2ª parte]	XIII	XI	<i>Teoremi pratici per fabricar concetti arguti</i>
		XII	<i>Trattato de' ridicoli</i>
		XIII	<i>Trattato delle inscripciones argute</i>
	XIV	XIV	<i>Passaggio dalle argutezze verbali a quelle de' simboli</i>
		XV	<i>Idea delle argutezze eroiche, vulgarmente chiamate imprese</i>
	–	–	<i>Trattato degli emblemi</i>
	XVII		<i>Diffinizione ed essenza di tutti gli altri simboli</i>
	XVIII		<i>Inserti vari e ingegnosi di tutte le specie simboliche fra loro, e dell'arte lapidaria con la simbolica</i>

En su advertencia al lector, el editor anuncia las novedades más vistosas, que repercuten también sobre el título de la portada:

63. Cfr. ahora el aparato crítico en Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, eds. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.^a Andreu, Zaragoza/Huesca, Prensas Universitarias/Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón/Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, II, pp. 651-678.

[l'autore] si è compiacciuto di riordinare et distinguere alcune cose per maggior chiarezza delle materie et facilità degli studiosi. Anzi, [...] ha insieme voluto aggiugnervi due trattati che, nascendo dalla medesima fonte dell'argutezza, a' sacri oratori et agl'ingegnosi academici saranno cari¹²².

Pero el texto contiene asimismo innovaciones más menudas, de varia índole. Podemos distinguir *in primis* las correcciones de los “defectos” puestos sobre el tapete en la conclusión de la *princeps*: desde los gazapos del tipógrafo hasta los descuidos del propio autor, aunque la frontera se antoja aquí tan sutil como brumosa. Luego tenemos las variantes que se pueden definir, en términos continianos, como “sustitutivas”¹²³. Por último, están las verdaderas y genuinas¹²⁴, esporádicas y de carácter erudito, ilustrativo o filosófico. El apartado que sufre una corrección más severa, con variantes sustitutivas, es el capítulo III, al inicio, donde se trata la espinosa cuestión de la agudeza teológica; y también al final, que contiene la aportación filosófica más original, el célebre *Indice categorico*, de inspiración aristotélica y escolástica. Más que como variantes censorias, conviene interpretarlas como variantes de autor orientadas a “sincronizar” mejor los tecnicismos y la teoría con los siguientes capítulos del libro, sobre todo con el tratado sobre la metáfora. Así, la voz “símbolo”, que en el *Cannocchiale* asume preferiblemente el valor concreto de figura formada por imágenes (*vid. supra*, en el cuadro, el título del cap. XIV), se corrige por el más genérico “arguzia”, que puede incluir tanto imágenes como palabras, y por los más precisos “metafora” y “conchetto”, referidos propiamente a las palabras, en aquellos casos en los cuales se recurre a la interpretación alegórica de las Sagradas Escrituras. En general, sin embargo, el trabajo de Tesauro sobre el texto resulta comedido, habida cuenta de la necesidad de transmitir a larga distancia sus mudanzas al impresor, de Turín a Venecia, aprovechando probablemente la práctica de una copia

122 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico, seconda impressione*, Venecia, Paolo Baglioni, 1663, f. [a5]r.

123 Véase Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, ed. Silvia Isella Brusamolino, Turín, Einaudi, 2009, pp. 235-245 (p. 237).

124 Renuncio a usar la fórmula continiana de “variantes instaurativas”, según la reserva expresada por Isella, que prefiere hablar de “insertos y añadidos” (*ibidem*).

impresa con apostillas y papelitos, si no las indicaciones expuestas durante el intercambio epistolar. Añádase que, como era esperable, el impreso no controlado por el autor dio lugar a la inclusión de numerosas erratas en el texto.

La situación cambia con la edición definitiva del *Cannocchiale*, impresa por los tórculos de Bartolomeo Zavatta en 1670¹²⁵. Se trata de una tirada subvencionada por el Ayuntamiento de Turín¹²⁶, dentro del más vasto proyecto de la edición municipal de las obras completas de Tesauo. No hay documentos acerca de la nueva revisión emprendida por el autor: las únicas noticias útiles son que dicho acuerdo con Zavatta se cerraría con los supervisores (y tesoreros) del proyecto en la primavera de 1667 y que el impreso está fechado en 1670. De ello se puede deducir que Tesauo dispuso de tiempo para seguir de cerca la tarea, pudiendo interactuar con su impresor de confianza¹²⁷.

Antes de sondear esta edición, hay que recordar que en 1664 se publicó en Roma una reimpresión de la veneciana: el editor fue informado por el autor, cuando ya había concluido su trabajo, de que la edición de 1663, utilizada como texto base, había salido “tutta lorda e piena d’errori”¹²⁸.

125 Emanuele Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico*, Turín, Bartolomeo Zavatta, 1670 (5ª edición). Existen dos reediciones anastáticas: una alemana de 1968 (Bad Homburg v. d. H.-Berlin-Zürich, Gehlen) y otra italiana del 2000 (Savigliano [CN], Editrice Artistica Piemontese), enriquecida con valiosos ensayos introductorios.

126 Se trata de una práctica todavía vigente en el novecientos, de la cual recuerdo la edición crítica Strowski-Gébelin de los *Essais de Michel de Montaigne*, editada “sous les auspices de la commission des archives municipales” de la ciudad de Burdeos, patria del escritor francés (Bordeaux, Imp. Pech, vols. I-III, 1906-19). Sobre la edición “por encargo y subvencionada” en el seiscientos, véase Petrucci, *op. cit.*, p. 226. A propósito del caso peculiar del *Cannocchiale aristotelico* de 1670 como modelo para el “libro barroco” de lujo, se remite a Giancarlo Chiarle, “Libro, letterati e società nel Piemonte del ’600”, en *Seicentina. Tipografi e libri nel Piemonte del ’600*, ed. Walter Canavesio, Torino, Provincia, 1999, pp. 19-68 (pp. 36-44).

127 Bartolomeo Zavatta, que ya había editado entre 1659 y 1664 los tres volúmenes de los *Panegirici* de Tesauo, y que después se implicó cada vez más en la publicación de su obra, aparece más que ligado al turinés —justo durante aquellos años— en algunas cartas intercambiadas por este con Gregorio Leti: véase Maicol Cutrì, “Per una ricostruzione dell’epistolario di Emanuele Tesauo (con inediti)”, *Studi secenteschi*, LXII (2021), pp. 191-227 (pp. 200-211).

128 Emanuele Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico*, quarta impressione, Roma, Guglielmo

De ahí que enseguida se preparara una fe de erratas con 101 indicaciones, gracias al cotejo con la edición de 1654, si bien “el corrector, según su criterio”, ya había enmendado algunas directamente sobre el texto. Hay que tenerlo en cuenta, porque al menos un caso de la fe de erratas no se documenta en la edición de 1654 (“L’anno 1617: quando fu creato papa Nicolò Quinto” → “L’anno 1417: quando fu creato papa Martino Quinto”); por consiguiente, se antoja razonable considerarla una variante sustitutiva, quizá sugerida por el autor, que corrige un error histórico. Además, las intervenciones del corrector, implícitas pero detectables gracias a la *collatio* de los textos, en un puñado de casos no se limitaron a enmendar erratas de la edición de 1663, sino que proponen correcciones de inexactitudes y reintegraciones de lagunas que serán aceptadas por Tesauro en la de 1670 (como “*pouincte*” → “*poincte*”, “*civitas una sociorum duorum deterrimis mulierculis*” → “*civitas una sociorum duorum duabus deterrimis mulierculis*”, “*cum ego revortar*” → “*cum ego revertar*”).

Parece, entonces, natural que Tesauro revisara el texto de 1670 a partir de la edición romana, teniendo probablemente sobre el atril también la de 1654. Las intervenciones sobre las formas lingüísticas y las grafías son esta vez sistemáticas; los errores disminuyen, los añadidos aumentan significativamente, sobre todo aquellos de los ejemplos históricos; las variantes sustitutivas de tipo estilístico (casi siempre de naturaleza conceptual) no son pocas¹²⁹; la estructura general permanece casi inalterada, de no ser por un nuevo y brevísimo capítulo (XVII: *De’ riversi delle medaglie*) añadido al final del *Trattato degli emblemi*, ahora numerado como XVI. Tesauro encuentra también espacio para deslizar una polémica paginita contra el

Hallé [nelle stamperie di Fabio de Falco], 1664. Tomo la información y las citas de la nota que precede a la última fe de erratas, titulada *Il libraro a chi legge*, f. [Ll13]v.

129 Semejante es la situación de un tratado casi coevo del *Cannocchiale, La ricreazione del savio* de Daniello Bartoli, publicado por vez primera en 1659, reimpresso sin cambios hasta siete veces e incluido, con un texto revisado por el autor, entre las *Opere* de 1684. Bice Mortara Garavelli, editor moderno del texto, ha examinado las dos ediciones de veras significativas, transcribiendo las variantes en el aparato y observando: “El examen de las variantes [...] revela una actividad de corrección coherente y sistemática [...]. Igualmente coherentes resultan los retoques sintácticos y estilísticos. Algunas variantes sustanciales nos brindan motivos de reflexión no banales sobre la evolución de los intereses y las experiencias de estudio del autor” (Bartoli, *La ricreazione del savio*, p. LVI).

jesuita francés Pierre Le Moyne, que había impugnado la validez teórica de su tratado en 1666¹³⁰. No es, pues, solo rutinaria y celebrativa la exclamación que se lee en la dedicatoria que abre el libro, pensada para todos los volúmenes de la edición municipal: “eccoli con più magnifica forma et più emendata et nobile impressione [...] usciti a novella luce”¹³¹.

Quisiera dedicar mis últimas líneas a discurrir sobre el estudio de las variantes y la preparación del aparato crítico. El texto base es, por supuesto, el de 1670 (sigla: Z70)¹³², que presenta también un bajo porcentaje de erratas y lagunas que es necesario subsanar. Se precisa a su vez el cotejo con la edición de 1654 (sigla: S54), y también con la de 1663 (sigla: B63), testimonios de dos fases intermedias del texto, a la hora de seleccionar las variantes significativas que se incluirán en el aparato, el cual deberá ser positivo, para indicar si la lección definitiva estaba ya o no presente en la edición veneciana. También la romana (sigla: H64) desempeña su papel, por lo que atañe a las intervenciones del corrector aprobadas por Tesauro. Así, hay que distinguir las variantes formales de las sustitutivas sustanciales, y también de las adicionales, entendiendo que todas las lecciones excluidas de Z70 se registrarán en el aparato crítico.

1.1. Por lo que atañe a las variantes formales, es posible identificar correcciones generalizadas y recurrentes en Z70, fruto quizá de las directrices generales para los impresores. De hecho, Tesauro se muestra interesado en el problema de la lengua, intensamente debatido durante el seiscientos a raíz de las normalizaciones de la Crusca. No en balde, evidencia su acomodo —si bien no uniforme— a la práctica autorizada,

130 Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* [1670], pp. 280-282. Es digno de mención un bosquejo incompleto de una apología de Le Moyne conservada en la Biblioteca Reale de Turín (en el código misceláneo *Varia 284*), del cual Tesauro se valió explícitamente para escribir este añadido. El texto se publicó por primera vez en 1977, editado por Maria Luisa Doglio (“Una *Apologia* inedita di Emanuele Tesauro: *L'Italia vindicata*”, *Lettere italiane*, XXIX (1977), pp. 59-69; luego incluido en Emanuele Tesauro, *Scritti*, ed. Maria Luisa Doglio, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 95-103), que ha datado su redacción en 1666.

131 Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* [1670], f. a2v.

132 Una elección seguida también por Ezio Raimondi, su primer editor moderno, que reprodujo una amplia antología, enriquecida con notas esenciales, en *Trattatisti e narratori del Seicento*, ed. Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 19-106; nota al texto en la p. 7.

en cumplimiento de su teoría de escribir con agudeza¹³³. Resultan ahora sistemáticas las regularizaciones de los vaivenes gráficos regionales o arcaizantes, ya existentes pero más discretas en B63, sobre todo en los casos de consonantes dobles y sencillas¹³⁴: como uccello” Z70] “ucello” S54 B63; “retorica” Z70] “rettorica” S54 B63; “commento” Z70] “comento” S54 B63; “accennare” Z70 (en algunos casos ya en B63)] “acennare” S54 B63; “appresso” Z70] “apresso” S54 B63. Son más ocasionales, pero no aislados, otros fenómenos de correcciones gramaticales: “le mele” B63 Z70] “le mela” S54; “di frutti” B63 Z70 (a veces la enmienda solo se produce en Z70)] “di frutta” S54; “due” B63 Z70] “dua” S54; “stesso” Z70] “istesso” S54 B63; “dell’idra, ch’egli avea riarso” Z70] “dell’idra, ch’egli avea riarso” S54 B63, etcétera.

1.2. En el plano del léxico o de la morfología verbal, Tesauro corrige, en algunos lugares, buscando formas arcaicas o irregulares más próximas a la forma latina, resuelto a aumentar la pátina literaria del estilo y la ‘agudeza’ que esto puede provocar¹³⁵: “arbore” Z70] “albero” S54 B63 (sistemática); “ruina” Z70] “rovina” S54 B63 (sistemática); “vocabulo”

133 En el *Arte delle lettere missive* (Turín, Bartolomeo Zapatta, 1674, p. 229), Tesauro recomienda aprovechar el vocabulario de la Crusca para aprender “la proprietá de’ vocaboli, [...] l’eleganza delle frasi et la vera ortografia”, pero sin excederse con las formas desusadas. Sin embargo, al analizar las páginas del *Cannocchiale* sobre la gramática y la “propiedad de los vocablos”, Raimondi, *Letteratura barocca*, pp. 33-49, insistió en un Tesauro inconformista y heterodoxo en el uso de la lengua.

134 Debemos a Sergio Bozzola un estudio concreto sobre el asentamiento de la ortografía en la segunda mitad del siglo XVII; útil porque se refiere en algunos casos al texto de Z70: “Contributo alla storia dell’ortografia: F. F. Frugoni e il secondo Seicento”, *Studi di grammatica italiana*, XVI (1996), pp. 75-118. Con independencia de las correcciones, Z70 conservó en general una fisonomía gramatical oscilante, pasajera, dominada por la “persistenza di grafie in contrasto con la norma che si affermerà in seguito” (*ibidem*, p. 97). Dicho fenómeno avviene con el pensamiento del autor: “trovò questa novella ortografia nobili seguaci et grande applauso. Et s’io rinascessi, et il mio nome alcun numero mertasse di fare, volentieri con esso loro mi accorderei. Ma troppo increbbe ad alquanti già nati nel passato seculo ritornare alla scuola et riavessar la mano al nuovo stile” (Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* [1670], p. 172).

135 Véase la definición de las palabras “prisma”, que pueden aprovecharse para amenizar el discurso, en Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* [1670], p. 250: “apresso agli eleganti dicatori fur altre volte nel numero delle *propie* et *communi*, ma (come veggiamo avvenir delle vestimenta) o per oblio o per sazietà più non si costumano”.

Z70] “vocabolo” B63 S54; “uccidé” B63 Z70] “uccise” S54; “assottigliaro” Z70] “assottigliarono” S54 B63. Otros casos revelan un movimiento opuesto, rumbo a la normalización: “oggetto” Z70] “obietto” S54 B63 (sistemática); “cimiero” B63 Z70] “cimiere” S54; “avrebbe avuto” Z70] “arrebbe avuto” S54 B63; “tu lodi” Z70] “tu laudi” S54 B63.

2.1. En cuanto a las variantes sustitutivas, muchas se limitan a subsanar errores e imprecisiones de vario tipo, pero otras, más interesantes, tienden a mejorar la trabazón conceptual, aunque solo sea interviniendo sobre la eufonía del periodo, mostrando así su ajuste a la teoría de las figuras armónicas reservada al cuarto capítulo: “Incomincerò ancor io *perciò*” Z70] “Incomincerò ancor io *dunque*” S54 B63; “questi mirabili et *pellegrini* parti dell’umano ingegno” B63 Z70] “questi mirabili et *ingeniosi* parti dell’umano ingegno” S54. Resultan sugestivos un par de *loci* en los cuales Tesauro se decidió a publicar la identidad de algunos personajes turineses, oculta en las primeras ediciones: “lo scherzo di *Antonino mio avo*” B63 Z70] “lo scherzo di *un dotto personaggio*” S54; “l’arringa di *Antonio Gallo da Crescentino avvocato*” Z70] “l’arringa di *un nostro avvocato*” S54 B63.

2.2. También hay reescrituras que afectan a fragmentos más amplios de texto. Solo un ejemplo: “*Ma queste noi non chiamiamo perfettissime né perfette arguzie, ma solo sementi et radici delle perfette. Però che, sì come la prima operazione dell’intelletto serve alla seconda, et la seconda alla terza, così dalle semplici parole metaforiche nascono le proposizioni metaforiche, et da queste gli argomenti metaforici*” Z70] “*Or queste noi non chiamiam perfette argutezze, ma sementi o RADICI delle perfette: però che da ciascuna di queste nascono que’ felici frutti dell’umano ingegno che a’ luoghi loro abbondantemente ti ho dimostrati, per farti osservare onde nascono*” S54 B63. En este caso, salta a la vista la voluntad de ‘poner ante los ojos’ del lector los pasajes conceptuales implícitos en las ediciones previas, aun a costa de reducir la metáfora.

2.3. Se registran, por fin, algunas variantes que vale definir como “regresivas”, dado que repristinan en Z70 la lección original de S54 respecto al trueque de B63. Además de dar fe de la presencia del texto de S54 junto al de H64 durante el proceso de revisión final, certifican el cuidado con el que Tesauro sopesó el valor semántico de cada palabra y de cada periodo, reflejo de la idea de la densidad de significado que permea todo el *Cannocchiale*: “li [simboli] *dottrinali*, chiamati propriamente IEROGLI-

FICI” S54 Z70] “li [simboli] *sacri*, chiamati propriamente IEROGLIFICI” B63; “Un’altra *foggia* di SIMBOLI ARGUTI” S54 Z70] “Un’altra *sorte* di SIMBOLI ARGUTI” B63; “Hai tu già potuto conoscere in massa, *industrioso* lettore” S54 Z70] “Hai tu già potuto conoscere in massa, *accorto* lettore” B63; “infinché la materia non era interamente *finita*” S54 Z70] “infinché la materia non era interamente *consontata*” B63; e *così via*.

3.1. Los añadidos son numerosos y diversos. En ocasiones se insertan nuevas referencias para ayudar al lector a orientarse mejor en los discursos prolijos en demasía (“*giacciono in qualunque soggetto aggomitolate et ascose, come a suo luogo diremo*” B63 Z70] “*giacciono in qualunque soggetto aggomitolate et ascose*” S54; “*accoppiar circostanze più lontane, come diremo*” Z70] “*accoppiar circostanze più lontane*” S54 B63). Un rosario de pequeñas inserciones se documentan en el interior de periodos con matices eruditos (“*che, come ci dipinge Valerio Flacco, portavano*” B63 Z70] “*che portavano*” S54) o clarificadores (“*i fanciulli non ancor tinti di prosodia sentono maggior piacere di un verso numeroso et perfetto, che di un altro imperfetto ed aspro; et nel legger*” B63 Z70] “*i fanciulli non ancor tinti di prosodia, nel legger*” S54), si no debidos a ajustes conceptuales (“*Saria bastato questo simbolo per farlo fuggire*” Z70] “*Saria bastato questo simbolo per farlo fuggir la morte, se la morte si potesse fuggire*” S54 B63). Más significativo es el añadido de nuevos segmentos (“*descrizioni ridicolose [...] di un conflitto, come ha fatto il Tasson nella sua Secchia*” B63 Z70] “*descrizioni ridicolose [...] di un conflitto*” S54) o incluso de periodos oracionales (“*Il che non potendo Paside soffrire, disse a’ compagni: ‘Andiancene, che costui, con quella sua lancia sfondando il cielo, non ci schiacciò.’ Certo è che con una iperbole Carlo Calvo re di Francia fe’ posar l’animo e l’armi al re di Germania, scrivendogli: ‘Io manderò tanta gente d’arme oltre al Reno, che i cavalli beranno tutto il fiume e i fanti passeranno a piede asciutto’*” Z70] “*Il che non potendo Paside soffrire, disse a’ compagni: ‘Andiancene, che costui, con quella sua lancia sfondando il cielo, non ci schiacciò’*” S54 B63), tratándose con frecuencia de ejemplos que atestiguan nuevas lecturas o hallazgos del autor.

3.2. Tampoco faltan los arrepentimientos, por medio de los cuales Tesauro suprime las adiciones hechas en B63. He aquí un ejemplo de eliminación de una sola palabra: “*composta però di tante periodi, quanti esser possono punti fermi*” S54 Z70] “*composta però di tante periodi vir-*

*tuali, quanti esser possono punti fermi” B63. Otro más extenso muestra la revocación de un espinoso razonamiento filosófico acerca de los entimemas, quizá demasiado ‘escolástico’ e impropio del programa de aguda retórica del *Cannocchiale*: “questa è la materia prossima, senza cui tanto è possibile di fabricare un entimema, quanto una bombarda senza metallo” S54 Z70] “questa è la materia prossima, senza cui tanto è possibile di fabricare un entimema, quanto una bombarda senza metallo. *Et questi son veramente que’ semi onde si concepiscono i sillogismi, i quali da’ dialettici si chiamano precogniti; de’ quali chi più abonda, più facilmente sillogizza. Né altra cosa è la fecondità dell’ingegno, che aver la memoria fornita di questi semi, et l’intelletto perspicace et pronto a ritrovarli. Però che accozzando poi una nozione con l’altra, or componendole, or dividendole, si fanno le riflessioni, et si formano le proposizioni et i mezzi termini che compongono il sillogismo. Et questa è quell’opera interna che i filosofi chiamano negoziatio mentis dintorno a’ precogniti, che molti non intendono qual negozio sia” B63.**

En definitiva, se aprecia una continuidad entre la primera revisión de B63, más veloz y de carácter estructural, y la segunda de Z70, más lenta y concienzuda a ras de texto, acometida con vistas a un libro formalmente más refinado. Lo singular del empeño de Tesaurò es la búsqueda de una mayor eficacia discursiva, que pasa por la limpieza de las formas, la precisión de los significados, la actualización de los contenidos (incluyendo los aumentos, desde capítulos enteros sobre las artes de mayor difusión, como la oratoria sacra y la emblemática, hasta los ejemplos históricos más seductores). Las mudanzas sustanciales reflejan un *leitmotiv* compositivo de Tesaurò: su proceder por módulos, por teselas que se insertan, se amplían o se intercambian para incidir sobre la armonía general del razonamiento o del relato, sin tocar sus contenidos, o a veces iluminándolos. Se trata de un atributo característico del estilo ‘barroco’, si bien peculiarmente declinado por el autor para ajustarlo a la teoría enunciada en su tratado¹³⁶, que invita a un arte combinatorio de las palabras y a la acumulación de ingeniosas ocurrencias para hacer el discurso más fecundo y deleitoso.

136 Sobre este particular, habrá que atender las observaciones preliminares de Pierantonio Frare, “*Per istrafo di prospettiva*”. *Il “Cannocchiale Aristotelico” e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, pp. 55-84; y Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Ginebra, Slatkine, 1992, pp. 394-399.

El estudio de las variantes de los textos impresos permite, pues, como en el caso de Tesauro, aportar elementos útiles para la crítica y la interpretación del texto, sobre todo cuando las noticias externas no abundan o son poco significativas. De este modo, se puede recuperar el perfil del autor en su taller —luego de un cuidadoso escrutinio que arroje luz sobre la posible intromisión de los intermediarios (desde los correctores hasta las imprentas)— para enriquecer el estudio de textos complejos, faltos solo en apariencia de esos “testimonios autógrafos múltiples”¹³⁷ que constituyen la cifra y razón de la filología de autor.

137 Recuerdo el título del ensayo de Isella, *op. cit.*, pp. 29-50.

Miscelánea

La escritura del tránsito: los emblemas verbales de Tejada Páez a la muerte de Felipe II¹

JOSÉ LARA GARRIDO
Universidad de Málaga
jlara@uma.es

Título: La escritura del tránsito: los emblemas verbales de Tejada Páez a la muerte de Felipe II.

Resumen: Desde el concepto de *emblemas verbales* se explica exhaustivamente el conjunto de tres composiciones de Agustín de Tejada Páez, recogidas en la *Poética silva*, que fueron destinadas a dar cuerpo verbal a un aparato ceremonial simbolizador de la muerte de Felipe II. Acudiendo a un amplísimo aparato bibliográfico, que no deja atrás ninguna aportación esencial sobre los rituales funerarios y los valores emblemáticos de aquel tiempo empleados en las piras exequiales, se configura un modelo explicativo donde los poemas sintetizan el uso social de las imágenes y su poder cualificador. Se establece, así, un juego de equivalencias entre cada imagen emblemática y sus valores con un sentido de identidades simbólicas. La dicción en lo icónico-verbal se multiplica en juego plural de lo icónico-visual, de forma que palabra y mirada se superponen, entañando un marco de visiones que exponen la suprema entidad especulativa de los versos.

Palabras clave: Tejada Páez, Emblema verbal, Símbolos funerarios, Alegorías óptico-imaginísticas, Descripciones pseudoemblemáticas, Exequias regidas.

Fecha de recepción: 25/9/2022.

Fecha de aceptación: 14/11/2022.

Title: The Writing of Transit: The Verbal Emblems of Tejada Páez on the Death of Philip II.

Abstract: From the concept of *verbal emblems* the set of three compositions by Agustín de Tejada Páez, collected in *Poética silva*, which was intended to give verbal body to a symbolic ceremonial device of the death of Philip II, are exhaustively explained. Going to a vast bibliographical apparatus, which does not leave behind any essential contribution on the funerary rituals and the emblematic values of that time used in the funeral pyres, an explanatory model is configured where the poems synthesize the social use of images and their qualifying power. Thus, a set of equivalences is established between each emblematic image and its values with a sense of symbolic identities. The diction in the iconic-verbal is multiplied in the plural game of the iconic-visual, in such a way that word and gaze overlap, entailing a framework of visions that expose the supreme speculative entity of the verses.

Key Words: Tejada Páez, Verbal Emblem, Funerary Symbols, Optical-Imaginistic Allegories, Pseudo-Emblem Descriptions, Regulated Funerals.

Date of Receipt: 25/9/2022.

Date of Approval: 14/11/2022.

1 Este artículo se adscribe al grupo de investigación “Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones” (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huete.

En la llamada *historia conceptual* o de los *conceptos* la ruptura entre la historia acontecida (*Geschichte*) y la ciencia histórica establece como categoría trascendental una integración de perspectivas, donde, bajo lo que aparentemente es una redundancia, se integra “una escala cambiante de posibles experiencias: espacio de acción y proceso, progreso y desarrollo, fundación de sentido y destino, acontecimiento y hecho”². Proceder al aislamiento exacto de poemas que fueron escritos como representaciones complejas, articuladas a partir de un aparato ceremonial cuyo destino era no tanto persuadir cuanto magnificar series concatenadas de verdades y axiomas como “acontecimientos” con fundamentación inexorable, supone, en principio, ir más allá de “la irresoluble cuestión estética de poesía y creencia”, para internarse desde ese *punto dolens* en que “poesía y creencia deambulan, juntas y separadas, en un vacío cosmológico marcado por los límites de la verdad y su significado. [...] Poesía y creencia son modos antitéticos de conocimiento, pero comparten la peculiaridad de ocupar un lugar *entre* la verdad y el significado, mientras se trate, al mismo tiempo, de alguna alienación de la verdad y del significado”³.

-
- 2 Antonio Gómez Ramos, “Koselleck y la Begriffschichte. Cuando el lenguaje se corta con la historia”, en Reinhart Koselleck, *historia/Historia*, Madrid, Trotta, 2016, pp. 9, 21 y 150. Véanse las aplicaciones de Hans Balting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 2002, e *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la historia del arte*, Madrid, Akal, 2009. El talento del crítico “requiere de una habilidad tan caprichosa como la imaginación [...]. Se interna en los problemas no solo como si fuera el primero que lo hace con un juicio maduro, sino que parece comprometido a no regresar hasta haber encontrado una solución satisfactoria [...]. Casi podemos palpar la sentida responsabilidad con la que aborda su trabajo, convencido de que siempre hay algo importante en juego” (Gonzalo Torné, “Prólogo”, en *Ensayos literarios*, Samuel Johnson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pp. 20-21).
 - 3 Harold Bloom, *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 14 y 20. Es preciso atender a las *tesis de la filosofía de la historia* de Walter Benjamin acerca de cómo “articular históricamente el pasado”, cuya verdadera imagen “pasa súbitamente [...]. Solo en la imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, selección y trad. H. A. Murena, Madrid, El Cuenco de Plata, 2020, pp. 60-63). En cuanto a lo que llama “la comprensión del significado filogenético de la facultad mimética”, hay que reconocer que ha variado profundamente el concepto de semejanza: “El ámbito vital que en un tiempo se aparecía como gobernado por la ley de la semejanza era considerablemente más amplio: tal ley gobernaba tanto en el microcosmos

D. Freedberg insistió oportunamente en la “resonancia de los lugares comunes” que “reaparecen repetidamente porque encarnan respuestas fundamentales”, y darles expresión como *topoi* es una manera sutil y cómoda de reconocer su existencia. El “historiador de la respuesta” ordena los textos, por convencionales que sean, “junto a las pruebas que haya reunido sobre el uso y la función social de las imágenes”. Obtiene así una respuesta a la obra de arte como metáfora, pero como metáfora completamente enraizada en la experiencia, descubriendo cómo las verdades se basan en el *topos* y el cliché en una teoría sostenida en imágenes, donde las “formas de elevación van del plano material al mental, del objeto circunscrito a aquello cuyos límites son incircunscribibles”⁴.

Mentalidad e ideología se relacionan en estructuras intangibles y arraigadas, con “la autonomía de una aventura mental colectiva” que obedece a ritmos y causalidades propias para las que, a la vez, el testimonio literario es pertinente y ambiguo. En este sentido, resulta ejemplar la historia de la muerte, que viene a ser, de hecho, “la historia de toda una serie de estrategias, de enmascaramientos, de fintas, pero también de producciones de lo imaginario colectivo”. La iconografía y la historia de las mentalidades nos indican que “no basta con describir, pero tampoco con contar para comprender”, y en su hermetismo interviene “la presencia de estratificaciones múltiples de expresiones de sensibilidad que se superponen sin excluirse”. Así ocurre, ejemplarmente, con la “la muerte vivida” como “la red de gestos y ritos que acompañan el recorrido de la última enfermedad, a la agonía, a la tumba y al más allá [...], dando al último pasaje (funerales, sepultura y duelo) una estructura en la que se revela tanto una situación como, más a menudo, una estratificación de sistemas ensamblados”⁵.

como en el macrocosmos. Pero esas correspondencias naturales conquistan todo su peso cuando se sabe que son en su totalidad estimulantes y reactivos de la facultad mimética que responde a ellas en el hombre” (pp. 149-150). Véase una ejemplar aplicación de las tesis de Benjamin en Patrick Harpur, *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, Girona, Atalanta, 2010. También desde otros supuestos, María Tausiet, *Alegorías: imagen y discurso en la España moderna*, Madrid, CSIC, 2014, y Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada del Cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2014.

- 4 David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 70-73 y 196.
- 5 Michel Vovelle, *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, Ariel, 1985, pp. 36-50 y

Dentro de ese “culto teatral y simbólico de los muertos no canonizados” como “contrasentido de una cultura preciosista, concebida para pocos pero que se convierte en un instrumento de persuasión y de publicidad [...], arte que nunca comprenderemos si olvidamos que en la época de su eclosión formó parte de todo un conjunto gestual, teatral, simbólico, enigmático”⁶, F. Bouza ha descrito detalladamente cómo Felipe II orquestó la conformación de su propia imagen

a lo largo de toda su vida, también, por supuesto, en ese último trance de la muerte [...]. Siempre se mostró muy atento a las variables circunstancias de tiempo y lugar en los que pudiera tener que presentarse, así como a la condición de las personas ante las que debiera hacerlo [...]. A esa mezcla de realidad y recepción de las imágenes regias es a lo que los estudiosos de la figura monárquica suelen referirse cuando hablan de la *construcción de la majestad real*. Sin lugar a duda, el primero en saber que la imagen regia era una construcción hecha de gestos y escenarios en larga sucesión no fue otro que Felipe II, en esto consumado actor de sí mismo [...]. En el caso de una monarquía como la de Felipe II también cabría decir que para poder mantenerse como tal era preciso que pudiera ser perceptible, reconocible, en suma, hacerse *sensible* en signos externos.

La “retórica de la imagen real” obedecía a una teoría de la representación de la vida regia que exaltara al rey fallecido, para lo cual debían “pintarse aquellos hechos que pudieran considerarse resumen, expresión o signo de sus virtudes”. La relación establecida se basaba en un punto de la teoría retórica que concede carácter ejemplar a lo visual:

El sistema de *loci e imagines* que había desarrollado el llamado arte de la memoria necesitaba excitar a esta con imágenes, tanto orales como visuales, pero siempre sensibles, siendo este el mejor método

79-104. Sobre el concepto de idea común aplicado al tránsito y la inversión entre varias generaciones de *artes moriendi*, de ideas comunes donde “la vida y la muerte han intercambiado sus papeles”, véase Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 276-277.

6 Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 168 y 175.

para conseguir que el conocimiento quedara fijado de forma impercedera [...]. Visiones con el ánimo y figuraciones efectivas, es decir, el discurso de la elocuencia y el de las imágenes, pensando que tanto como en un *ut pictura poesis* podemos hablar de una *poesis picta*⁷.

El discurso del simbolismo

se revela, así, como una formación mixta generada a través de la confluencia de las palabras y de las imágenes en el seno de grandes procesos hermenéuticos. Dentro de este discurso, la imagen fija el campo de evocación, pero ella misma se revela como incapaz de determinar en modo alguno los recorridos de esa misma evocación confiada por lo demás a una dinámica que progresa indefinidamente de signifiante en signifiante [...]. Nos situamos, pues, respecto a la lectura de la imagen simbólica, en un dominio creativo, *poético*, dominio que compromete por igual lo que son los aspectos verbales como los icónicos, de la misma.

En la emblemática se ha indicado una paralela “textualización de la imagen”. Un fenómeno de expansión del texto declarativo “basado en la intertextualidad, en la conexión de significantes pertenecientes a órdenes diversos [...] capaz de reproducirse en consideraciones que se expanden mediante un mecanismo analógico”. Dentro de lo que F. R. de la Flor ha calificado como “la emblemática más allá de los libros de emblemas”, el texto ecrástico “describe morosamente la obra de arte que no está gráficamente representada, pero de la cual se ofrece una imagen mental muy persuasiva. Ello sitúa a este procedimiento muy cerca del mundo del emblema, del que constituye una manifestación particular: un emblema *sin*

7 Fernando Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pp. 12-13 y 60-65. Lo que viene a demostrar la circulación de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen, con códigos que se alimentan recíprocamente y donde los estímulos son continuos. Las pinturas no pueden hablar, pero aleccionadoramente se les pide que lo hagan; las palabras en su enumeración oral no son visibles, pero sí quieren ser perceptibles ópticamente. Nunca como en este momento el deseo visual ha animado a la palabra escrita ni las palabras han querido encarnarse en correlativas figuraciones.

cuervo”⁸. Remitiendo a J. F. Lyotard, reconstruye el proceso laberíntico de una creación jeroglífica que, “en su momento inaugural”, se enfoca “hacia la esfera de las artes plásticas para pasar luego, desvirtuándose, al terreno de lo documental y literario”. Los textos están tensionados por dos discursos, el figural y el textual, lo que convierte de hecho el jeroglífico en “un discurso disfrazado de objeto visible”. Los llamados “doctos jeroglíficos oscuros” originan en el destinatario un acto de entendimiento en el que “dos códigos, dos discursos logran imbricarse íntimamente”, constituyendo su mixtura una “violencia al sistema”, según Lyotard, una transgresión dentro de una cultura que los ha concebido absolutamente divorciados, como objetos destinados a ser leídos por un lado o a ser vistos por otro. Estas relaciones de lo legible con lo visible, de lo inteligible y la imagen [...] vienen a simbolizar la correspondencia que se pretende entre los distintos elementos de una realidad que el jeroglífico contribuye decisivamente a ofrecer como un todo penetrado de sentidos alegóricos, anagógicos y tropológicos”⁹.

Se determina de este modo la definición de los poemas de Tejada Páez que voy a analizar como verdaderos emblemas verbales con los que la

8 Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 11-18 y 73-78. Para la poesía visual y el dominio de la fiesta de Estado donde aquella emerge “a modo de escritura *monumental* o expuesta [...] y se muestra sin prejuicios en las banderolas, tapices, tarjas, lienzos” (pp. 226-229).

9 Fernando R. de la Flor, *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 57-77. Hay que ponerlo en relación con la teoría expresiva de las empresas analizada por R. Klein, quien recuerda cómo C. Ripa establecía que el poeta parte del “accidente inteligible” para sugerir lo sensible, de manera inversa al pintor: “Todo el gusto característico del arte-escritura: los programas, los jeroglíficos, las fiestas —ese gusto en el que los humanistas, filósofos, anticuarios y teólogos coinciden con la muchedumbre de los aficionados— revela una inclinación para remontar más allá del arte, al *ingegno* creador [...] los manifiesta a todos los sentidos a la vez [...], puede sobrepasar todos esos medios de expresión para llegar al *conchetto* puro [...], si bien lógicamente no son posibles más que porque el pensamiento es también imagen; de cara al público son artísticamente válidos porque la expresión juega a los dos tableros y porque este juego constituye una invitación expresa para reunirse, más allá de la obra, con el *conchetto* antiguo que la creó” (“La teoría de la expresión figurada en los tratados italianos sobre las *imprese*”, en *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Robert Klein, Inés Ortega y André Chastel, Madrid, Taurus, 1980, pp. 118, 123 y 128-129).

poesía “actuaba así ópticamente como la voz hecha imagen, por la que hablaba el significativo aparato conjunto”, visualizándose “teatralmente con pleno valor plástico, enmarcada en cartelas, tarjones, lápidas e inscripciones colocadas en basamentos o frisos de las aparatosas construcciones”. Cuando se desligan de la descripción de esos conjuntos para los que fueron pensados, “no percibimos la verdadera funcionalidad del poema, ni el porqué lo emitió el poeta ni cómo y para quiénes iba a ser recibido”. El refuerzo de lo visual y su material existencia de objeto a leer y contemplar —y todo ello dentro de un complejo por sí significativo—, le hacía cobrar, por el contrario, su completa eficacia sobre el lector, “precisamente porque visualizado en dicha forma alcanzaba su pleno sentido funcional estético-moral”¹⁰.

Es conocida la sentencia de W. Benjamin acerca de que una crítica sería no puede permitirse tomar en consideración el todo más que en la medida en que está determinado por el detalle. Con su correspondiente consecuente, que proyecta el cauce hermenéutico como una serie de concatenaciones minuciosas (como correspondería a un “procedimiento microscópico”) que reconfiguran y reconstruyen esos detalles y con ellos

10 Emilio Orozco Díaz, “Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco: la visualización espacial de la poesía”, en *Introducción al Barroco*, I, Granada, Universidad, 1988, pp. 296 y 298. Por la proximidad a Tejada, conviene subrayar cómo se argumenta con el gran túmulo erigido en las solemnes honras fúnebres de la reina Margarita (1611), en Granada, cuya relación realizó Pedro Rodríguez de Ardila, al que se debieron “los jeroglíficos y los demás versos del túmulo [...] junto con la imaginación de las figuras que se pusieron en él” (pp. 305-308). Véase complementariamente José Simón Díaz, “La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, AA. VV., Madrid, Editorial Gredos, 1983, en particular las pp. 620-621. El *modus operandi* de las articulaciones emblemáticas permitía “un catálogo muy diverso en funciones, aunque en general se alejen del hermetismo que las originara en el Renacimiento para cumplir objetivos morales, sociales y decorativos, como muestra su proliferación en las fiestas públicas, justas y academias”. La fortuna del *Exegi monumentum aere perennius* fue tan enorme que se fundaba en muchas ocasiones sobre monumentos imaginarios que existían solo en el poema emblemático: “En este sentido, la poesía sobrepasa la vida aparente que el cuadro presta a los difuntos [...]. La pretensión, desde luego, no es otra que la de hacer a la poesía más eterna que las artes, sino que sea ella la que contenga, por vía de descripción y realce, cuanto las artes ofrecen” (Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 184-187).

el sentido de la construcción artística. Cuando el sentido que atisbamos es el de un fasto público¹¹ que, según corresponde a la fiesta de conmemoración barroca, integra y vehicula multitud de emblemas estéticos y faculta casi inagotables interrelaciones metafóricas y simbólicas, se producen conglomeraciones que afectan tanto a la temporalidad como a la *maiestas*¹². Fueron los que con afortunada expresión se han denominado “teopoetas” los que fundieron las figuraciones heroico-trágicas del pasado en la órbita cohesiva y materialmente cerrada de una idea de Imperio cuyas energías productoras de símbolos manifiestan “una grave tensión hacia la fantasmagoría, eligiendo siempre la configuración dentro de un sistema ficcionalizado al máximo”. Por ello, “auscultando estos verdaderos espejos cóncavos del Imperio, [...] el pasado se constituye plenamente en el presente, y aun en el futuro, formando una suerte de *futuro-pasado* articulador de la posibilidad de sobreexistencia [...]. No se trata de trenzar o legitimar la explotación material del mundo, sino de permanecer instalados en una contemplación [...] con un mero carácter espectacular y persuasivo”¹³.

Desde el ya clásico estudio de S. Alpers al deslumbrante ensayo interdisciplinar de M. Firpo, la progresiva profundización en los métodos y categorías que corresponden a la lectura de complejos visuales y retóricos ha puesto de manifiesto cómo y en qué medida somos el resultado y

11 Véase José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 21-36.

12 Es la paradoja que ha sabido enunciar con economía expresiva F. R. de la Flor: “El tiempo se vincula a la *maiestas*, la doble potestad sucesiva del monarca y el dueño de sí mismo que lo señorea. Solo que esta carroza del tiempo, en realidad, es, a la postre, la misma carroza que también acaba por triturar toda gloria [...] Se puede considerar, en un oxímoron violento, como una paradoja estructural, pues concebido para la movilidad, se convierte en la pasada carga ideal de la retención, de la espera y la prevención cautelosa, disposiciones todas importantes en el tiempo barroco” (*Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Islas Baleares, José J. de Olañeta, 2007, pp. 15-20).

13 Fernando R. de la Flor, *Era melancólica*, pp. 39 y 48-52. De todas formas, la cuestión de las relaciones entre texto representado y voz imaginada como discurso es lo suficientemente compleja para no incidir ahora en sus diversas perspectivas, que ha subrayado Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Ediciones, 2003; con expresiva cita de Peter Zumthor sobre el “abanico de asuntos en los que la oralidad y la escritura se entrecruzan” (pp. 9-10).

la finalidad de una miríada de imágenes y representaciones¹⁴. Naturalmente, aunque toda imagen permita su lectura, no puede configurarse una lectura para cada representación. Cada imagen “¿implica algo cifrado por la simple razón de que se nos aparece a quienes la vemos como un sistema cabal de signos y de reglas? ¿Son todas las imágenes susceptibles de ser traducidas a un lenguaje comprensible que revele a quien las vea lo que podríamos llamar su Relato?”¹⁵. Leer imágenes supone arrogarnos las prerrogativas de quienes conforman la representación, y con ello explicar las fundamentaciones plurales de quienes las idearon, aunque en último término la exégesis solo nos permita “ver la sombra de la sombra del reflejo alumbrado en el espejo más opaco”¹⁶. A pesar de ello, la *lectura* que conduce las palabras a significados y estos a sentidos simbólicos deja escapar muchos matices del Relato, “debido a la cualidad camaleónica de la imagen y a la naturaleza proteica del símbolo. Imagen y significado se reflejan mutuamente en una galería de espejos por la que, como por unos corredores con pinturas colgadas, decidimos vagar, sabiendo siempre que la búsqueda no tendrá fin [...], aunque tuviéramos una meta definida”¹⁷.

Todo análisis comprensivo del ritual funerario ha de contar con varios niveles del Relato, en el que no es irrelevante el que ligado a la figuración misma que el monarca concibió con sistema de *signa* para su salvación eterna se nos ha transmitido, y que en el caso de Felipe II es particularmente rico en lo que se ha venido a denominar “arqueología de las emociones”¹⁸. En un escrito de los varios que en la época glosaron

14 Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Herman Blume, 1987; Massimo Firpo, *Storie di immagine, immagine di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma, Carocci, 2010. También, Stuart Clarke, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

15 Alberto Mangel, *Leer imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 21.

16 Mangel, *op. cit.*, p. 185.

17 *Ibidem*.

18 Teniendo en cuenta que la grandeza de la realeza “es un concepto cada vez más lejano y borroso” y que, al mismo tiempo, ha cambiado nuestro entendimiento y uso de la retórica. Véase Alessandro Coppellotti, “Mostrar la gloria: el montaje y la arqueología de las emociones”, en *Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, AA. VV., Madrid, Sillabe, 1999, pp. 31-34. Las noticias de Francisco Guicciardini sobre la muerte de Felipe II contenidas en los despachos al gran duque Fernando de

los últimos días del monarca del Escorial se establecía una equivalencia precisa entre “su muerte y el discurso que tuvo en toda su enfermedad, aparejándose para ella”, culminando una suma de virtudes que “por toda su vida las fue perfeccionando con gran cuidado y diligencia, encaminándolo todo para su fin y muerte como quien bien sabía cuán necesario es, para tener buena muerte, el discurso de la buena vida pasada”¹⁹.

Este relato traza una red de equivalencias con una serie de elementos conformadores de la iconografía de la salvación en la iglesia-monasterio (y panteón regio) de El Escorial, tal como ha revelado en un estudio iconológico magistral C. von der Osten Sacken. El único fresco de la Iglesia que se hizo en vida de Felipe II (en 1584) representa la Gloria,

el triunfo de la Trinidad, Dios, Padre e Hijo con la paloma del Espíritu Santo entronizados sobre el arcoíris dentro de una aureola de luz y de ángeles; sus pies descansan en un dado que simboliza la tierra. A su lado, María y Juan el Bautista; más lejos los evangelistas y los apóstoles. A continuación, en unas bandas uniformes y paralelas que cruzan la bóveda y sobre unos bancos de nubes, las jerarquías de

Florenia (“Su majestad —dice en uno de ellos— se encamina gallardamente a la muerte [...]. Nunca había imaginado que Su Majestad debía durar tanto en estas condiciones”) y la descripción del funeral en El Escorial, así como las diversas honras fúnebres en diversas ciudades, son analizadas por Silvia Castelli, “Las exequias de Felipe II: muerte y gloria de la sacra, católica, real majestad del rey de *España*”, en *Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, pp. 143-153.

- 19 Fray Antonio Cervera de la Torre, *Relación de la enfermedad y muerte del rey Felipe II*, Madrid, Luis Sánchez 1600; reimpresso en Luis Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe Segundo Rey de España*, IV, Madrid, Imprenta, Esterotipia y Galvanoplastia de Aribay, c. 1877, pp. 298-323. El cronista detalla con crudeza las fases de la enfermedad regia en que “la fiebre continua se la había vuelto casi en naturaleza y se había hecho hética”, las llagas y grandes dolores (“porque estuvo dos años y medio sin poderse tener en pie y cada día se le refrescaban los dolores de la gota articular”), la repetición de las lecturas de Ludovico Blosio para la “remisión perfecta” de los “varones perfectos”, de forma que “en los fines y remates de su vida mostró Su Majestad la más rara y cristiana prudencia que se ha visto ni oído”. “La paz y gran sosiego con que su Majestad pasó desta presente vida y el semblante de su rostro nos da muy buenas esperanzas de que su Majestad desde la cama en que murió se fue al cielo, y es de creer que con tal vida y tal muerte podamos contar a su Majestad por un santo que parece que acertó tanto que supo morir tan bien como si lo hubiera hecho otras veces”.

santos y bienaventurados, de querubines y serafines, vírgenes, viudas, niñas, papas y obispos, y finalmente, entre los coros celestiales del arranque de la bóveda, en dirección longitudinal, la larga serie de estamentos terrenales aconsejados por los ángeles²⁰.

La correspondencia con el conjunto de la arquitectura de la Iglesia como tumba explicaría la igualdad entre el tabernáculo y el gran crucero, pues “así como el tabernáculo es la tumba de Cristo pero también el lugar de la Resurrección, así también toda la Iglesia es la tumba de la humanidad”, y aquí en concreto la de los muertos enterrados bajo el altar mayor. Cuando fray Francisco de los Santos habla del tabernáculo como “imitación del cielo”, está implícita la idea de la cúpula sobre la iglesia como imagen del cielo²¹.

En la serie innumerable de escritos que narraron los últimos días de Felipe II en El Escorial antes de su fallecimiento (septiembre de 1598) destacan una serie de tópicos emblemáticos cuya coherencia simbólica está marcada, sobre todo, por la magnificación de las ruinas que lo ejemplarizan en la historia, y entonan un réquiem dolorido al triunfo de la muerte. Es la clave, entre otros, del *Elogio* de Cristóbal Pérez de Herrera:

20 Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial. Estadio iconológico*, Bilbao, Fundación Caja Segovia, 1984. Un pintor anónimo que visitó El Escorial en 1776 consideró el conjunto más como “un ejército en orden de batalla” que como un “coro de ángeles y bienaventurados espíritus alabando a su creador”.

21 Von der Osten Sacken, *op. cit.*, p. 61. La certeza de la salvación se completa en sus circuitos de representación material con la gran cruz que coronaba el edículo, una cruz de madera del árbol del Paraíso, proveniente de la quilla de un barco español llamado Cinco Llagas que había traído oro de América y se encontraba varado en Lisboa. De la madera de la quilla se hizo no solo la cruz, sino también el propio sarcófago del monarca. Probablemente se atuvieron ambos hechos a la leyenda de la Cruz de Cristo de Jacobo de Vorágine, que establece esa relación con el árbol del Paraíso. “Cuando Felipe II se hizo su sarcófago de la misma madera en la que Cristo había muerto para salvar a la humanidad, su duda albergaba muchas esperanzas de salvarse él también” (pp. 59-60). Los sepulcros estaban integrados a la arquitectura majestuosa de la basílica, que era, en definitiva, un panteón real. “El sepulcro del rey, por el lado del Evangelio, expresaba a la vez la fuerza, la serenidad y la piedad del monarca. Todo El Escorial se volvía un *ars moriendi*” (Bartolomé Bennassar, “La vida y la muerte en El Escorial en tiempos de Felipe II”, en *El Escorial. Biografía de una época*, AA. VV., Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 69).

¿Dónde está una fortísima y desdichada Troya, y los antiguos coliseos y edificios de una soberbia y poderosa Roma, una temida y belicosa Cartago, una altiva e inexpugnable Sagunto, una constante e invencible Numancia? No hallaremos de todo ello más que la antiquísima memoria, caducas y acabadas ruinas; deshiciste su poder y fuerza y aniquilaste sus inaccesibles grandezas. Bien conozco que eres la acabadora y destruidora de las cosas terrenas²².

Pero ese triunfo temporal de la muerte cambia los malos augurios²³ cuando ocurrió el óbito del monarca, cumpliéndose una serie de asociaciones emblematizadoras, desde su concordancia con el amanecer, de forma que se apagó su vida “cuando los primeros rayos del sol aparecieron sobre el horizonte, a las cinco de la mañana del domingo 13 de septiembre”²⁴.

De forma casi automática se asociaron al tránsito la copelación de determinados axiomas que sustentarán en buena medida la tónica de las figuraciones exegéticas simbólicas en las propuestas y los textos escritos para las diferentes honras fúnebres del monarca. Una de ellas fue la identidad de la esperanza con el término de la navegación: “Porque uno de los mayores bienes y consuelos que tiene el hombre en esta vida es la esperanza, porque después de todos los trabajos solo ella queda en pie y el puerto y tierra firme de cualquier naufragios y males, y fue en su

22 Cristóbal Pérez de Herrera, *Elogio a las esclarecidas virtudes de la C. R. M. del Rey N. S. Don Felipe II que está en el cielo y de su exemplar y cristianísima muerte*, Valladolid, Luis Sánchez, 1604, incluido en Cabrera de Córdoba, *op. cit.*, IV, pp. 335-402.

23 La prolongada enfermedad del rey se conectaba a los problemas económicos, la pérdida de cosechas y el ambiente general de “miseria”, que expresan textos de Álamos Barrientos, Ibáñez de Santa Cruz o Marcos de Isaba (Henry Kamen, *Felipe II*, Madrid, Siglo XXI, 1997, pp. 337-338).

24 Kamen, *op. cit.*, pp. 334-335. Con evidente halo hagiográfico relata G. Parker el tránsito del fundador de El Escorial, siguiendo la plantilla del relato de José de Sigüenza: “Según su confesor siempre había rogado por estar plenamente consciente durante los últimos momentos de su vida. Cuando despertó de su último coma, en la madrugada del 13 de septiembre, dándose cuenta de que la muerte estaba cerca y que su ruego le había sido concedido, sonrió y pareció jubiloso. Agarró fuertemente el crucifijo de sus padres y, con los ojos abiertos, sintió cómo su vida se apagaba gradualmente” (Geoffrey Parker, *Felipe II: la biografía definitiva*, Barcelona, Planeta, 2012, pp. 236-238).

Majestad una de las mayores pruebas de su prudencia y discreción”²⁵. La esperanza próxima nucleará algunos de los más difundidos emblemas verbales de la retórica funeraria, junto a su complemento en la llegada a buen puerto: “Y que esta vida es de tan poca codicia y un abismo de males y que al salir della es escapar de un mar hinchado y furioso a un seguro y apacible puerto [...] de una inquietud y turbación enojosa a un sosiego y tranquilidad pacífica [...] y dejar un mundo lleno de tantos males, angustias y miserias por los seguros celestiales contentos”²⁶. Pero el vértice de todas las construcciones simbólicas lo ocupa el mito del Fénix como tránsito de la inmortalidad y fórmula del complejo que articula la *maiestas*:

Mandando llamar a Vuestra Majestad para que se hallase presente a verle la Santa Extremaunción [...], diciéndole a Vuestra Majestad después de habérsela dado que contemplase cómo aquel era el paradero cierto de las cosas de este mundo y de las grandezas y pompas del [...] muriendo cual fénix en la casa y nido que él mismo había hecho, rodeado de los aromas y cinamomos suaves de sus esclarecidas virtudes y cristianísimas obras²⁷.

La singularidad del ceremonial instituido por los Habsburgo españoles era de origen borgoñón, pero profundamente modificado. Un verdadero sincretismo por el que la realeza debía aparecer, a la vez, “impresionante y remota”, reduciendo el “grado de visibilidad” del rey mediante un cierto

25 Pérez de Herrera, *op. cit.*, p. 341.

26 Pérez de Herrera, *ibidem*, p. 370.

27 Pérez de Herrera, *ibidem*, pp. 379-380. Para otros elementos significadores de la buena muerte, basándose en el *Testimonio auténtico y verdadero de las cosas notables que pasaron en la dichosa muerte del Rey N. S. Don Felipe II* de Antonio Cervera de la Torre (Madrid, 1600), véase Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 612-620. Por contra, otras reacciones de bien distinto signo corrieron como la pólvora. Significativa es la copla que Francisco de Villapadierna envió al Corregidor de Toro D. Diego Sarmiento de Acuña: “La chinche no pica / la fuente no mana, / la mora no tiñe, / la vela no arde. / Todo se acaba. / temprano o tarde” (Fernando Bouza, “La majestad de Felipe II, Construcción del mito real”, en *La corte de Felipe II*, ed. José Martínez Millán, Madrid, Siglo XXI, 1994, pp. 37-41).

distanciamiento que proporcionaba “ventajas políticas”²⁸ como provocar “el temor, próximo al terror, de aquellos que se encontraban en su presencia”. Como consecuencia se organiza toda una secuencia en la que el poder “se expresa en acontecimientos” y se ejerce

de un modo teatral en un espacio sometido enteramente al control [...]. El poder son, sobre todo, sus metáforas y la fiesta es un discurso metafórico continuado [...]. El poder se constituye en la representación; se genera en ella y allí alcanza su único modo de visibilidad, de existencia [...]. Todo ello en una lucha desesperada, que tiene por uno de sus objetivos centrales el lograr dar sentido a la historia, separar así al vértigo de la desaparición para sustituirlo por el mito mismo de la existencia de una *lógica* [...]. Cualquier precaución hermenéutica no parecerá excesiva ante estas que son auténticas *maquinarias* para la integración y la unificación doctrinaria [...]. Les estuvo en buena medida encomendada la tarea de unificar

28 Sobre este sincretismo borgoñón-castellano reflexiona John H. Elliot, *España y su mundo. 1500-1700*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 192-193. En él no funcionaba la conocida dicotomía establecida por Ernst Kantorowicz: “La casa de Austria —ha sintetizado Javier Varela— nunca trató los símbolos de la majestad como fetiches, animados de una existencia independiente, receptáculo de un poder místico que se encarnaba sucesivamente en la persona de cada rey. La idea de una separación entre el cuerpo mortal y la soberanía inmortal, expresada a la borgoñona, no tuvo cabida en el ceremonial funerario español, como tampoco la presentación simultánea o alternativa del cadáver real y de su efigie que era el estilo en que se materializaba en la Inglaterra y Francia de entonces la idea de los dos cuerpos del rey. La persona del monarca hispano era, por sí misma, el vivo retrato de la majestad perenne. Su poder era tan amplio y tan indiscutible que no necesitaba emplear una *mise en scène* que amputase la sustancia de los accidentes, es decir la permanencia de la *dignitas* sobre la mortalidad de su portador. El cuerpo físico y el cuerpo político se identifican en el rey absoluto. Como mucho, algunos teóricos distinguirán, como Furió Ceriol o Ramírez del Prado, no entre *dos cuerpos*, sino entre *dos personas*: la una salida de las manos de la naturaleza y común al resto de los hombres, y la otra, «merced de la fortuna y favor del cielo», hecha para el gobierno de la cosa pública. O como González de Salcedo, entre *dos naturalezas* humana y real de los príncipes, sobreentendiendo que la última es inmortal, «dos personas o naturalezas distintas, la humana y la divina como Cristo, y un solo rey verdadero» (Javier Valera, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1989, p. 60).

el imaginario fracturado y disperso de un imperio vertebrado por una cosmovisión providencialista. No conviene olvidar este sentido político-textual, pues no hay texto por ingenuo que sea que en estos casos no se encuentre encaminado a la transmisión ideológica adornada por sus aspectos mito-poéticos y retórico-persuasivos²⁹.

En lo que se ha llamado la “epifanía gráfica” de las escrituras monumentales³⁰, los programas expositivos que se ponen en acción “con finalidades de carácter generalmente autoafirmativo y autocelebrativo” expanden el proceso mismo de la producción de escritura y “abarcán la relación entre escritura y espacio, entre escritura y monumento, entre exposición y lectura”. Esta “relación gráfico-monumental” vincula la escritura al monumento, de manera que se hace preciso “indagar el carácter complementario, integrador o conec-tivo del producto escrito respecto del monumental-figurativo”. A. Petrucci ha elaborado, así, el concepto de escritura expuesta, indicando su propiedad

de permitir una lectura plural (de grupo o de masas) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta. En efecto, la exponibilidad hace de medio para un contacto potencialmente pasivo [...]. Todo escrito, junto a una función de transmisión de un determinado texto, sobre un plano analítico-discursivo, desarrolla otra, sintético-figurativa, que también constituye, en sí y por sí, un mensaje [...]. Ese producto asume un fuerte valor *expresivo*, de expresión estético-formal, más que de simple comunicación³¹.

29 Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002. El *efímero de estado* está perfectamente caracterizado por la decisión de “organizar una representación que es ante todo *pública*, que se celebra *ad oculos*” y como consecuencia “al tener un carácter eminentemente dióptrico (es decir, ofrecido a los ojos, concebido siempre en relación de perspectiva a los espectadores) ha forzado el hecho de que en lo que es el proceso de textualización se aloje siempre una determinante visual, resumida en imágenes o en complejos mecanismos de referencia efrástica o de construcción retórica, textual, de la imagen” (pp. 162-165 y 169-170).

30 Roger Chartier y Jean Hebrard, “Morfología e historia de la cultura escrita”, prólogo a Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 14-15.

31 Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, pp. 57-69 (“Poder, espacios urbanos, escrituras expuestas: propuestas y ejemplos”) y 171-180 (“Escritura como invención, escritura como expresión”).

En un ensayo previo, consagrado a las estrategias de la escritura en los aparatos funerarios, el propio Petrucci analizó cómo la escritura ocupaba “il teatro del dolore” en las ceremonias fúnebres, multiplicando su presencia y su eficacia, tanto que Menestrier en 1648 afirmaba que las inscripciones son la parte más importante de las decoraciones fúnebres “perché ne sono l’anima”:

In effetti —concluye— il numero di testi scritti che accompagnava una pompa funebre era assai alto, perché assai alto era il numero delle occasioni di scrittura e quello della superficie adatte alla disposizione di uno scritto che la cerimonia offriva. Innanzi tutto si scriveva sopra e intorno al catafalco, che occupava di solito il luogo centrale della chiesa prescelta per la celebrazione delle esequie; quindi si opponevano scritti didascaliche e motti sulle scene e nelle statue che addobbavano le navate della chiesa al suo interno [...]. Complesivamente potevano aversi da trenta a sessanta o ancora più testi iscritti di varia natura ed estensione, ma tutti rivolti ad un pubblico avido di vedere e di leggere, di gustare tanto i testi quanto le immagini e l’apparato³².

C. Pérez de Herrera, al referir “las obsequias y sentimiento general que causó la muerte de su Majestad”, destaca “la fábrica y suntuosidad del túmulo que se erigió en el monasterio de san Jerónimo de Madrid”, agregando que “los que fabricaron las demás ciudades y universidades y los grandes lutos que dieron, esmerándose en competencia, tuvieron tanto que ver que fuera menester muy extendida relación. Y así en estos túmulos, como en las demás ciudades y universidades destos reinos, se pusieron muchos epigramas y hieroglíficos y epitafios muy curiosos en diferentes lenguas, que por evitar prolijidad no los refiero”³³. El túmulo en sí mismo pretendía

32 Armando Petrucci, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 119-125.

33 Pérez de Herrera, *op. cit.*, pp. 382-384. En pocos días “se predicaron docenas de sermones que tomaron la buena muerte del rey como motivo recurrente”. Juan Íñiguez de Lequerica recopiló algunos y los publicó en 1601 en un volumen donde la del monarca de El Escorial “puédese poner por norma y dechado del bien morir” (Martínez Gil, *op. cit.*, pp. 620-621). “En todos ellos se insiste en la ejemplaridad de la muerte de Felipe II, en su resignación cristiana ante la misma, en el *memento*

denotar el destino del rey: las hazañas cumplidas en este mundo, la huella de una fama perdurable y su feliz ingreso en la bienaventuranza eterna. Por lo común se ordena en varios cuerpos. En los inferiores se describen los éxitos políticos y militares del monarca, así como las virtudes que los han facilitado o sustentado. A ellos pueden añadirse representaciones del poder temporal, como los reinos o las partes del mundo que obedecieron a su gobierno. A continuación, se significa de manera realista el triunfo de la muerte, la única capaz de abatir tanta grandeza. Finalmente, se alude tanto a la gloria del rey como a la perdurabilidad de la dinastía, triunfantes a pesar de los achaques de la mortalidad. El esquema aquí mostrado puede no ser tan rígido en su plasmación concreta, pero cualesquiera que sean los recursos que se empleen, la lectura política y moral es esta³⁴.

Desde el libro clásico de Gombrich sobre *Los usos de las imágenes* se ha venido insistiendo en cómo cada época “se transfigura con precisión medida en sus imágenes y representaciones”, y que ambas la configuran como una “producción simbólica” con preciso sentido de cosmovisión mediante un sistema de representaciones coherentes y cohesivas. De ahí el valor heurístico de “contradicción preformativa” como un concepto “muy útil, pues nos recuerda que los poemas son acciones, no meros objetos en una página”. Puede concebirse el poema como una estructura de sonido y significado,

pero también lo podemos ver como una estrategia que pretende lograr algo. O de hecho un número de objetivos distintos al mismo tiempo [...]. Así es como la poesía puede ser retórica sin ser burdamente instrumental. Y esto, desde luego, no es solamente función: posee una dimensión semántica también, lo que significa que se ocupa tanto del significado como de investigar sus propios materiales verbales³⁵.

mori que fue su vida, en la autoplanificación de su agonía y de su propio entierro y, en fin, en la presunción piadosa de que estaba gozando de la gloria” (*ibidem*). En cuanto a las exequias en sí mismas, las más conocidas en relaciones publicadas entre 1598 y 1610 aparecen elencadas por Rafael Vargas Hidalgo, “Documentos inéditos sobre la muerte de Felipe II y la literatura fúnebre de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCII (1995), pp. 454-460.

34 Valera, *op. cit.*, p. 52.

35 Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, Debate, 2003, pp. 91-92.

En el campo de las imágenes la efectiva exégesis de los detalles ha revelado cómo la multiplicación de estos en ellas satura la significación hasta imposibilitarla³⁶. Los “rechazos modernos” han venido aquí a coincidir con las normas clásicas, teniendo como eje la conveniencia de “apegarse a la teoría aristotélica de la visión de lejos, donde la dificultad radica en definir lo que se ve mucho más de lo que no se ve. Si la *imitación* no debe ser una mera copia de la naturaleza es, como decía Vasari, porque la *bella maniera* consiste en evitar la tosquedad del modelo virtual mediante el artificio de un dibujo juicioso”³⁷. Precisamente ese vértice de sentido es el que mejor puede aislarse, descomponerse y explicarse en todos y cada uno de los formantes de unos textos representativos. La *lectura* configura en dichos ejemplos ese “dibujo juicioso” de imágenes y representaciones, que integran en diverso modo segmentos de una misma producción simbólica. Se conforma así un variable (o metamórfico)

significado global u holístico, compuesto por aditamentos sémicos de tal forma unidos que configuran un paradigma ideal. La imagen convoca y hace comparecer un rol, una densidad ontológica [...]. La imagen opera una transubstanciación de la persona del rey y en su calidad anamórfica solo desde un punto de vista determinado es correcta [...]. A esta imagen pertenece el honor de la pluralidad, la fusión de contrarios y el efecto mágico porque es, en esencia, una imagen mística o signo abierto, metáfora flotante acumuladora de sentidos, inexhaustible en su significado y como una obra de arte siempre enigmática, con un potencial cambiante que la hace difícilmente aprehensible³⁸.

36 Terry Eagleton, *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal, 2007, p. 110.

37 Reduzco a nociones esqueléticas la rigurosísima argumentación de Daniel Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid, Abada Editores, 2008, pp. 24-31 y 34-58. Sobre el *desenfreno* de la imagen para alcanzar efectos de devoción o sacralidad extremos, véanse las pp. 83-95. Y al respecto, las magistrales monografías de David Freedberg, *L'occhio della linca. Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia medievale*, Bologna, University Press, 2007, y —sobre todo— Roger Bartra, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

38 Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 182-183. Frente a otras tradiciones europeas, la modalidad hispana singulariza dos personas “e, incluso, para

No se sabe a ciencia cierta para qué túmulo elaboró Tejada Páez las composiciones recogidas en la *Poética silva*. Sin embargo, este hecho mismo quizás apunte a unas exequias granadinas, y confirman la fluencia que se produce entre los conceptos teológico-políticos del conjunto y los referentes ideogramáticos de las composiciones³⁹. Su lectura conjunta evidencia la apoyatura plástica con que se conformaron, pero a la vez su despegue, más allá de la tensión de códigos que se prolongan y sostienen entre sí, hacia la autonomía relativa de enunciados orales. No obstante, son enunciados que aspiran a provocar la proyección poderosa de imágenes construyendo una visión mental figurada que pretende que el lector, con autonomía de su marco, pueda percibir las casi ópticamente. Los tres poemas encuentran un encuadre adecuado en su compacidad signica y

mayor teologización del concepto dos naturalezas [...]. La primera o física persona es asiento o solio de la metafísica, de la segunda; aquella encarna y corporifica la *maiestas* inseparable de esta [...]. Lo que define en último recurso la ontología de la realeza es el paso de una a otra persona, la dialéctica entre el cuerpo mortal y el cuerpo glorioso del rey, y, más abstractamente, el tránsito de los *corporalia* a *spiritualia*, esto es, de lo humano a lo divino” (pp. 77-78).

- 39 Aunque se desconoce el aparato de las exequias en que se incluyeron los tres poemas emblemáticos de Tejada Páez, conviene recordar sumariamente que los catafalcos regios españoles fusionaban dos estructuras tradicionales (el *castrum doloris* de planta cuadrada y el tabernáculo *all'antica*) en otra denominada turriiforme por su composición de varios pisos (y evocadora, al tiempo, de las piras funerarias de los emperadores romanos). Con plantas cruciformes, hexagonales y ochavadas, “la multiplicación de columnas en el núcleo básico de la estructura fúnebre originaba unas posibilidades más favorables para los espacios centralizados en el catafalco” (Victoria Soto Caba, *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991, pp. 112-113). “El avance conseguido se centra en que las distintas unidades comportan una articulación arquitectónica más rica en sus elementos compositivos, en la variedad del conjunto, apartándose de la pira tradicional cuya composición era, en esencia, una pirámide escalonada [...]. Esta nueva articulación para la pira fúnebre apareció ya en el túmulo sevillano de Felipe II” (*ibidem*). Para un más amplio contexto sigue siendo esencial el ensayo de Michel Ragon, *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris, Albin Michel, 1981. Para un exacto conocimiento de la erudición de Tejada Páez, véase la ejemplar edición, profusa y exactamente anotada, que lleva a cabo Asunción Rallo Gruss de los *Discursos históricos de Antequera*, y en particular su exégesis en los apartados “Escritura y composición” e “Historia y poesía” (vol. I, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2005, pp. 39-128).

simbólica, cuya carga de contenidos emblemáticos recurren a una *summa* de los más frecuentes y poderosamente evocativos entre los que nutren los monumentos funéreos. Como emblemas verbales dinamizados según distintas formas de secuencia emblemática y temporalidad ecrástica, las tres composiciones de Tejada expresan tanto la extensión de los dominios temporales (y fiscales) del rey, cuyo poder solo ha podido doblegar la muerte, como la transmutación de la *maiestas* dentro de un proceso metamórfico que se proyecta sobre el rey nuevo con el poder emblematizador del Fénix. Leídas conjuntamente conforman a pequeña escala el mismo circuito significativo e idéntico efecto persuasivo que el aparato ceremonial en el que se debieron insertar. Por un lado, la representación de la monarquía (en sus partes indivisas y solidarias, en la primacía de un poder) del monarca desaparecido (en la excelencia de sus virtudes como gobernante y en lo acendrado de la ejemplaridad tanto en la enfermedad como en el tránsito), de la escisión entre el cuerpo material y la *dignitas*, transmitida para el proceso de continuidad dinástica (carácter sacro de la biofiliación, renacimiento de la realeza en otro cuerpo material). Por otro lado, la transformación, operada por la muerte y su sobreesimiento con procesos de reversión simbólica en los reinos, en el pequeño tránsito del mundo como cristiano ejemplar (los signos de la inmortalidad se imponen a los signos de la caducidad) y en el gran tránsito de la *maiestas* (negando cualquier hiato en la transferencia simbólica y confirmando el carácter inmutable e insustituible de la institución monárquica). Representación y transformación se integran en los efectos suasorios por los que tanto la suntuosidad, la luctuosidad y la trascendencia se hacen efectivos con economía y brillantez en los versos de Tejada. Por su ordenamiento discursivo la escritura establece, con formas expresivamente diferentes, tanto el circuito de identidades como el circuito de metamorfosis; aspirando a la visualidad como demostración apodíctica se conjugan símbolos acreditados en su proyección o en un itinerario analógico de imágenes y emblemas.

El primero de los poemas de Agustín de Tejada que voy a considerar se rotula, en el único texto que lo transmite, «Liras. A la muerte del Rey Don Felipe II»⁴⁰:

40 Las tres composiciones se copian en el manuscrito colectivo conocido como *Poética silva*. Véase *Poética silva. Un manuscrito granadino de poesía manierista*, ed. Jesús

El águila que a ser anciana llega,
en una fuente clara
las plumas baña y la vejez repara,
y allí cobra la vista fiera, ciega,
y, puesta al Sol, le torna
a nacer nueva pluma que le adorna.

Surcó la nave el piélago hinchado,
horrísono y violento;
combatiola la mar, hiriola el viento
contra sus flacas fuerzas indignado.
Pero, a su desconcierto
resistiendo pujante, tomó puerto.

Rompió una bella garza el aire vago;
siguiola un gerifalte
por que sus garras con su sangre esmalte,
en ella procurando hacer estrago.
Mas ella con recelo
escapó y hizo punta por el cielo.

Luchó Anteo con Hércules famoso,
pero cuando sentía

Morata Pérez, Granada, GELSO, 2013, pp. 256-260. Me atengo, en los textos y puntuación, a la edición de J. M. Morata Pérez, quien dedica todo un apartado a la “Poesía funeraria”, que se inicia con un soneto “A la muerte de Barahona de Soto” (1595) y concluye con otro “[A la muerte del rey Don Felipe III]” (1621) (Agustín de Tejada Páez, *Poesías completas [El esplendor de la lírica antequerana]*, ed. Jesús Morata Pérez, Granada, GELSO, 2013, pp. 216-225). En el “Preámbulo”, Morata Pérez apunta: “Poeta brillante y arriesgado, su registro es inconfundible; los despliegues y cierres de sus largos períodos métricos son un desafío y un deleite para cualquier amante de la poesía áurea. Sus experimentos en la versificación, su virtuosismo en el uso de la polimetría, su esplendoroso cromatismo y su impulso heroico le tienen asegurado un lugar de privilegio entre sus contemporáneos, que, por otra parte, lo tenían en alta consideración” (p. 6). Además de en GELSO, las ediciones de Morata Pérez pueden localizarse en CreateSpace Independent Publishing Platform. He optado por remitir a su edición de las *Poesías completas* de Tejada Páez y no a la mía propia, en colaboración con María Dolores Martos (*Obras poéticas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2011), por parecerme la más completa y actualizada.

que Alcides en la fuerza le vencía,
daba el cuerpo a la tierra y, vigoroso,
de la caída en tierra
volvía más valiente a nueva guerra.

Claro alumbraba el Sol y rutilante,
y, ocasión importuna,
se opone entre la Tierra y él la Luna,
y así se vio eclipsado en un instante:
y el eclipse fenece
y luego nuevamente resplandece.

La fénix de color rojo y dorado,
cuando su muerte siente,
entrega el cuerpo bello al fuego ardiente,
y, después que en ceniza se ha tornado,
de su ceniza, viva,
nace otra fénix nueva más altiva.

Cual águila imperial, Filipe, fuiste
honor del suelo hispano,
cuando, dejando el débil cuerpo anciano,
en turbias aguas de la muerte triste,
cual del águila nueva
tu juventud sagrada se renueva.

En este mar confuso y alterado
fuiste nao combatida
de varios trances mil que trae la vida
de un rey en tan inmenso y grande estado.
Pero, después de muerto,
en el reino de paz tomaste puerto.

La garza, oh grande austríaco, imitaste,
que, aunque quiso la muerte
ensangrentar en ti su flecha fuerte,
dando más alto vuelo te escapaste,
que eternizan tu celo
las inmortales láminas del cielo.

Luchaste, oh grande Anteo, con la muerte,
que es enemigo airado,
y, viendo tu valor sobrepujado,
diste el cuerpo a la tierra y, de esta suerte,
de la terrestre cama
se levantó inmortal tu clara fama.

Alumbrabas, cual Sol, en la grandeza
de este mundo importuna;
opúsose la muerte, cual la Luna,
y eclipsó el resplandor de tanta alteza.
Pero ya nuevamente
más claro estás y más resplandeciente.

Único fénix y esplendor del mundo,
si la muerte y su fuego
te consumió, y a España su sosiego,
un Tercero Filipo, del Segundo
dejaste y, si tercero,
fénix será en valor solo y primero.

Y a tu tumba honrarán, Filipo agosto,
con pompa y triunfo grave,
águila, garza, Anteo, fénix, nave,
y un sol, pues fuiste Sol piadoso y justo
que adorna con decoro
el sacro asiento de los ejes de oro.

El poema, escrito en “estancias aliradas”, como anota su editor, podría definirse como un doble circuito contrastivo de imágenes emblemáticas que introducen las formas de cambio representativo del primero (que tiene a la luctuosidad o el peligro como elemento mostrativo) al segundo (donde de forma apodíctica se adopta siempre la metamorfosis o el efecto narrado con su valor de trascendencia). Se trata de una concatenación de equivalencias dinamizadas bajo los principios de suma de términos descriptivos y temporalidad anulada por el principio identificatorio de los *signa*. De esta forma, el poema emblemático integra en ordenación significativa la *enargeia* de representaciones simbólicas y emblemas creando

un conjunto dinamizado. El emblema o la descripción pseudoemblemática, aunque traduzca una imagen dinamizada, es en cada caso un término ecrástico, que elabora una *summa* calculada de progresión o reiteración simbólicas.

En cada “estancia”, el poeta comienza por enunciar un estado (o acción) definitoria y exenta:

1. El águila que llega a vieja.
2. La nave que surca el mar en tempestad.
3. La garza que irrumpe con su vuelo.
4. La lucha de Anteo con Hércules.
5. El Sol alumbrando “rutilante”.
6. El ave Fénix que siente la proximidad de su muerte.

Desde este punto de partida temático cada estrofa conforma un emblema verbal que consta de dos acciones concertadas que se eslabonan por un *ictus* temporal, indicador del cambio o de la metamorfosis, siendo el segundo término un consecuente o una desviación del primero:

1. El águila recobra la vista y al mirar al sol le nace nueva pluma.
2. La nave es combatida por el mar y el viento, pero logra llegar a buen puerto.
3. La garza es perseguida por el gerifalte, pero se eleva en el aire y escapa.
4. Anteo está a punto de ser vencido, pero recobra las fuerzas en contacto con la tierra.
5. El Sol es eclipsado por la Luna, pero vuelve a resplandecer.
6. El ave Fénix arde en su nido, pero de las cenizas nace un Fénix nuevo.

Como es sabido, C. Ripa establecía la siguiente diferencia entre el poeta y el pintor: el primero parte del accidente inteligible para seguir lo sensible, mientras que el segundo parte de lo sensible para llegar a las significaciones. Por el contrario, en el caso del poeta-emblemista como Tejada, cada estrofa abarca en un primer recorrido —como si la expresión jugase a dos tableros— un *conchetto* puro, al que remite tanto la imagen como la *subscriptio*, lanzando el perfil de cada uno de los

términos a un segundo recorrido que vendría a ser (como el *alma* y el *cuervo* en la *impresa*) el significado final conjuntado en un acto simple de pensamiento. Un acto que correlacionando los seis términos viene a funcionar como una alegoría intermitente, que va sumando por reiteración de estos hasta *provocar* la concordancia ideal de un único sentido.

Como lo que Tejada verbaliza es una sucesión de términos independientes, el primer recorrido aparece como una enumeración cuasi caótica; solo en el segundo recorrido los *concetti* inducidos con las sentencias dejan de ser independientes al referirse como axis simbólico al rey Felipe II, y se conforman a modo de una cadena de *concetti* solidarios cuyo equivalente retórico es la alegoría. El primer recorrido, el de la presentación efrástica de los emblemas y pseudoemblemas, no se ajusta a ninguna fórmula de expresión o explicación homogéneas. El poeta actúa con libertad para construir en cada estrofa un término de representación efrástica independiente (aunque podría hablarse de representaciones en principio no interconectadas, pero sí potencialmente conectables). En el segundo recorrido cada término está sumido en una matriz significativa, donde todos ellos son forzados a una representación analógica. Estamos en un segundo nivel expresivo, donde cada estrofa figura como un eslabón no progresante y el conjunto de todos ellos es una significación unificada, un *macroconcepto* que ha situado los sucesivos *concetti* en un mismo plano significativo por efecto de la interpretación. La heurística del emblema cubre el espacio de un plano analógico de reiteración, de identidad (o cuasi identidad) para todos los términos, apareciendo de esta forma un metasimbolismo homogéneo, que sitúa cada *concetto* en una alegoría emblematizadora por variación circunstancial. Esta alegoría tiene como conclusión exenta en la última estrofa un cierre donde los términos diseminativos son recolectados para subrayar el inequívoco milagro taumatúrgico cumplido con el ceremonial de las exequias, y copelan el encuadre total con la elevación sacra del monarca desaparecido al mundo simbólico de la existencia divino-solar.

Un esquema gráfico puede ser aclaratorio:

PLANO COMPARANTE [EMBLEMAS VERBALES O PSEUDOEMBLEMAS]	ALEGORÍA	PLANO ANALÓGICO DE IDENTIDAD (FELIPE II, MUERTO INMORTAL)
1. El águila que rejuvenece.	<i>Concetto I</i>	Felipe se renueva abandonando su cuerpo a la muerte.
2. La nave que llega a puerto.	<i>Concetto II</i>	Tras la muerte, toma puerto en el reino de la paz.
3. La garza que escapa del gerifalte.	<i>Concetto III</i>	El alma escapa de la muerte eternizándose en el cielo.
4. Anteo que recobra su fuerza.	<i>Concetto IV</i>	Al dar su cuerpo a la tierra levanta la inmortalidad de su fama.
5. El Sol que vuelve a lucir.	<i>Concetto V</i>	La muerte eclipsó un resplandor, pero ahora goza de otro.
6. El ave Fénix que renace.	<i>Concetto VI</i>	Fénix consumido por la muerte renace en su hijo-Fénix.

CONCLUSIÓN EXENTA

Recolección funcional de los términos. Sacralidad y bienaventuranza.

Conviene repasar la *summa* alegórica partiendo del valor que ya encierran los términos conjugados en el plano comparante, y que nos van a mostrar hasta qué punto son diversas formas que conceptúan un principio en sí mismo emblematizador o abierto a una forma de alegorización.

En la estrofa primera el águila es un referente emblemático que tiene como axis simbolizador la idea de renovación en dos planos que representan, a la par, su valor psicopómpico y piróforo. Desde Babilonia era considerada un ave psicopompa, portadora de las almas bienaventuradas camino de su fuente celestial. Era ya el ave del Sol, y Jámblico lo explica en la liturgia de la apoteosis de los Césares, en que se hacía escapar de lo alto de la hoguera piramidal un águila encargada de llevarlo a la morada de los dioses. El águila pirófora (pájaro del Sol capaz de resistir a su luz y calor) dio lugar a la leyenda del ave capaz de rejuvenecerse. Elevándose se acercaba tanto al astro que en su vejez se le calcinaban las plumas; pero la ideación se completó desde un pasaje bíblico: al regresar a tierra se zambullía tres veces en el agua de una fuente y volvía a regenerarse (tomando origen en el *Salmo CIII, 5: Renovabitur ut aquilae iuventus tua*), lo que elevó a emblema de la resurrección de Cristo y del cristiano (san Isidoro, san Ambrosio). El *Fisiólogo* griego y latino recogen versiones casi idénti-

cas: “Cuando envejece se vuelve torpe y le falla la vista; entonces remonta a lo alto del cielo; se incendia al calor del sol y quema sus alas y la nube de sus ojos, tan hábil y prudente es. Cuando ha hecho esto se dirige al Oriente, donde ve un manantial cuyas aguas son claras [...] y una vez que se ha zambullido tres veces recupera la juventud”⁴¹.

Por otra parte, el águila era imagen del fuerte asociándose al Imperio. Alciato la proponía como ejemplo del Carlos V. En el apartado *Apotheosis* de su libro XIX, P. Valeriano ve el origen del uso emblemático en el culto romano de los monumentos funéreos. Y en el apartado “Imperatoria maiestas” enumera las virtudes ético-políticas por las que los grandes imperios la han tenido como figura heráldica. También Horapolo se extiende en la simbología imperial del águila. Por eso sería uno de los emblemas fijos del poder imperial en monumentos y triunfos. Francisco de los Santos indica cómo se identifica el águila con los Austrias al referir el traslado al panteón del Escorial de los antecesores de Felipe II, ajustando “semejante nido a tan nobles águilas”. Y concluye: “Quedaron con esto aquellas águilas del Austria en la altura de su deseado vuelo: congregados debajo del altar”. En cuanto al uso en emblemática, desde el apartado “Iuventus renovata” de P. Valeriano, el águila que rejuvenece se multiplica en la emblemática: *Vetustate relictæ* en Cameranius y Juan de Borja; *Renovata iuventus* en Reussner. Se repetiría hasta la saciedad en túmulos. Así bajo el lema del salmista con la *subscriptio* “Bate la águila imperial / las alas al sol, do deja / la pluma y la vida vieja / para vivir la inmortal”. De hecho, la emblemática representó al águila y al Fénix como figuras equivalentes, aunque para un conocedor de las tradiciones poéticas esta equivalencia visual se quebraba en notables diferencias de grado (pero no faltan las identidades en proximidad extrema, como se deduce de unos versos de

41 Véase Aurora Egido, “El águila de San Juan de la Cruz”, en AA. VV., *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León*, Newark, Delaware, 1996, pp. 69-96, con bibliografía extensa y comentada. También, Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996, I, pp. 71-87. La visionaria Lucrecia de León recuerda un sueño del 18 de mayo de 1589 en el que un águila sostenía al mundo en sus garras, variación de la visión de Esdras por sus doce alas y tres cabezas. En el proceso, Lucrecia comparó el águila visionada con el escudo de los Austrias (Richard L. Kagan, *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1991, p. 81; también para otro sueño sobre la indefensión de España, p. 97).

Pedro Rodríguez de Monforte: “En ese renuevo mío / que está presente a mi vuelo / le queda al mundo el consuelo”).

La segunda estrofa está dedicada a la nave combatida por el mar, que finalmente toma puerto. Entre el referente y la aplicación Tejada pasa del sentido genérico-embemático (la vida humana y la salvación) al político (conductor de la nave del estado sorteando el peligro de los enemigos). Ambos gozaban de extensa y arraigada tradición

La paradoja inherente a la concepción de la vida como una especie de muerte —tránsito inestable y pasajero— y la muerte como reposición a un estado perfecto de descanso eterno tuvo en el Barroco una forma simbólica de expresión que representó la inseguridad de la vida como la navegación a través de un mar tempestuoso, infestado de asechanzas y peligros, y la seguridad de la muerte como arribo a un puerto bonancible, libre de todo riesgo e inquietud [...]. Metáfora estoica [fue Séneca] particularmente quien popularizó la representación de la vida como piélago turbulento de afectos y pasiones corporales, que agitaban al alma humana durante la insegura travesía que mediaba entre el *securitas prenatalis* y el *portus* de la muerte⁴².

La patrística (san Agustín y san Juan Crisóstomo) vinculó la metáfora estoica a versículos de los *Salmos*, y de ahí la cultura barroca “multiplicó las imágenes que asociaban al hombre a un navío, la vida al mar y la resurrección a la inmortalidad tras el arribo a un puerto tranquilo y bonancible, a resguardo de las tempestades”. En emblemática, P. Valeriano lo consideraba un complejo “tema de reflexión” (“*non leve cogitationis argumentum*”): *Felicitas* o *Salus*, extendiéndose al significado *Christianae pietatis succesus*. Para C. Ripa, “la nave è la vita nostra mortale, la quale

42 José Luis Bouza Álvarez, “El *portus quietis* como símbolo barroco de seguridad”, en *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, eds. José Luis Bouza Álvarez, Antonio Domínguez Ortiz y Julio Caro Baroja, Madrid, CSIC, 1990, pp. 443-457; María Josefa Cuesta, “La nave y sus significaciones a través de la emblemática”, en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, AA. VV., Málaga-Melilla, UNED, 1985, pp. 309-320; y Jesús María González de Zárate, “Significaciones de la nave en la emblemática del Barroco español. Antecedentes plásticos e ideológicos”, en *ibidem*, pp. 321-338.

ogn'uomo cerca di concludere à qualche porto tranquillo". Alciato le dedica el emblema XLIII: *Spes proxima*; P. Giovio, bajo el lema *Ultra nubila*, representa el envés de una medalla con un navío fatigado de la tormenta a vista del puerto. Juan de Borja, bajo el lema horaciano *Fortiter occupa portum*, indica que "esto mismo debe hacer el hombre prudente [...] cual será el suceso desta navegación (que es la vida que se vive)". Pero no debe olvidarse que Tejada aduce también un significado político de tradición clásica: el príncipe como piloto de la nave (Platón, *Rep.* 489, C), la nave como imagen del Estado (Aristóteles, *Política* III, II). En los tratadistas políticos del XVII (Juan de Torres, Pérez de Herrera) el príncipe es el piloto que guía la nave a puerto seguro. Juan de Solórzano le dedicó el emblema XLVI (*Firmis haeredum*) y Saavedra Fajardo las empresas XXXVI, XXXVII Y LXIII.

En la siguiente estrofa emblemática Tejada se sitúa en el ámbito expresivo de la cetrería a lo divino, con la garza y el gerifalte. Realiza una desviación pseudoemblemática del motivo poético de la garza perseguida, sustituyendo la tradicional equivalencia emblemática del halcón "como imagen de la divinidad, la dignidad y la excelencia victoriosa" (así en Horapolo, Ripa o Valeriano hasta Saavedra Fajardo). En la Antigüedad bajo el nombre de "halcón" se englobaba a todas las rapaces de pequeño tamaño (Aristóteles), coincidiendo con el alcance de la *Vulgata: accipiter* (*Job* XXXIX, 26) para todas las de esa clase distintas del águila. Tenía un significado positivo como ave pirógena, símbolo solar o de renacimiento de luz y vida. Con el jeroglífico del halcón mirando al Sol, Horapolo (y también así en Ripa y P. Valeriano) lo propone como imagen de la divinidad. Ferrer de Valdecebro se extiende con singular precisión sobre el tema:

El nombre de este pájaro en Egipto era *Baieth*. *Bai* es alma. *Et* es corazón, y como entendían que estaba depositada en el corazón el alma, de la voz entera y dividida formaron el jeroglífico. A mí me parece que puede ser este pájaro el alma por su viveza, su valor, su ligereza, y porque cuando se remonta del cielo volando corta por derecho al aire sin hacer giros. El alma se remonta con el vuelo de la consideración al cielo, ha de ir derecha, sin torcer la vereda que es malograr el vuelo y quedarse en el aire.

Este sentido ascensional es el que Tejada aplica a la garza, viendo en el ave cetrera al enemigo. En la tradición espiritual, las rapaces eran consideradas como imágenes de los demonios (santo Tomás de Villanueva). En el poema la garza triunfa del ave altanera. Recuérdense los conocidos versos de la *Comedia de Rubena* de Gil Vicente: “Halcón que se atreve / con garza guerrera / peligros espera”; que complementa entre otros este de Ramírez Pagán: “Vi una garza a par del cielo / y un neblí en su seguimiento / que volaba, / mas ella es de tanto vuelo / que al más supremo elemento / se acercaba”⁴³.

En la estrofa siguiente, Tejada acude al mito clásico de la pelea de An-teo con Hércules, y realiza una segmentación de este que elude su final para dotarlo así escindido de un emblematismo particular. La operación comienza por reducir la conocida identidad hercúlea de la dinastía y del propio monarca. La alusión a Hércules era habitual entre los Habsburgo desde Maximiliano I, y haciendo remontar su poderío a los emperadores romanos se explicitaban con la representación de los atributos del héroe. A Felipe II se le identificó con Hércules como símbolo de la fuerza y la virtud (así en dos medallas con leyenda, de 1549 y 1555) y como a tal lo representó en un grabado Gaspar Patavinus. El herculeísmo cortesano abarcó con Carlos V “todas las manifestaciones artísticas posibles, desde sus armas y medallas a las arquitecturas efímeras de sus entradas triunfales”. Baltasar Porreño escribe al respecto que cuando “se cansó de llevar la carga de la mayor monarquía del mundo, Dios le dio a un fuerte Hércules, su hijo Felipe, para que este se pusiera la carga sobre sus hombros”. En mucho menor grado puede rastrearse una impregnación emblemática de los versos de Tejada con las alegorías místicas que desde el Renacimiento presentaban a Hércules como tipo de la sabiduría y la virtud, que “ilustró la filosofía escondida como en profunda sombra y oscuridad” y “después de muerto quedó divino e inmortal” (Fernando de Herrera). Llegó a ser figura tipológica del alma que alcanza el cielo por los trabajos y pruebas

43 Véase la *Hieroglyphica* de Valeriano, en coincidencia con Horapolo, en Charboneau Lassay, *op. cit.* pp. 443-457. También, complementariamente, Ignacio Malaxecheverría, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982, pp. 105-107. Sobre la garza y el halcón remito a mi ensayo “La caza cetrera de amor y su vuelta a lo divino”, en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad, 1999, especialmente pp. 36-42.

de la tierra (así en Boecio, C. Landino o C. Salutati). Un mitógrafo de tanta influencia como Fulgencio difundió la alegoría del Hércules mítico, haciendo del antagonista Anteo símbolo de la lujuria. Del texto de Fulgencio proviene la fábula “en sentido moral” de Pérez de Moya: “Hércules significa el varón virtuoso que desea vencer el deseo de su carne [...]. La codicia o deseo carnal se dice ser hija de la Tierra entendida por Anteo [...]. Mas como Anteo, cayendo en tierra, recobraba fuerzas, así la carnal codicia ya mortificada o pacificada una vez se suele levantar más recia con la ocasión”⁴⁴.

En la siguiente estrofa, Tejada compone un emblema triple: el sol luminoso, el sol eclipsado por la luna y el sol que vuelve a resplandecer. Además, en la aplicación comparativa a la muerte del monarca concede un valor particular e intensificativo al papel de la luna y traspasa el valor del emblema solar por el de representación del sol indeficiente (= resurrección). El emblematismo solar (el rey como “sol de los cristianos ojos” en expresión de Aldana) fue muy acepto a Felipe II. En El Escorial la profusión de obeliscos tenía ese *sensus alegoricus*. Y en la biblioteca una empresa del rey era la de Apolo Helios en su carro con el lema *Iam illustrabit omnia*. Lema que estaba en una medalla de Jacobo de Trezzo cuando Felipe II cumplió veintiocho años. G. Ruscelli en 1580 reproduce la siguiente empresa: bajo el carro del sol la esfera del mundo, encima los signos del zodiaco y a derecha y a izquierda *Prudentia* y *Iustitia* con el

44 Héroe de la reflexión y de la certera decisión, cuyo rango ejemplar recordaba Cicerón en el *De officiis*, y que debía su popularidad a los tratados de mitografía, que daban cauce a su aventura bajo la axiomática leyenda *Hercules id est virtus*. Se trataba de una identidad laborada desde la larga estela de la filosofía estoica, que había escogido a Hércules como tipo identificador de la propia escuela y símbolo de la sabiduría. Haciendo, además, acompañar su presencia por la tradición (recogida por Servio) que derivaba etimológicamente el nombre familiar del héroe (*Alcides*) del término griego correspondiente a *virtud*. Todavía esta doble premisa fundamenta las certeras disquisiciones de León Hebreo justamente al tratar de la alegoría. Desde la afirmación inicial de que “Hércules acerca de los griegos quiere decir hombre dignísimo y excelente en virtud” a la reiteración final sobre cómo “los hombres excelentes y famosos en virtud se llaman Hércules”. Véase el epígrafe “Del mito a la alegoría: Hércules y las acciones del alma contemplativa” de mi ensayo “El mito clásico como lenguaje simbólico y alegórico. Notas hermenéuticas sobre la contemplación en la *Epístola a Arias Montano de Francisco de Aldana*”, en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad, 1999, pp. 74-88.

lema *Iam illustrabit omnia*. Todo un canto de alabanza al divino sol dispensador de luz y bendición: Felipe II. Como afirmaba N. Causino en sus *Símbolos selectos*, el sol es “símbolo con varias proporciones de la muerte y la final resurrección”. Su emblematismo fue algo más complejo, pues conjugaba la representación de la luz y las tinieblas (en Valeriano y en Ripa), con una fórmula que llega a la empresa XII de Saavedra Fajardo (*Exca ecat candor*), con un sector de la tierra iluminado y otro en penumbra. A la vez, el Sol y la Luna representan la eternidad como en el jeroglífico I de Horapolo, o las medallas de Domiciano y Trajano aducidas por Ripa en el mismo sentido. La asociación de Sol y Luna en un eclipse era más rara, y en ninguno de los casos adquiere esta el valor de ‘eternidad’ (= muerte). En coincidencia parcial se encuentra un emblema posterior de Monforte en las honras de Felipe IV (1666), en que el Sol y la Luna lucen en la oscuridad encima de un sepulcro con corona. Y sobre todo en la Empresa LXXVII de Saavedra Fajardo (*Praesentia nocet*), en que el Sol es eclipsado por la Luna que se interpone entre él y la Tierra⁴⁵.

La última estrofa emblemática se dedica a la metamorfosis de Fénix escencializando su emblematismo en el aspecto central: en su vejez el ave mítica se quema en su nido, al que prende fuego con el calor de los rayos solares. De las cenizas nace un nuevo Fénix, siendo esta muerte regeneradora la vertebración de una inmortalidad, que en el poema cierra el traslado de la *maiestas* al nuevo monarca que en un juego nominal se presenta superando al rey desaparecido (“un tercero Filipo del segundo / dejaste, y si tercero / fénix será en valor solo y primero”)⁴⁶.

45 Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, p. 43; Nicolás Causino, *Símbolos y parábolas históricas [...] traducido del latín y aumentado [...] por Don Francisco de la Torre*, Madrid, Imprenta Real, 1677, fols. 27 y 383.

46 La bibliografía sobre el Fénix es torrencial. Basta remitir a *De Ave Phoenix. El mito del Ave Fénix*, introducción, textos, traducción y notas de Ángel Anglada, Barcelona, Bosch, 1984, *passim*; y, sobre todo, las referencias exhaustivas que reúne Aurora Egido, “La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope”, en *Otro Lope no ha de haber. Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, vol. I, especialmente, pp. 20-49. Véase lo que explico sobre el Fénix en el segundo poema emblemático de Tejada Páez. En cuanto a los tres versos de cierre de la estancia, resulta aclaratoria la indicación de B. Porreño sobre cómo “al entrar a Tarazona en 1592 con su hijo el príncipe don Phelippe III deste nombre, a las puertas

Con un sentido de *summa* simbólica que conjuga los emblemas cuya exégesis acaba de cumplirse con el del Fénix, Tejada establece una meta-representación que integra y sumariza los emblemas poetizados (*águila, garza, Anteo, fénix, nave y Sol*). Es este último término el que soporta la equiparación que como *summa* construye un verdadero túmulo verbal, que es gemelo y refleja con su correspondencia simbolizadora el propio túmulo. Tejada aprovecha el principio de unidad jerárquica por el que el rey como astro supremo (“sol piadoso y justo”) acuerda un orden político en anuencia al orden universal en el que Dios actúa como principio y garante. La fundamentación teosófica que había ofrendado el Areopagita, desde textos paulinos, a la similitud del mundo material e inmaterial como formas idénticas de jerarquía en las que *nulla potestas nisi a Deo*, y la función ordenadora de la luz, explica la metáfora de Cristo como *Sol invictus*, y su reflejo momentáneo y eficaz en la representación de la persona regia⁴⁷. El Rey, como el sol renacido (o que ha dejado de ser eclipsado momentáneamente por la muerte) ocupa su propio lugar en el Empíreo. Delegado de Dios, se funde figurativamente a este al ocupar el solio que está sostenido sobre el eje del universo: “el sacro asiento de los ejes de oro”⁴⁸.

El segundo de los poemas que componen el tríptico emblemático de Tejada Páez es la siguiente “Canción. A la muerte del Rey Filipe II”, que su editor considera, “quizá, la composición más esplendorosa y brillante, la más *tejadiana*, sin duda, de toda su producción fúnebre”:

de la ciudad se le puso este motete ingenioso: «A dos Phelipos espero / en que hoy espera el mundo, / el segundo es sin primero / y el tercero es sin segundo». Compusole Diego Fornes, varón ingenioso, y tiene dos sentidos: el uno histórico, significando que el segundo Phelipe de Castilla no tuvo primero en Aragón y el tercero de Castilla no tuvo primero en Aragón y el tercero de Castilla no tuvo en Aragón segundo, por ser su padre primero de Aragón; el otro segundo es grande en alabanzas de padre e hijo, queriendo significar que el padre fue excelentísimo entre todos los reyes y monarcas que en su tiempo tuvo el mundo, y el hijo tan parecido a él que no tenía segundo o semejante” (*Dichos y hechos del rey don Felipe II, ed. cit.*, p. 24).

47 René Roques, *L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon la Pseudo-Denys*, Mayenne, Le Cerf, 1983, pp. 38-39.

48 Pueden verse las láminas complementarias de Apianus (*Astronomicum caesareum*, In-golstad, 1540) y de A. Cellarius (*Atlas coelestis seu Harmonia macrocosmica*, Amsterdam, 1661), representando en el *primum mobile* el axis y su coincidencia con el asiento de Dios, en el capítulo “L'univers médiéval et l'Empyrée”, de Francesco Bertola, *Imago mundi. La représentation de l'Univers à travers les siècles*, Paris, Bordas, 1996, pp. 75-77.

Erízase el pavón vanaglorioso,
y con el pico adorna
las plumas de su rueda bien compuesta;
ya las encoge ya a extendellas torna,
ya alarga el cuello hermoso,
ya empina la amarilla y verde cresta,
y, ufano, la soberbia cola enhiesta;
y, en mirando los pies, no estima ni ama
adorno, galas, plumas, hermosura.
Con suma calentura,
en el tomillo o grama,
se postra el fiero león, que gime y brama;
no hay fiera menos fuerte
que no baje del monte áspero y yermo
pensando dalle muerte,
y, apenas el temido monstruo enfermo
la cabeza levanta,
cuando a las fieras y aun al monte espanta.

Pasa el hivierno helado y riguroso;
la noche escarcha el hielo
por que el verano alegre tras de él vuelva,
huigan las nieblas, y en el claro cielo
parezca el sol hermoso
y los vapores húmidos resuelva.
De flores se corona el campo y selva.
La serpiente, que estuvo por el frío
debajo de la peña áspera y tosca
torcida y hecha rosca,
sale con nuevo brío,
cercando el prado, el monte, el valle, el río;
y en una dura piedra
deja la piel antigua y escamosa
unida como yedra,
y con otra labrada y más hermosa
arrastra el blanco pecho,
alegre del despojo que en sí ha hecho.

El fénix, a quien vio la Arabia sola,
y a quien naturaleza
larga vida y belleza igual ha dado,
de un águila sublime la grandeza,
verdinegra la cola,
cuello hermoso de azul y oro grabado,
y de púrpura el pecho matizado,
alas rosadas de beldad suprema,
dos crestas que le sirven de zarcillos,
plumajes amarillos
a modo de diadema:
alas, pecho, cabeza y cuello quema
con ánimo gallardo,
en un nido aromático de cenra,
con ella mirra y nardo.
Mas otro fénix de su cenra engendra,
en quien nunca se pierde
amarillo, oro, azul, rosado y verde.

Gran Filipino, pavón sembrado de ojos,
tu rueda esclarecida
por los enfermos pies se ha consumido;
furioso león de España fuiste en vida,
triunfando con despojos
del turco, francés, moro y indio rendido,
que todos, aun enfermo, te han temido.
Pasó el hivierno, vino tu verano,
y entre piedras dejaste, cual serpiente
(que aun fuiste más prudente),
el lacio cuerpo humano
vistiéndote el azul del cielo ufano.
Un fénix raro fuiste,
pues no tuvo tal rey el ancho mundo.
Y apenas te partiste
cuando nació de ti un fénix segundo,
más raro, hermoso y bravo
que sierpe, fénix, león, verano, pavo.

En la «Canción» las transformaciones obedecen a un sistema más amplio y variado de registros efrásticos. Así la descripción del Fénix y la del nido completan las dos acciones concertadas de la “estancia” con sendas fragmentaciones dinamizadoras (el índice de cambio de referente implica el movimiento del propio descriptor):

1. cola, cuello, pecho, alas, cresta, plumajes.
2. nido aromático, cenra, mirra y nardo.

El movimiento domina el emblema verbal del pavón desde su estado inicial (el verbo *erizar*). Es un juego concertado que describe de manera diferente y sucesiva cómo hace la rueda una vez (“bien compuesta”), la deshace (“encoge” las plumas), vuelve a hacerla (a “extendellas torna”) y la hace finalmente con movimiento total (alarga el cuello, empina la cresta y enhiesta la cola) antes de deshacerla al mirarse los pies. Como puede verse, por otro lado, la correlación entre águila y fénix de las “estancias”, que individualiza en esos dos emblemas un particular modo de acciones concertadas, se conserva en correlación entre el pavo real y el fénix de la canción: dos aves fastuosas atentamente descritas en sus partes (en parada y en movimiento). Se trata de una especie de correlación en rondel de los emblemas verbales. En el centro de la composición los tres emblemas del león, el verano (la primavera) y la serpiente se unifican por una profundidad paisajística, un marco de naturaleza y, en los dos últimos, una correlación estacional. Como lo que se verbaliza es una sucesión de emblemas, los *concelli* inducidos con las sentencias no son independientes, sino solidarios entre sí, o lo que es igual se integran a través del significado del cambio renovador que pasa de la denegación del plano comparante al plano final de la superación recolectiva, en que todos los símiles emblemáticos se subsumen en el cambio de la *maiestas*. Tejada conjunta alusivamente en el verso conclusivo lo que representa en cuanto a superación simbólica: un radical de sentido que suma e integra todos los *concelli* representativos del monarca desaparecido, estableciendo como conclusión lo que significa el renacimiento (renovación, pero en los mismos cauces emblemáticos) de la *maiestas*.

Con el emblema del pavón se realiza una restricción simbólica, que niega la idea psicopómpica, aunque no su sentido exegético de ave que

aparecía junto al águila en la *Foeminarum consecratio* de los romanos (P. Valeriano, lib. XXIV, apart. IX). El simbolismo pleno, de inmortalidad o resurrección (equivalente al Fénix como conductor de almas) no le valía para trazar el itinerario temporal de la *renovatio* con la muerte. Tampoco en la creencia de su incorruptibilidad (desde san Agustín a san Isidoro): “Este pavón que no es otro que nuestro cuerpo desprovisto de las plumas de la muerte y que recibirá las de la inmortalidad”, o en su idea de representación de Cristo, conductor de las almas a la mansión feliz. Tejada para su descripción ha escogido el valor más restringido y vulgar: un emblema de la jactancia o vanagloria tal como aparece, por ejemplo, en *El fisiólogo*, atribuido a san Epifanio: “Es hermoso por la forma del cuerpo y por sus alas. Cuando camina se contempla exultante de alegría; baja entonces la cabeza y dirige la mirada al suelo y al ver sus patas grazna aparatosamente, porque aquellas no corresponden a las restantes partes del cuerpo”. P. Valeriano en el apartado *Divitiarum turpitude* se refiere también a los pies del pavón con citas de Teofrasto, Luciano y Focílides: “Exprimere qui voluerit apte pavonem cauda passa, unoque elato pede ostentatoque figurabit”⁴⁹.

Sobre el león realiza Tejada una restricción simbólica: representación de la majestad, pero no de sus valores místicos y elevados. En las armas imperiales y reales de los Habsburgos figuraba el león. En el panteón escorialense “en el lado de Felipe se levanta un castillo sobre el que está sentado un león con una espada”, que Sigüenza interpreta como una alegoría del rey justo y poderoso. Su adecuación al monarca la detalla A. Ferrer de Valdecebro partiendo de una cita de la *Política* de Aristóteles: “Hállanse en esta fiera muchas propiedades que hacen ajustado a un príncipe, como correr con igualdad siempre lo generoso, noble y magnánimo, ser severo cuando los irritan y enojan, compasivos cuando se les humillan y rinden”. Pero de su simbolismo polivalente también Tejada ha evitado sus valores más místicos y elevados: la resurrección (sepulcro de Rodrigo Mercado hecho por Diego Siloé) o el carácter de guía psicompópico, conductor de las almas hasta desembocar en la otra vida (*Hieroglyphica* de Horapolo). Lo emplea para una representación del poderío intermitente que conserva aun en la agonía. La restricción simbólica se expresa a través

49 Véase en particular Malaxecheverría, *op. cit.*, pp. 181-183; y Santiago Sebastián, *El fisiólogo atribuido a san Epifanio*, Madrid, Tuneso, 1986, pp. 75-78.

de la leyenda emblemática del león con cuartanas: “Fue singular la divina providencia en poner freno a tanta ferocidad, dándole intervalos de templanza en que se modera y se reprime. Esta es la fiebre o cuartana, que de ordinario padece y tal vez tan ardiente que le lleva a los términos del vivir con que le enfrena la fiereza y templada la valentía y el aliento” (Ferrer de Valdecebro)⁵⁰.

El emblema de la serpiente está adecuado al monarca desde la *Hieroglyphica* de P. Valeriano (“Orbis dominium” y “Rex optimus dominium”, con nutrida ejemplificación de emperadores romanos). Horapolo da seis jeroglíficos en que la serpiente significa “señor del mundo”. Combinada con imágenes como el cetro y la espada figura en la emblemática (Cameranius, Saavedra Fajardo: empresa XXCIII, sobre la serpiente coronada) y la pintura (Rubens: *Nacimiento de Luis XIII* y *La mayoría de edad de Luis XIII*). La esencia pliniana de la “senectus anguim” la recoge Laguna en su *Dioscórides* (1566): “Todas las serpientes, luego como viene la primavera, pasando adrede por algún lugar áspero y muy estrecho se despojan desde los ojos hasta la cola de la camisa o pellejo, quedando mejoradas y renovadas de otro más delicado y más lucio”. Este rejuvenecimiento físico tiene una lectura moral: el perfeccionamiento o el cambio de vida que recoge la *Hieroglyphica* de Valeriano (*Iuventuti redditus*): “*Angues senectute singulis annis abiecta invenescere, homines vero senio confectos emarcescere*”. Tejada lo aplica al tránsito de la vida percedera a la eterna, viendo en ello una manifestación exaltadora de la prudencia regia. Eco literal de *Mateo* 10: 16 (“Prudentes sicut serpentes”), el valor estaba aceptado y difundido en relación con el propio Felipe II (representación de la Prudencia en el arte efímero de sus entradas a ciudades). Su operación de trasladarla al tránsito es idéntica a la del programa de la lámpara del panteón de El Escorial, según explica Francisco de los Santos: “Pueden tener más verda-

50 Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres*, Barcelona, Imprenta la Bernardo de Villa Diego, 1696, dedica los doce primeros capítulos a las “Propiedades del león” (fols. 1-53). Parte de una cita de la *Política* de Aristóteles (“*Princeps est qui primatum tenet, primus inter omnes*”) y en el índice analítico final recoge una verdadera tópica: hay dos especies, no nacen informes ni muertos, son compasivos, no temen (solo al gallo y hacha encendida), tienen memoria feliz para vengarse, se humanan a quienes se le humillan, matan con el rugido, conocen el adulterio de las leonas, apestan las carnes que llevan a su boca, borran las huellas con la cola y son generosos y agradecidos.

dera significación y divina, que es la prudencia cristiana, de quien se ha de asir el católico en la vida para lograr los lucimientos de su muerte”⁵¹.

Se cierra la composición con el emblema vértice del Fénix, que aquí completa su circuito significativo y de representación, con un recurso detallado a los rasgos del emblema, que en las líras del poema primero se había reducido al enunciado escueto de la metamorfosis en la muerte-resurrección (“La fénix de color rojo y dorado / cuando su muerte siente / entrega el cuerpo bello al fuego ardiente / y después que en ceniza se ha tornado / de su ceniza, viva / nace otra fénix nueva más altiva”). En el arte cristiano el Fénix representaba la idea de la inmortalidad, de la *perpetuitas* y el *aevum*, y servía, además, para simbolizar la resurrección de Cristo y de los cristianos en general. La especie entera se corresponde con el individuo en una bifrontalidad única: era a la vez Fénix y la especie del Fénix, en una forma de vida geminada, dado que el día de su muerte era también el de su nacimiento (Tertuliano en *De resurrectione carnis* lo expresa así: “Natali fine decedens atque succedens”). La ficción del derecho

venía sustentada por las teorías biogenéticas aristotélico-tomistas, según las cuales las *formas* del progenitor y el sucesor eran la misma [...]. La metáfora del Fénix resultaba adecuada para ilustrar la naturaleza de la *Dignitas quae non moritur* [...], [que] aparecía como una *species* a semejanza de la del Fénix que coincidía con la del individuo porque solamente reproducía una individuación en un momento dado [...].

El Fénix era, por así decirlo, una corporación unindividual *natural* y,

51 Véase Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, fol. 193. Para el lema *Contritione virescit* comenta Antonio de Lorea: “Saca la culebra ya que no retroceden sus días [...], rejuvenecer, de modo que siendo anciana se queda nueva. Busca la concavidad de un tronco o en la quiebra de un peñasco, y estrechando el cuerpo a la apretura, muda el cutis [...]. La mejor política para los hombres racionales se puede motivar de las propiedades de que el autor de la naturaleza adornó a los brutos. Ellos mudamente nos enseñan [...] quanto se renueva el hombre por la penitencia, quanto por la contrición consigue el alma, mejorándose en fuerzas, dejando las vejeces de sus culpas y consiguiendo las nuevas galas de la gracia” (*David pecador. Empresas moradas político-cristianas*, Madrid, Francisco Sanz, 1674, fol. 454-456).

por tanto, surgía de las brasas de la metáfora del Fénix el prototipo de ese espectro, llamado la corporación semipersonal, que representa simultáneamente la especie inmortal y la individuación mortal, el *corpus politicum* colectivo y el *corpus naturale* individual⁵².

52 Kantorowicz, *op. cit.*, pp. 364-370, quien remite como aportación especialmente documentada al libro de Jean Hubaux y Maxime Leroy, *Le mythe du Phénix*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1939, que no he logrado consultar. La riqueza descriptiva de estos versos detalla pormenorizadamente las alusiones de la lira, donde se explicitaba tan solo su "color rojo y dorado", calificándolo de esplendor del mundo. Ahora la "belleza" se identifica con la larga vida y da lugar a una *descriptio* multicolor: "verdinegra la cola / cuello hermoso de azul y oro grabado / y de púrpura el pecho matizado / alas rosadas de beldad suprema / dos crestas que le sirven de zarcillos, / plumajes amarillos / a modo de diadema [...] / en quien nunca se pierde / amarillo, oro, azul, rosado y verde". Tejada ha recogido elementos descriptivos agrupados muchos de ellos por los emblemistas como I. P. Valeriano, cuando recuerda que su nombre egipcio implica la idea de brillante, que los griegos interpretaban con *foinix* ('el purpurado' o 'pájaro de fuego'), o directamente a autores clásicos como Claudiano (que lo representa con el cuello encrestado y otra segunda cresta en la cabeza, en forma de peineta roja). También indica su comparación con el águila, aunque es dos veces más grande que el águila real. Rasgos todos que Tejada pudo recoger en su *excerptorius* de textos como el pliniano (*Naturalis Historia*, X, 2): "*Arabia phoenicem [...] unum in toto orbe nec visum magno opere. Aquilae narratur magnitudine auri fulgore circa colla, cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pignis distinguentibus, cristos fauces caputque plumeo apice honestante*". Además, de Claudiano pudo recoger algún detalle de la descripción ovidiana centrada en la construcción del nido con materias aromáticas (XIV, 392-410). La situación en Arabia proviene de Heródoto (y la recoge, entre otros, Tácito). El grabado más explícito en detalles de todo tipo es el debido a Cameranius (1596). La variación de perfumes y materias preciosas remite siempre a Plinio y a Pomponio Mela. El Fénix llega a saber cuándo se le avecina la muerte. Unos, como san Ambrosio, explican este conocimiento mediante una intuición natural; otros, como Estacio, lo atribuyen al sentimiento de debilidad senil que experimenta. La comparación del nido aromático varía tanto como la sinfonía de colores de su cuerpo y plumaje, aunque en muchos casos se indica la procedencia de la lejana Arabia: cinamomo, acanto, lágrimas de incienso, espigas de nardo, mirra o panacea. En el *Idilium Phoenix* de Claudiano se explica el proceso transformatorio para el que Tejada encuentra el oportuno término de *cedra*. Según Covarrubias, "es vocablo francés; vale tanto como ceniza, pero está contrahecho a que signifique cierta ceniza de que los plateros hacen una lejía fuerte para limpiar la plata, de do tomó el nombre de plata cendrada. Azendrada, la limpia y purificada". Según *Autoridades*, "metafóricamente se suele llamar así la persona que es muy limpia y aseada o muy viva, con alusión a lo purificada que deja a la plata la

El tercero de los poemas compuesto para exponerse como emblema verbal en unas honras fúnebres a la muerte de Felipe II, en cuya arquitectura efímera debían figurar escudos y alegorías de los reinos, es el siguiente soneto:

Diote, oh monarca, en pecho el indio el grano
del oro, que es del mundo hidropesía;
diote la perla que la concha cría,
y el chino su brocado más galano;

sus despojos, el fuerte suelo hispano;
el caballo feroz, Andalucía;
drogas Arabia y rica pedrería
Oriente, y sus aromas el persiano.

Diote en tributo su coral Egeo;
bálsamo, Siria; plata, el sardo astuto;
Libia, marfil; Corinto, metal fuerte.

Fue tu despojo el mundo y tu trofeo;
él, todo junto, te pagó tributo,
y tú lo pagas hoy solo a la muerte.

Tejada funde las representaciones visuales en la variada enumeración de tributos que recibía Felipe II, ideal imagen política del buen “monarca”, también dominador del mundo por un poderío militar expresado a través de cuanto el país cobra “en pecho”. El poeta quiere construir en una enumeración calculadamente caótica la extensión misma de lo que rinde el dominio hispano, donde los términos *pecho*, *despojo*, *trofeo* y *tributo* representan el resultado de una hegemonía político-militar. Resultado de esa hegemonía eran las riquezas que, como explica G. López Madera,

no pienso quien pidiere razón y causa de estimar por grande excelen-

cedra”. Véase también para otros muchos matices Marcel Detienne, *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*, Madrid, Akal, 1983, pp. 87-97, y en especial para su explicación como mito circular de ave ctónica y pirófora. “La creciente importancia de la pira en el mito del Fénix se explica de modo satisfactorio por el desarrollo de una ideología político-religiosa que, a comienzos del Imperio romano, asoció la apoteosis imperial con el uso funerario de la cremación” (p. 91).

cia en los reinos, cuya necesidad y poder tienen todos bien conocido, pues aun en el *Eclesiástico* dijo el sabio que todas las cosas obedecen al dinero. Y después dijo agudamente Horacio que todo está sujeto a las riquezas [...]. Por lo cual las requiere santo Tomás como a parte principal de los bien gobernados reinos. Y Álvaro Pelagio las puso entre los demás requisitos con que se honran y ennoblecen, porque las riquezas son los que hacen poderosos y estables, siendo el fundamento de los comercios [...]. Apenas se podrán exagerar las grandes riquezas de la monarquía de España [...]. Y pienso que nadie dejará de reconocer a esta monarquía por la más rica de cuantas ha habido en el mundo.

Y ello en relación directa con la extensión universal de sus dominios:

Ser mayor y más extendido el señorío de España que ninguno de los pasados es cosa certísima y lo probó muy bien Abraham Ortelio cuya autoridad es de mucho momento en este género de escritura [...] como no sean menester testigos ni probanzas de lo que se puede demostrar con clara evidencia, tengo por mejor remitirme en esto a las verdaderas descripciones o mapas del mundo donde podrán todos ver por sus ojos: los más curiosos conocerán por medidas certísimas como es muy mayor la monarquía del rey Don Phelipe, nuestro señor, que ninguna de las pasadas⁵³.

El argumento es conducido a diversos axiomas de orden sacro-político. En las exequias las representaciones visuales de los dominios (y consiguientes riquezas) cumplían otras funciones, como la hegemonía sobre pueblos y culturas de un amplio abanico:

Sin comparación antigua ni moderna fue el mayor y más poderoso príncipe que hubo desde la creación del mundo [...], en lo temporal fue Príncipe, cabeza y monarca del Orbe [...], señorea las grandes y

53 Gregorio López Madera, *Excelencias de la monarquía y reino de España*, ed. José Luis Bermejo Cabrero, Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales, 1999, pp. 131 y 143-147. Sobre el principio de la inalienabilidad seleccionado con los *bona publica* o propiedad fiscal del reino, dio lugar a una verdadera *teología* fiscal, cuyos rasgos en relación con lo sagrado de la monarquía ha desvelado Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Akal, 1985, pp. 164-165, 174-183 y 322-325.

extendidas aguas del profundo Océano y las del mar del sur, que es la mayor parte del mundo; y tiene su nombre y dominio en tierras extensísimas del Oriente y Occidente, más que ninguna otra nación del mundo haya tenido [...]. De manera que dando una vuelta por toda la redondez de la tierra se ve la grandísima amplitud de la Monarquía y Imperio de España y se muestra claro que ninguna nación ni gente, desde Adán acá, juntó tanta diversidad de gentes⁵⁴.

También con dichas representaciones visuales se manifestaba la correlación entre la majestad de la monarquía (como *res quasi sacra*) y su poder fiscal, idea que como tópico elaborado por el pensamiento medieval se difundió en un buen número de libros de emblemas como el conocido de Alciato (*Quid non capit Christus, rapit fiscus*). Se recalcaba al tiempo la inalienabilidad de los territorios de la monarquía, expresión de la diferencia entre el símbolo (la corona) y la persona (el monarca), con cuya explanación en tanto que principio legal, Felipe II había recordado en su testamento la prohibición a su heredero de “enajenar cosa alguna de todos los dichos reinos, señoríos y estados”.

Para vehicular tantos conceptos teóricos, por más que fuesen del do-

54 Baltasar Porreño, *Dichos y hechos del rey Don Felipe Segundo*, pp. 31-35. En un temprano elogio de sus juveniles *Discursos históricos*, Tejada introduce una exaltación de Felipe II (la escribe el 22 de julio de 1587): “Es tan prudente y tiene tanta autoridad y es tan temido y obedecido en el mundo que negocia más con ellos que otros reyes y emperadores con grandes ejércitos, sujetándose a sus reales pies mucho número de poderosos reyes e incógnitas provincias y naciones en los fines de la mayor Asia hasta la Taprobana, apenas conocida por fama de los antiguos ni de Alejandro, que fue el que más en la Asia señoreó, y se le sujetó también parte de África, quedando su estandarte y invictas banderas conocidas y obedecidas por todo lo que el sol ciñe de día y de noche en el uno y otro polo para honra y gloria de Dios y ensalzamiento de su santa fe católica”. Complementariamente, y dando sustento retórico al soneto emblemático presentado a las exequias, se indica que “con mayor razón pudiera decir el rey Don Filipe, nuestro señor [...], no solo que en su reino sale y se pone el sol que cuanto alumbrá en él un hemisferio y gran parte del otro es suyo, pues cuando el sol se nos absenta a los que en este polo vivimos va a alumbrar a los antípodas, cuya tierra es muy mayor que todo lo que Alexandro conquistó, y volviendo a nacer alumbrá todo el Oriente y las Españas, sin dejar en todo su curso de manifestarse, pues de cuantos lo ven la mayor parte de los venturosos vasallos son suyos”. La axialidad emblemática de Felipe II en los *Discursos* es resaltada por la editora de estos, Asunción Rallo Gruss (Málaga, 2005; con un índice exhaustivo de referencias al monarca en II, p. 442).

minio común, Tejada acude a una efectista representación mediante el recurso a la enumeración epopéyica marcadamente caótica, donde cada lugar es símbolo de un espacio (o estado político) y se caracteriza por un producto singularizador. La *variatio* epopéyica crea, así, una cornucopia de materiales preciosos y exóticos que traducen, con la imagen de la selección arbitraria y representativa a la par, la extensión proyectiva (dominio real, o sombra tutelar) de España (y su monarca) por el mundo⁵⁵. Teniendo como centro el “fuerte suelo hispano (del que solo se resalta como noble tributo el “caballo feroz” de Andalucía, indicio expresivo de donde se debieron organizar las justas a las que concurrió Tejada). Materiales preciosos (oro, perla, coral, plata y marfil) y exóticos (brocado, drogas, aromas, bálsamo) rindieron su expresión tributaria a un monarca que ahora devuelve su poderío, rindiendo su cuerpo simbólico “a la muerte” (con el remarcado de equivalencias entre el “todo” y “solo”, “te pagó” y “lo pagas hoy”). Un rendimiento de cuentas inexorable, sobre el que se fundamenta la magnitud del poder hispano y una igualmente inexorable sentencia: la última línea de las cosas en un plano teológico-político.

Dentro de lo que M. Foucault consideraba el primer segmento de la episteme, que hacía extensible desde el siglo XV a mediados del XVII, el dominio del saber se establece a través de la semejanza: “Es la episteme de

55 Se ha configurado una suma de ideas comunes a través de un proceso de *variatio* selectiva. La *vulgata* de la propia sociedad ha hecho intercambiar una serie de *ideas comunes* en el sentido que les da Philippe Ariés, *op. cit.*, pp. 276-277: “sin elementos fuertes del condicionamiento que da a una sociedad su cohesión, no tienen necesidad para ser eficaces, de ser reconocidos y confesados ni siquiera de ser unánimemente admitidos. Basta que existan como banalidades, como lugares comunes, en el aire de la época”. C. Lisón Tolosana, *op. cit.*, pp. 20-23, 60-61 y 99-100, ha insistido en cómo “el espesor político-semántico de tan vasta monarquía requiere especial atención por tratarse de un fenómeno heterosignificativo [en conexión directa al *ethos* de la universal monarquía en teorizaciones que llegan hasta Campanella] y se inserta en un vértice simbólico donde rey y realeza vienen culturalmente definidos, esto es, no tanto por propiedades analíticas cuanto retórico-rituales o simbólicas”. La principal como en los otros dos poemas-emblema de Tejada es que la representación de totalidad “implica continuidad en tiempo y ubicuidad”, el rey y el reino interactúan con un efecto de “totalidad mística [que] tiene características propias de la Divinidad”. Véase también Antonio Feros, “Vicedioses pero humanos, el drama del rey”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 14 (1993), pp. 103-131. En relación con lo que sigue, véase el elogio de Andalucía que trae Tejada en sus *Discursos históricos* (I, pp. 152-153).

la semejanza entre cosas infinitas y de la remisión continua entre las palabras y las cosas [...]. El saber propio de esta episteme es la hermenéutica. La gran llamada del Renacimiento es hacer hablar todo. Para ello hay que interpretar los signos extendidos sobre las palabras y las cosas”⁵⁶. Pero la noción misma de semejanza está mediatizada por la radical variabilidad de las nociones que se conducen entre lo verbal y lo icónico-visual. Con un sentido de general indagación epistémica, E. Lledó ha hecho notar

la diferencia radical entre la mirada y el ojo, como pura posibilidad de mirar, que consiste en que la mirada recoge un universo de interpretaciones. La mirada es, en sí misma, reflejo de múltiples irisaciones con que cada existencia particular ha ido cambiando la posibilidad de ver en la posibilidad de mirar. La visión transforma así su ejercicio en una interpretación [...]. La mirada no es reflejo ni visión, sino espejo donde aparece la suprema forma especulativa de las palabras. Un espejo que se transforma y conforma desde el fondo del lenguaje⁵⁷.

En la perspectiva de contemplar lo “icónico-visual” como “medio de comunicación simbiótico”, aprovechando “la taumaturgia del arte en la conquista de las masas”, se han analizado fundadamente (con un recorrido ejemplar por los textos teológicos o teórico-artísticos) los rasgos dispensadores de la perfección pictórica (en un Paleotti: la ambientación, la composición y la distribución de la luz), dispensadores de la perfección mediante el deleite estético, la didáctica social y la convicción de los sentidos⁵⁸.

56 Julián Sauquillo, *Michel Foucault: Poder, saber y subjetivación*, Madrid, Alianza Editorial, 2017, pp. 111-113. Véase, a propósito de lo que sigue, el clásico estudio de Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1996; y, ahora, Ottavia Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma, Laterza, 2011.

57 Emilio Lledó, *Imágenes y palabras*, Madrid, Taurus, 2017, p. 188.

58 Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 48-60. También los apartados “Discurso visual: pintura versus escritura y palabra” (pp. 80-97) y “Crear es ver: el imperio de la vista” (pp. 163-171). En un sentido complementario, véanse Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992; Massimo Firpo, *op. cit.*; y Luis Vives-Ferrandis, *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011.

"Contar la vida que los tristes cautivos pasan". Introducción a la literatura de cautiverio

JUAN CEREZO SOLER

Universidad Alfonso X el Sabio

juan.cerezosoler@gmail.com

Título: "Contar la vida que los tristes cautivos pasan". Introducción a la literatura de cautiverio

Resumen: El cautiverio de cristianos en Berbería es uno de los motivos más recurrentes en la literatura áurea y como tal se ha estudiado desde mediados del siglo XX. Sobre lo apuntado por los principales historiadores de la literatura proponemos un acercamiento a las obras de cautivo no ya como motivo, anécdota o recurso, sino como serie genérica autónoma y equiparable a todas las que surgieron durante el Siglo de Oro.

Palabras clave: Cautiverio, Berbería, Argel, novela, Siglo de Oro.

Fecha de recepción: 2/3/2022.

Fecha de aceptación: 14/4/2022.

Title: "Contar la vida que los tristes cautivos pasan". General Introduction to Captive Literature

Abstract: The captivity of Christians in Barbary is one of the most recurrent elements in the golden literature, and this is how it has been studied since the second half of the twentieth century. On what the main historians of literature have said, we will propose an approach to captive writing not as a simple motif but as an individual literary genre, comparable to the other ones that emerged during the Golden Age of Spanish literature.

Key Words: Captivity, Barbary, Argel, Novel, Golden Age.

Date of Receipt: 2/3/2022.

Date of Approval: 14/4/2022.

*A Florencio Sevilla,
que se fue sin cobrarse la deuda*

1. LA LITERATURA DE CAUTIVOS

La capitulación de Granada en 1491 no supuso el fin del conflicto que había enfrentado a cristianos y musulmanes en suelo peninsular, sino que lo desplazó al otro lado del Estrecho, marcado por la conquista de Meli-

lla en 1497 y la ocupación de diversos enclaves norteafricanos a lo largo de la siguiente década¹. De aquí en adelante, la contienda evolucionaría siguiendo dos vías paralelas: el problema morisco en el interior de la Península y la guerra por el Mediterráneo contra la que se perfilaba como principal potencia islámica, el Gran Turco, la Sublime Puerta. En este nuevo tablero geopolítico, con una frontera no solo territorial, sino también religiosa, "la cautividad se presentó como experiencia relativamente común"² y el cautivo como la "representación viva y doliente del enfrentamiento entre la cristiandad y el islam"³.

En los primeros romances noticiosos de las conquistas militares, que arrimaban el pulso poético al musulmán, "ora para compadecer las desgracias del vencido, ora para admirar su esfuerzo personal"⁴, ya se asiste al germen de la estilización del moro vencido, cautivo o muerto en combate, que dará lugar en la segunda mitad del siglo XVI, a la zaga de *El Abencerraje*, a un espíritu maurófilo patente en el romancero nuevo⁵. Ambientación fronteriza y enfrentamiento religioso, aunque menos estilizado, es lo que hallamos también en otras obras que, parejas a los acontecimientos, ofre-

-
- 1 Se conquistan Mazalquivir (1505), Cazaza (1506), el Peñón de Vélez de la Gomera (1508), Orán (1509), el Peñón de Argel, Bugía y Trípoli (1510). El punto final de la campaña lo marca la incursión al archipiélago de los Gelves (1511).
 - 2 Soledad Carrasco Urgoiti, *Vidas fronterizas en las letras españolas*, Barcelona, Bellaterra, 2005, p. 106.
 - 3 Miguel Ángel de Bunes Ibarra, "Las crónicas de cautivos y las vidas ejemplares en el enfrentamiento hispano-musulmán en la Edad Moderna", *Hispania sacra*, XLV, 91 (1993), pp. 67-82 (p. 70).
 - 4 La guerra de Granada saltó, casi en tiempo real, al imaginario colectivo con los filtros del código cortesano que depuraron tanto la imagen de la frontera como de los agentes implicados en ella, tratando al enemigo de la fe "con tolerancia y benignidad", cuando no admirándolo "en su arrogancia gallarda, en su galantería, en su generosidad, en sus galas extrañas" (Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 30). Enseguida se empezaría a tratar literariamente aquel conflicto según "los hábitos y valores del código caballeresco" (Soledad Carrasco Urgoiti, *Los moriscos y Ginés Pérez de Hita*, Barcelona, Bellaterra, 2006, p. 171).
 - 5 Véase José Luis Eugercios Arriero, "Cuando la corte mira a la frontera. Génesis y disolución del romancero morisco", en *La corte del Barroco: textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, coords. Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez y Esther Jiménez Pablo, Madrid, Ediciones Polifemo, 2016, pp. 655-681 (pp. 657-658).

cen una versión del cautiverio menos cortés y más cercana a lo vivido en las orillas norteafricanas⁶. El recrudecimiento de la lucha en el Mediterráneo, el amparo otomano a las ciudades berberiscas para frenar el avance cristiano, la creciente tensión con los moriscos en el interior y el incremento de las actividades corsarias contra España e Italia, que convirtieron el cautiverio en un verdadero problema de Estado; todos estos factores contribuirán a que la tópica benevolencia con el moro empiece a coexistir con una expresión menos amable del antagonismo político-religioso.

Fue Albert Mas el primero en apuntar la existencia de dos itinerarios del cautiverio en la literatura: la senda idealista frente a la realista, o mejor, el "cautiverio feliz" frente al "infeliz"⁷. El hallazgo sería recogido poco después por George Camamis para distinguir, muy claramente, "dos tipos de cautiverio: uno basado en la realidad histórica del Siglo de Oro, con sus cautiverios en África del Norte y Constantinopla, [...] y otro muy relacionado con el tema tal como aparece en la novela griega y bizantina"⁸, y también por Rey Hazas, quien, a propósito de Cervantes, habla del capitán cautivo como un tipo "más histórico y más ligado a su experiencia biográfica del cautiverio" que, por ejemplo, *El amante liberal*, "novela más puramente ficticia y literaria, de ambientación histórica apenas perceptible"⁹. Tras ellos, una nutrida estela de estudiosos del cautiverio han señalado, con mayor o menor detalle, la existencia de dos vías en su plasmación literaria; asumiendo, casi siempre, que es en la vertiente realista donde habría que buscar la fundación del género de cautivos, si es que en efecto llegó a existir tal cosa¹⁰.

6 Luis Morales Oliver, *La novela morisca de tema granadino*, Madrid, Universidad Complutense, 1971, p. 27.

7 Albert Mas, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, II, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, pp. 371-373.

8 George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 14.

9 Antonio Rey Hazas, *Jarifás y Abencerrajes (Antología de la literatura morisca)*, Madrid, Mare Nostrum, 2005, p. 16.

10 Manuel Serrano y Sanz, "Literatos españoles cautivos", *Revista de archivos, museos y bibliotecas*, I, 11-12 (1897), pp. 536-544; Juan Martínez Ruiz, "Cautivos precervantinos. Cara y cruz del cautiverio", *Revista de Filología Española*, L, 1-4 (1967), pp. 203-256; Camamis, *op. cit.*; Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *Moros y turcos en la narrativa áurea. El tema del cautiverio*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 1987; Antonio Rey Hazas, "Introducción a la novela del Siglo de Oro I. Formas de narrativa idealista",

Parece claro —no solo por la cantidad de obras que se escribieron, sino por el amparo crítico que han recibido— que el tema gozó de buena salud durante los Siglos de Oro y estuvo presente tanto en obras declaradamente ficticias como en otras de corte más realista y comprometidas con la situación en los baños y presidios de Berbería. Sin embargo, el tema no basta para definir la literatura de cautiverio como género —o subgénero— literario. Nos da, eso sí, una pauta inicial, marcando la hoja de ruta para avanzar en su definición como serie genérica.

Lo primero que habrá que acordar, pues, es qué se entiende por literatura de cautiverio y si tal etiqueta puede llegar a tener dimensiones genéricas propias. Si partimos de la consideración del género como un término de agrupación conforme a una determinada elección temática¹¹, la respuesta parece obvia: hay un género de cautivos integrado por todas aquellas obras en las que se aborda literariamente la privación de libertad del protagonista. El problema es que ceñirnos a esta concepción nos obliga a incorporar a un mismo corpus obras poco o nada relacionadas entre sí: fiados de esto, podríamos disponer las *Etiópicas* de Heliodoro junto a los salmos hebreos sobre la esclavitud en Babilonia; o los textos fronterizos de la Argentina del siglo XIX con el *Abencerraje*.

Es necesario, por lo tanto, circunscribir el tema a un tiempo —en nuestro caso, los siglos XVI y XVII, en los que surgieron, con pocos años de diferencia, la mayoría de series literarias que hoy estudiamos como géneros— y un espacio concretos —el entorno mediterráneo—¹². Con todo, sigue siendo una propuesta poco satisfactoria, no ya por falta de sentido, sino porque el principal problema, la disparidad entre obras, sigue sin salvarse: tenemos en el mismo siglo "crónicas, poemas y obras de teatro celebrando los triunfos ante los musulmanes" con "relatos y novelas que tienen como argumento los padecimientos de los españoles apresados" y, en fin, toda suerte de "autobiografías y memorias, crónicas de los redentores e, incluso, historias generales sobre África"¹³.

Edad de Oro, I (1982), pp. 65-105; Bunes Ibarra, *op. cit.*; por mencionar algunos.

11 Jean-Marie Schaeffer, "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 155-182 (p. 178).

12 Bunes Ibarra, *op. cit.*, p. 69.

13 *Ibidem*, p. 69.

Tanto la elección temática como el acotamiento cronotópico, aunque estrechen el cerco crítico sobre el supuesto género, resultan insuficientes a la hora de darle cohesión. Se impone una indagación a otro nivel, que sondee, sobre lo dicho hasta ahora por los principales estudiosos, el ecosistema literario para vislumbrar su verdadera naturaleza: ¿se trata, para empezar, de un género poético, narrativo o teatral? Pregunta fundamental, pues permitirá —siempre atentos a los términos de fidelidad histórica y tono realista apuntados por la crítica— confirmar si puede hablarse de género *stricto sensu* o, por el contrario, de una tendencia puntual.

1.1. *Cautivos en el Romancero Nuevo*

El romancero morisco, el que adopta la materia mora y la poetiza, empezó a convivir enseguida¹⁴ con una serie algo más breve que se deslindaba por su propio pie de la morisca para conformar una categoría aparte¹⁵. Se trata de la bautizada por Durán como "de cautivos y forzados"¹⁶, de la que puede decirse, sin profundizar demasiado, que supuso la irrupción del nuevo espacio fronterizo en el asunto amoroso del romancero¹⁷. Este componente de actualidad no entrañaba, sin embargo, un compromiso con la historia presente; sino que se limitaba a invertir el modelo del *Abencerraje* sustituyendo la voz poética del moro granadino por la de un cautivo cristiano.

En su argumento suelen encontrarse variaciones de un mismo episodio: el cautivo, provisto de un instrumento de cuerda, deambula por cubierta llorando la pérdida de su libertad, añorando su patria y, sobre

14 Para un conocimiento en profundidad del período que ocupó la moda morisca en el romancero remitimos a Eugercios Arriero, "Cuando la corte mira a la frontera", en *El romancero morisco. Estudio y edición*, Madrid, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2018.

15 Carrasco Urgoiti, *Vidas fronterizas*, p. 373.

16 Agustín Durán, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Rivadeneyra, 1859.

17 De hecho, el mismo editor apunta que "esta sección pudiera también colocarse en el romancero de varios, entre los de amor; pero como versan sobre asuntos fabulosos, que continúan los accidentes del trato y guerra contra los mahometanos, los hemos puesto entre los moriscos", aunque, como bien se ve, desgajados de ellos (*Ibidem*, p. 137).

todo, a su enamorada, lo que despierta la curiosidad del arráez o corsario al mando. La estampa es absolutamente lírica y nulo su vínculo con la historia, por más que se saque a colación el "tono realista y sobrio" en comparación con los viejos romances fronterizos¹⁸. Lo cierto es que el carácter maurófilo sigue presidiendo el ciclo —"porque entendáis que entre moros | hay sangre, virtud, nobleza" (262)—, que constituye un grupo más recreativo que informativo, en el que prima la cuita amorosa sobre cualquier nota verídica acerca del cautiverio, apenas presentado como trasfondo¹⁹.

La misma ambientación aparece, aunque más filtrada si cabe que en los anteriores, en los ciclos romanceriles del español de Orán y del Albanés²⁰, inaugurados por Góngora en un intento de trasladar el clima caballeresco de los romances fronterizos y del *Abencerraje* a un contexto más conocido por el lector²¹, que ya puede ser el presidio norteafricano de la Corona o las lejanas cortes otomanas. Con independencia de su catalogación, el motivo desplegado sigue siendo exclusivamente amoroso: de un lado se acercan a lo morisco por la maurofilia, de otro se alejan al tratar los afectos pasionales entre caballeros cristianos y damas musulmanas, sin contar que el detallismo en la descripción de ropajes, galas y juegos brilla por su ausencia. Es un grupo difícil de clasificar, a caballo entre los de cautivo y los moriscos, pero solo vinculados plenamente a estos últimos a través de los imitadores posteriores, los cuales, por más que se inscribieran en la corriente argumental sancionada por el cordobés, retornaban "inefectiblemente al modelo morisco"²².

18 Camamis, *op. cit.*, p. 47.

19 Soledad Carrasco Urgoiti, *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, Barcelona, Bellaterra, 2005, p. 378.

20 El ciclo del español de Orán lo conforman los romances "Servía en Orán al rey", "Entre los sueltos caballos" —los dos de Góngora— y un tercero, anónimo, titulado "De pechos a una ventana". El segundo ciclo, el del Albanés, está formado por una serie de cuatro: "Criábase el Albanés" —firmado también por Góngora y el más celebrado de todos—, "Tuvieron Marte y Amor", "Regocijada y contenta" y "Detente, buen mensajero".

21 Cf. Mar Martínez Góngora, "Los romances africanos de Luis de Góngora y la presencia española en el Magreb", *Caliope*, XIX, 1 (2014), pp. 77-102 (p. 77).

22 José Luis Eugercios Arriero, "La herencia estructural del *Abencerraje* en los romances nuevos de tema africano", *Libros de la Corte.es*, 19 (2019), pp. 8-30 (p. 25).

Sobre los referidos, hay unos romances que sí constituyen un trasplante efectivo del universo sentimental morisco al espacio norteafricano, lo que permite su inclusión sin demasiadas reservas en el corpus de romances moriscos²³. Se trata de "Cristiana me vuelvo, Zaide" y los firmados por Góngora, "En la fuerza de Almería" y "Famosos son en las armas", por los que desfilan todos los lugares comunes del género, incluido el preciosismo descriptivo en telas y colores de la corte.

Se ve que, por clara que sea la presencia de los cautivos en el romancero, toda ella se limita a enmarcar un lamento nostálgico, casi siempre amoroso; sea en forma de soliloquio o vertiendo sobre escenario africano los encuentros y desencuentros del enamorado. El cautiverio funciona como pretexto para mostrar las entretelas sentimentales del protagonista, y nunca como tema en sí mismo. En el mejor de los casos nos encontramos ante romances moriscos algo desubicados; en el peor, ante entradas únicas e imposibles de clasificar en ningún género. Hubo, por cierto, algunos romances dedicados específicamente a poner en asonante los trabajos sufridos por los cautivos de moro en Berbería²⁴, pero son piezas minoritarias difundidas en pliegos y manuscritos, de consumo inmediato por parte de las clases más populares y con algo de noticioso, pero que en ningún caso ascendieron al canon del romancero general²⁵, quedando para la historia como un subgrupo marginal con una finalidad más propagandística que literaria.

23 Como incluye Eugercios Arriero (*El romancero morisco*, pp. 246-247), argumentando que en ellos "el cautiverio no es más que pretexto para justificar la ausencia", a la vez que presentan "una deuda directa con los romances moriscos arquetípicos".

24 He aquí que coincidan en el tiempo los primeros romancistas del *Abencerraje* (*Ibidem*, p. 157) con otros tantos de tono más vulgar "que se difunden entre las clases populares" y que "dan amplia cabida a la crónica de los sufrimientos que padecen los cristianos en el cautiverio". Cf. José Luis Eugercios Arriero, "No como prenda cautiva: el cautiverio en el canon del romancero nuevo", en *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, coords. José Luis Eugercios Arriero, Sergio García García y Manuel Piqueras Flores, Madrid, Philobiblion-Universidad Autónoma de Madrid, 2018, pp. 81-100 (p. 157); Soledad Carrasco Urgoiti, "Junto a la enemiga Argel: apuntes sobre los romances de cautiverio", en *Por discreto y por amigo: mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Courderc y Benoît Pellistrandi, Casa de Velázquez - Universidad Complutense, 2005, pp. 373-383 (p. 378).

25 Cf. María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, p. 233.

1.2. *Cautivos en el teatro*

El teatro del siglo tampoco permaneció indiferente a la batería de argumentos, escenarios y tramas que ofrecía el cautiverio turco-berberisco. En la segunda mitad del siglo XVI se gestó un género cuyas raíces se remontaban a los viejos novelistas clásicos, traídos al nuevo siglo a través de las refacciones quinientistas, italianas o españolas; que se definirá completamente en la última década del siglo y que hoy se identifica bajo el rótulo de "comedias bizantinas" o "turquescas". En él abundan toda suerte de raptos marinos, cautiverios, esclavitudes y viajes de regreso al hogar²⁶. A partir de una pieza anónima y prácticamente desconocida titulada *Los cautivos*, de la que poco se sabe más allá de que parece calcar un asunto bizantino, arranca todo un ciclo teatral centrado en el cautiverio, telón de fondo de una trama amorosa, en el que se inscriben autores como Juan de la Cueva con *El degollado* (1579), Herrero con *La cautiva de Valladolid* (1586) o Cepeda con *La española* y *El amigo enemigo*.

Nómina inicial a la que pronto habrá que añadir un buen número de comedias lopescas que vieron la luz, y las tablas, entre 1590 y 1615; un grupo tan abundante y con lindes tan definidas que alcanza entidad como ciclo en sí mismo: *El Grao de Valencia* (1590), *Jorge Toledano* (1596), *La viuda casada y doncella* (1597), *El Argel fingido y renegado de amor* y *Los cautivos de Argel*²⁷ (1599), *Los tres diamantes* (1599), *La pobreza estimada*

26 Según Daniel Fernández Rodríguez, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Navarra, Iberoamericana Vervuert, 2019, p. 35, estos son, precisamente, los motivos que Lope adaptaría "a la realidad del momento, de modo que los piratas pasan a ser corsarios berberiscos o turcos que asolan la costa levantina española".

27 En palabras de Ohanna, uno de sus últimos editores, esta obra es "una fuente esencial para entender la literatura de cautiverio en su modalidad de espectáculo, así como la representación de las relaciones entre cristianos y musulmanes en un período de la vida de España marcado por la lucha contra el islam" (Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, ed. Natalio Ohanna, Madrid, Castalia, 2016, p. 14). Para Fernández Rodríguez, *Entre corsarios y cautivos*, p. 123, la obra presenta una gran conciencia genérica de raíz bizantina, por más que emule "un conocimiento detallado de la vida de Argel" y eche mano "de un tono propagandístico para instar a los infieles a no perder la fe en Cristo y costear la liberación de cautivos". La obra sostendría, por tanto, todos sus actos sobre un esqueleto greco-bizantino tan sólido que el omnipresente compromiso con la historia ha de quedar por fuerza relegado a un segundo plano.

(1600-1603), *Los esclavos libres* (1602), *La doncella Teodor* (1608-1610) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615)²⁸. En lo esencial, todas se remontan a la estructura y los motivos de la novela griega de aventuras, cambiando el contexto original por un marco histórico más cercano, con el cautiverio entre musulmanes como principal reclamo. El género teatral vendría rubricado casi de principio a fin por Lope de Vega, padrino de excepción a quien se debe, ya que no su fundación, sí al menos su consolidación y el punto de máxima perfección formal²⁹.

En cuanto a cautivos en el teatro, mención aparte merece Miguel de Cervantes, que no cultivó el tema con la profusión del Fénix, pero sí de una forma única, difícil de encajar en cualquier categoría conocida. La clave, una vez más, parece residir en la apuesta por un realismo mucho más explícito, bien documentado y respetuoso con la historia, producto de un particular compromiso de veracidad con una situación que conocía de primera mano. En palabras de Zimic, Cervantes, al servirse de

la historia documentada en sus obras, siempre se empeña en representarla con la mayor fidelidad. Con ello, confiere cierta fisonomía histórica también a lo puramente ficticio y, simultáneamente, un carácter poético a la materia histórica. Lo histórico y lo poético se contaminan, se fecundan mutuamente en las comedias cervantinas³⁰.

Poético, puesto que, en cuanto al pulso, el Cervantes dramaturgo fue quien mejor supo trasladar la situación real de los cautivos a la escena. Su ciclo teatral de cautiverio constituye, a decir de Rey Hazas, "el grupo temático más definido y amplio del quehacer dramático cervantino"³¹, y así lo certifica el que cuatro de las diez piezas conservadas versen sobre la cau-

28 Para un examen en profundidad del corpus, *Ibidem*, pp. 101-123.

29 Cf. Daniel Fernández Rodríguez, "La influencia de las comedias bizantinas en el teatro de Cervantes", en *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española (Congreso extraordinario de la AITENSO)*, eds. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 171-180 (p. 179).

30 Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, p. 10.

31 Antonio Rey Hazas, "Las comedias de cautivos de Cervantes", en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1993*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 29-56 (p. 29).

tividad de cristianos —españoles, generalmente— en manos de musulmanes³². Estas piezas poseen, además, una clarísima posición ideológica, lo que no podría decirse de las de Lope³³. El acercamiento al cautiverio se realiza atendiendo a las vivencias de los cautivos, a su propia experiencia, entrelazando la realidad con ficciones de su puño y letra, pero siempre bajo un aura de realismo histórico hasta entonces desconocido.

1.3. *Cautivos en la narrativa*

El cautiverio, fenómeno relativamente habitual entre las poblaciones costeras, saltó pronto a la literatura narrativa gracias a que "entre aquellos desgraciados, hubo algunos escritores españoles"³⁴. Durante los siglos XVI y XVII se escribieron relatos, novelas y diálogos diversos; unas veces a cargo de cautivos liberados ajenos a la escritura y otras, de novelistas profesionales que, aun sin experiencia directa, bebieron de estereotipos literarios.

En un estudio ya clásico, Morales Oliver dividió las novelas relacionadas con el islam en dos grupos: las del Reino de Granada —grupo dividido, a su vez, en las fronterizas y las granadinas del período de

32 Son *El trato de Argel*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Al ciclo se le podría añadir *La conquista de Jerusalén*, descubierta en 1990 por Stefano Arata y atribuida desde entonces a Cervantes; véase Stefano Arata, "La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón*, LIV (1992), pp. 9-112. Encajaría en el grupo de cautivos por tratar el enfrentamiento contra el infiel, pero, sobre todo, por la presencia de cautivos en escena que protagonizan varias tramas paralelas a la propia conquista, tratados en todo momento desde un enfoque realista, nada idealizado.

33 Cervantes da a conocer al público las penalidades del cautiverio, llamando incluso la atención al monarca para que ataje con todos sus medios el problema, en un gesto que empezaba a ser arquetípico en la literatura relacionada con los cautivos. No se niega, pues, que alrededor de la trama puramente literaria haya en estas piezas un serio compromiso con la historia. Sobre el despliegue documental está, además, la pretensión de conmover al público, "despertar su misericordia, lo que le lleva incluso a emplear mecanismos del horror de raigambre senequista", mientras que "para Lope, en cambio, el cautiverio es sencillamente un tema de actualidad y un recurso literario de moda capaz de generar intriga, emoción y sonrisas en los corrales" (Fernández Rodríguez, *Entre corsarios y cautivos*, p. 113).

34 Serrano y Sanz, *op. cit.*, p. 499.

Isabel y Fernando— y las de cautividad, adaptación tipográfica “desde el territorio andaluz hasta las orillas del África mediterránea”³⁵. Las de Granada configuran hoy la serie morisca y, aunque breve y discutible, ha definido por sí sola la existencia del género en la narrativa. En cuanto a las de cautividad, el criterio para su análisis queda anunciado desde el mismo rótulo y confirmado con un vistazo a la nómina propuesta: un total de veinticinco obras —de hecho, la mayoría son episodios breves de novelas mayores— que solo comparten entre sí la aparición, en algún momento, de un cautivo de moros. Es cierto que su condición de episodios engastados no ha de privarles de identidad propia como entradas del corpus, ya que así vieron la luz algunas de las más importantes, desde Abencerrajes a cautivos cervantinos; pero también lo es que el inventario de Morales Oliver recoge en ocasiones menciones aisladas al cautiverio o apariciones circunstanciales de un cautivo cualquiera al hilo de la trama.

Sobre el mismo tema volvió Teijeiro Fuentes para completar el catálogo desde un planteamiento teórico más profundo³⁶, en un rastreo del motivo a lo largo de todo el panorama narrativo áureo. Se introduce en el cauce crítico abierto por estudiosos anteriores al demostrar, texto en mano, que efectivamente trasvasó a la literatura por dos vías: una perfumada con aromas bizantinos, absolutamente idealizada, y otra que traía a ojos del lector la más cruda realidad. Ambas pueden leerse desde una cierta filiación historicista, pues aluden a un cautiverio localizado en enclaves históricos bien conocidos; pero mientras una se sirve de ellos como marco para la peripecia amorosa, la otra desarrolla el tema por completo, echando mano con frecuencia a anécdotas históricas³⁷.

Veinte años después, él mismo pondrá a punto sus conclusiones en un estudio general sobre la novela española del Siglo de Oro, insistiendo en que la narrativa incorporó este motivo, de terrible actualidad, desde

35 Morales Oliver, *op. cit.*, p. 27.

36 Propone acotar la narrativa de moros y turcos a dos espacios: “la novela morisca por un lado y, por otro, a un conjunto de relatos en los que, o bien como asunto central o bien como incidente destacado, se nos describe el tema del cautiverio” (Teijeiro Fuentes, *op. cit.*, p. 13).

37 *Ibidem*, p. 32.

una postura "a veces idílica, y otras penosa"³⁸. Ofrece un nuevo corpus que aspira, esta vez sí, a ser completo, con textos eminentemente literarios —*El peregrino en su patria* (1604), *Español Gerardo* (1615), *Marcos de Obregón* (1618) o *Historia del cautivo* (1605), entre otros—; algunas piezas insertas en misceláneas y colecciones mayores —*Noches de invierno* (1609), *Novelas ejemplares* (1613), *Novelas amorosas* (1623), *La Circe* (1624) o *Desengaños amorosos* (1647), etc.— y un grupo centrado en la tensión entre historia y literatura —*Viaje de Turquía* (ca. 1560), *Jerónimo de Pasamonte* (1605), *Diego Galán* (1630) o los textos de cautiverio de Jerónimo Gracián—. La diferencia entre las obras listadas salta a la vista: no estamos ante textos del mismo género, pues solo comparten la presencia, más o menos dilatada, de los cautivos. No quiso el compilador, en este caso al menos, elaborar un canon cerrado, sino barrer la literatura narrativa en busca de la cautividad como motivo literario; un motivo que, además, viniera a mezclarse con el resto de series novelescas, sobre todo las bizantinas, aunque no exclusivamente³⁹.

Habla de género, y no cabe duda sobre la firmeza de su convicción, pero avisa de que "su esencia se complica por el enrevesado entramado político-religioso-literario que lo domina"⁴⁰. Así pues, para avanzar en la consolidación de un supuesto género novelesco de cautivos, opta por agrupar de un lado las ficciones de pícaros, caballeros, moros, viajeros y cortesanos ensayadas por los novelistas barrocos a la zaga de Cervantes; y de otro, "aquellas otras narraciones que, en forma de crónicas e historias narradas desde la ficción, con visos de realismo, o desde la verdad histórica, nos dan cuenta de las noticias llegadas desde aquel otro mundo desconocido"⁴¹. Entre estas últimas podrían incluirse las autobiografías escritas por auténticos cautivos, no siempre bien atendidas por la crítica⁴².

Empero, la presencia notable del tema o la elección del personaje no

38 Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y Javier Guijarro Ceballos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Madrid, Eneida, 2007, p. 323.

39 *Ibidem*, p. 321.

40 *Ibidem*, p. 349.

41 *Ibidem*, p. 350.

42 Cf. Camamis, *op. cit.*, pp. 202-203.

es suficiente para fijar unos límites genéricos claros⁴³, haciendo de la literatura de cautivos una especie de cajón de sastre en el que tanto cabe un pícaro metido a cautivo —*Marcos de Obregón* o *Alonso, mozo de muchos amos*— como las prisiones de una pareja enamorada —*Selva de Aventuras* o *Persiles*—; en el que redentores y soldados, como Jerónimo Gracián o Pasamonte, extraídos de la realidad más cotidiana, conviven con los presos estilizados de Lope de Vega o de Céspedes y Meneses; y en el que cautivos martirizados comparten espacio con otros que deambulan por los jardines de su amo lamentando no el rigor de la cadena, sino los desdenes de la amada.

2. DE LA PRISIÓN AL TEXTO

Así las cosas, los cautivos han desfilado por la literatura española durante los siglos en que se recrudecía el conflicto con el islam, precisamente los más dorados de nuestras letras, y aun así no parece haber consenso sobre los términos del género, ni siquiera sobre su existencia o naturaleza⁴⁴.

43 Y no lo es por un motivo muy sencillo: todos los géneros novelescos áureos se contaminan entre sí, se someten mutuamente a "tensiones e interferencias" (Rey Hazas, "Introducción a la novela del Siglo de Oro I", p. 67); y presentan, en medio de un clima de constante tanteo, una tendencia nada puntual a la hibridación, a crear bocetos narrativos con elementos que ajenos, mezclando lo picaresco con lo bizantino y con lo caballeresco hasta dificultar su clasificación (Teijeiro Fuentes y Guijarro Ceballos, *op. cit.*, p. 22). En cuanto al cautiverio en concreto, Francisco Márquez Villanueva, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Barcelona, Bellaterra, 2010, p. 40, habla de esta mezcla de ficciones con datos reales en términos de literatura dispersa y multigenérica, donde la libertad de la creación literaria contrastaba, y muy a menudo, con las férreas pautas a que obligaba la propaganda.

44 A pesar de que no son pocos los críticos que, por una u otra vía, se han acercado a las revisiones literarias del cautiverio: Serrano y Sanz elaboró en el siglo XIX la primera antología de cautivos españoles metidos a escritores, seguido medio siglo después por Albert Mas, que en 1967 ofreció los primeros bocetos estructurales de lo que vendría a denominarse relato de cautivo; los ya mencionados Morales Oliver en 1971 y George Camamis en 1977, estudiosos clave para aproximarse al cautiverio en la literatura, a los que habría que sumar a Antonio Rey, en quien reconocemos una deuda mayor que con el resto, publicaciones aparte. Finalmente, Teijeiro Fuentes, que nunca quiso "establecer una línea divisoria que los agrupe en un género independiente", sino

Echando la vista al resto de géneros áureos, hoy sabemos 1) que el morisco es, por lo discutible de su corpus en prosa, un género principalmente romanceril, a despecho de algunas comedias moriscas, también firmadas por Lope, a las que trasladó los argumentos de los romances⁴⁵; 2) que el de caballerías, por más que apareciera en dramas y romances, debe su peso histórico a las novelas, que fueron las más vendidas, popularizando la caballería andante en los nombres de sus ciclos narrativos⁴⁶, y que la literatura de pícaros tiene también una naturaleza eminentemente novelesca⁴⁷; 3) que la bizantina entronca en el XVI con otra antiquísima tradición y como tal se escribió en el Siglo de Oro, por más que suscitase una importante corriente teatral; y 4) que los pastores, tímidos sobre las tablas, pasearon sin pudor por romances y novelas, popularizados en unos y otras a partes iguales⁴⁸.

Respecto a los cautivos, lo primero que encontramos es una distancia insalvable entre los del romancero, los del teatro y los de la novela, distintos en la forma, en el fondo, en la intención e incluso en el tono. En los primeros no vemos nada más que el ensayo de un conocido motivo sentimental sobre una nueva topografía. En nada se distingue, aparte del marco, el cautivo que canta sus cuitas del viejo soldado fronterizo, del pastor galante o del moro granadino, revalorizado en el romancero nuevo morisco. Todo parece variación de un mismo tema amoroso, poco más que un desmarque de la moda impuesta por Lope de Vega⁴⁹. Son las del romancero una frontera y una cautividad estilizadas⁵⁰, que solo funcionan

"entender estas aventuras dentro de un marco común" (*Moros y turcos en la narrativa áurea*, p. 49). Las claves de su estudio han inspirado estas páginas.

45 Cf. Juan Ortega Robles, *Las comedias moriscas de Lope de Vega: estudio sobre un subgénero de las comedias históricas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019.

46 Cf. Soledad Carrasco Urgoiti, *La novela española en el siglo XVI*, Navarra, Iberoamericana Vervuert, 2001, p. 17.

47 Con permiso, claro está, del cervantino Pedro de Urdemalas y el rosario de pícaros desperdigados por las comedias de Lope, bien estudiados por Santiago Restrepo Ramírez, *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y a materia picaresca*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

48 Cf. Cristina Castillo Martínez, *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

49 Cf. Eugencios Arriero, "La herencia estructural del Abencerraje", p. 26.

50 Cf. Martínez Góngora, *op. cit.*, p. 94.

como atrezo, sin elementos propios que distingan el subgénero más allá de su geolocalización.

Algo más complicada se antoja su presencia en dramas y comedias, representada al punto por los dramaturgos de aquella generación que se llamó de los ochenta⁵¹ y poco después por dos de los autores más trascendentales de nuestra historia: Lope de Vega y Cervantes. Hemos visto, no obstante, que las incursiones teatrales en el tema no conquistaron en ningún caso su autonomía y quedaron unidas al género clásico de aventuras: son obras puramente bizantinas en las que se traslada la dinámica de raptos, cautiverios y naufragios al norte de África. El cautiverio localiza en un paraje concreto la aventura, motiva la separación de los amantes y precipita el desenlace en anagnórisis, casi siempre feliz para todos, conforme a la receta bizantina; pero ni en los primeros autores ni mucho menos en Lope encontraremos una comedia de cautivos desprendida de sus antecedentes. Puede encontrarse una revisión más original en Cervantes por su tratamiento realista, desestilizando a los cautivos bizantinos para ofrecer unos cautivos reales y dolientes, de carne y hueso, maltratados por el moro y, en algún que otro caso, verdaderos mártires de la fe:

separaciones trágicas de la familia, terribles trabajos forzados hasta para los cautivos desvalidos, los más duros reservados para los pobres, castigos atroces, mutilaciones corporales, empalamientos, etc. Por cualquier acto de insubordinación o, a veces, por pura arbitrariedad de los amos moros, perversiones violentas de los adolescentes; sádicas torturas psíquicas, apostasías oportunistas, traiciones cínicas entre cautivos, sacrificios extremos, martirios heroicos por la fe, la patria y el prójimo⁵².

Este ciclo sí parece estar más centrado en el cautiverio como núcleo, distinguible del resto de géneros, aunque aún surgen algunos problemas. En primer lugar, pese a que se otorga una importancia capital al drama de los cautivos y su tono trágico difiere de las obras coetáneas, el argumento amoroso sigue siendo vertebral y su raigambre, por lo tanto, es greco-bi-

51 Cf. Stefano Arata, "La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112.

52 Stanislav Zimic, *op. cit.*, p. 139.

zantina. Incluso en los *Tratos de Argel*, posiblemente la de intencionalidad más clara, se entrecruzan los amores cruzados entre la pareja de cristianos y la de captores musulmanes, motivo bizantino donde los haya, porque "sobre la base motriz de la cruda realidad vivida [...] se superponen constante y necesariamente elementos meramente ficticios: temas, motivos, recursos, convenciones y técnicas"⁵³. Lo mismo sucede en los *Baños*, de cautiverio más digerible y en la que también se aligera la crudeza de la estampa con la aventura de los amantes; y, por supuesto, en *El gallardo español* y *La gran sultana*, las más literarias de todas, por desarrollarse en Orán y Estambul, ciudades que Cervantes no pisó durante sus años de cautividad⁵⁴; en ellas se indaga poéticamente en la historia, se tensionan los elementos históricos y los ficticios, "oponiéndose a todo intento arbitrario de enjuiciarlos separadamente"⁵⁵, pero son, a fin de cuentas, obras plena y conscientemente turquescas.

Esta intromisión de patrones bizantinos en el "teatro de cautivos" no debería hacernos recular a la hora de reconocer en este ciclo la simiente de un nuevo género: es lógico que en él confluyan fuentes bizantinas, caballerescas o moriscas, merced al fenómeno de interferencia entre los distintos géneros⁵⁶. En cambio, no podemos sostener la existencia de un género cultivado por un único autor, por relevante que sea en la historia literaria. Que Cervantes sea un género en sí mismo por la rabiosa originalidad de su propuesta no ha de dar licencia al investigador para incluirlo como tal desde un enfoque histórico-literario, pues no es la suya literatura bizantina, ni picaresca, ni de caballerías: es, simplemente, cervantina. Quede, pues, señalado su ciclo teatral de cautivos como anécdota afín a lo que ya podemos considerar un verdadero género, de pulso realista y más

53 Rey Hazas, "Las comedias de cautivos de Cervantes", p. 44.

54 Antonio Rey Hazas, "Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*", *Criticón*, 76 (1999), pp. 126-129.

55 Stanislav Zimic, *op. cit.*, p. 91.

56 Convenimos con José Julio Martín Romero, "Escritura áurea, ficción y géneros narrativos: problemas historiográficos", *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 8 (2020), pp. 9-28, en que "si bien es difícil negar la existencia de algunos géneros (los libros de caballerías, los libros de pastores) en otros casos resulta más complejo aceptarlos como tales (la literatura bizantina, al menos en el siglo XVI; la literatura morisca)" (p. 22), toda vez que no recibieron formulación poética en su época y se elaboraron a partir de patrones de otros géneros.

comprometido con la fidelidad histórica que con la ficción, y avancemos en el último grupo, el novelesco, para ver si efectivamente el tema alcanza entidad genérica propia.

Partiendo de la revisión más completa hasta la fecha⁵⁷, sorprende la cantidad de títulos narrativos que versan sobre el cautiverio, mucho mayor que la de cualquier otro grupo. Pongamos el ojo, de entrada, en las compilaciones novelísticas que fueron tan del gusto de los barrocos y comprobaremos que, efectivamente, en todas se incluyen uno o dos relatos con este asunto; sin embargo, a la postre no son más que ejercicios bizantinos sobre una topografía reconocible, por lo que habría que descartarlas. Otras obras declaradamente literarias parecen acercarse a la cuestión: dos episodios picarescos —*Marcos de Obregón* y *Alonso, mozo de muchos amos* relatan, en el curso de sus autobiografías picarescas, experiencias de cautiverio—, una relación a la par soldadesca, morisca y bizantina —*Historia del capitán cautivo*, de Cervantes— y algo de Lope y de Céspedes y Meneses. Finalmente, encontramos un filón sin explotar en lo que Camamis denominó "obras autobiográficas"⁵⁸ y Teijeiro Fuentes definió como textos en tensión entre la historia y la literatura⁵⁹. En él encontramos crónicas de cautiverio e informes de redentores, pero también un considerable número de narraciones que, pese a sus pretensiones literarias, mostraron en su momento un deliberado historicismo.

El rótulo acoge toda una serie centrada en los sufrimientos del cautivo y que, por más interferencias genéricas que reciba —elementos picarescos o bizantinos—, sigue siendo, por encima de todo, un trasvase de su universo a la literatura. Aquí se agruparon en su momento el *Viaje de Turquía*, las *Memorias del cautivo de la Goleta*, *Trabajos y vida* del padre maestro Gracián, *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte, la *Topografía* y los *Diálogos* de Diego de Haedo, el *Cautiverio y trabajos* de Diego Galán y la *Vida* de Alonso de Contreras. Esta serie, que recogemos por su posición entre lo histórico y lo literario, sí parece dar cuenta de la existencia de un posible género, pues en ella no se pretende ubicar en un espacio norteafricano una trama convencional, que bien podía ser bizantina, pi-

57 Teijeiro Fuentes y Guijarro Ceballos, *op. cit.*

58 Camamis, *op. cit.*, p. 203.

59 Teijeiro Fuentes y Guijarro Ceballos, *op. cit.*, p. 330.

caresca o sentimental, sino que se ocupa, de principio a fin, de la aventura del cautiverio, de los maltratos, vejaciones y torturas que recibieron los cristianos apresados en Berbería. Esto, a su vez, da pie para tratar temas de cierta originalidad: la pérdida de la libertad, la vulneración de la identidad religiosa, la propaganda cristiana o la relación histórica tanto de los principales hitos militares como del día a día en un presidio norteafricano, acercando el relato a un costumbrismo relacionado con el islam muy demandado por los lectores de la época⁶⁰.

3. CONCLUSIÓN

El cautiverio, cuestión que preocupó a la sociedad española hasta el punto de figurar en la agenda regia como problema de Estado, apareció en la literatura bajo dos enfoques: como marco decorativo de una historia de amor, edulcorado y con notas de pura ficción, o, muy al contrario, como crónica de lo vivido en Berbería, abordado en toda su crudeza y más vinculado al realismo histórico que a la ensoñación literaria. Puesto que tratamos de argumentar la existencia de un género literario de cautivos, lo primero que tendremos que concluir es que la segunda tendencia vertebraría, llegado el caso, el presunto género. Con esto claro, podremos avanzar en el rastreo de episodios y escenas de cautiverio para descubrir que la sola mención en novelas, dramas o romances no basta para cohesionar, por sí misma, una estirpe genérica. Es necesario que obedezca a un compromiso con la fidelidad histórica.

Visto y analizado el tratamiento dado al universo de los cautivos en cada uno de los grandes géneros naturales, deducimos que, de existir un (sub)género centrado en el mismo, su naturaleza ha de ser fundamentalmente novelesca. Ello no implica la inexistencia de romances o dramas que cumplan con los términos definitorios, pero es en el espacio de la narrativa donde se dio con mayor insistencia y, sobre todo, de una forma más consciente. Lo que en el romancero y en las tablas fue excepción en la novela se convirtió en norma; tal es la cantidad de títulos que conformarían la nómina inicial:

60 Mercedes García Arenal y Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *Los españoles y el Norte de África*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 12.

- *Viaje de Turquía*, anónimo (ca. 1570).
- *Peregrinación de Anastasio*, capítulos VI-VII, de Jerónimo Gracián (1596).
- *Historia del capitán cautivo*, de Miguel de Cervantes (1605).
- *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte (1605).
- *Tratado de la redención de cautivos*, de Jerónimo Gracián (1609).
- *Diálogo primero. De la captividad de Argel*, de Diego de Haedo (1612).
- *Diálogo segundo. De los mártires de Argel*, de Diego de Haedo (1612).
- *Marcos de Obregón* [descansos VII-XIV], de Vicente Espinel (1618).
- *Relación del cautiverio y libertad*, de Diego Galán (1620).
- *Alonso, mozo de muchos amos* (II-7), de Jerónimo de Alcalá Yáñez (1626).
- *Vida* de Alonso de Contreras (ca. 1630).
- *Memorias del cautiverio*, del P. José Tamayo y Velarde (ca. 1645).
- *Escuela de Trabajos*, de Gabriel Gómez de Losada (1670).

Esta relación general, apenas cribada, de las obras que abordan el cautiverio desde una perspectiva histórica, no ha de considerarse en ningún caso un corpus definitivo, sino un punto de partida abierto a nuevas consideraciones sobre la poética interna del género, tras las cuales bien podría ser revisado.

Podemos concluir, con las obras delante, que efectivamente sí parece que hubo una forma concreta de narrar el cautiverio, inaugurada quizá en la segunda mitad del siglo XVI con *Viaje de Turquía*⁶¹ y asimilada con fecundidad durante la siguiente centuria; lo que justifica, de una vez por todas, el marbete "género de cautivos", equiparable por derecho propio al de pastores, caballeros, pícaros, moros y viajeros enamorados. Género a caballo entre la ficción, la propia experiencia y la historia, pero profundamente vinculado a esta última como parte de la corriente realista que, poco a poco, fue abriéndose paso entre las narrativas idealistas.

61 Cf. Juan Cerezo Soler, "El *Viaje de Turquía* en el nacimiento de los relatos de cautiverio", *Epos: Revista de filología*, 32 (2016), pp. 39-52.

Historia textual de los *Trabajos del vicio* de Simón de Castelblanco en el contexto del mercado madrileño del Barroco

DIEGO MEDINA POVEDA

Université de Rennes 1

diegomedinapoveda@hotmail.com

Título: Historia textual de los *Trabajos del vicio* de Simón de Castelblanco en el contexto del mercado madrileño del Barroco.

Title: The Textual History of *Trabajos del vicio* by Simón de Castelblanco in the Context of the Baroque Market in Madrid.

Resumen: El artículo presenta la historia textual de la novela *Trabajos del vicio* (1680), la única obra profana escrita por Simón de Castelblanco (OSA). Desde la perspectiva que otorga la sociología literaria en conexión con la bibliografía material, se aborda la pertinencia de *Trabajos del vicio* dentro de la línea editorial del taller de Lorenzo García y a la luz del mercado del libro madrileño de finales del Barroco. Asimismo, se analiza el remozado al que se sometió la novela en 1684, con el cambio de título a *Traiciones de la hermosa*; se estudian las intenciones, tanto del autor como del editor, en torno a la búsqueda de un dedicatario adecuado para la obra y se plantean hipótesis sobre las causas de su fracaso comercial.

Abstract: This article presents the textual history of the novel *Trabajos del vicio* (1680), the only secular book written by Simón de Castelblanco (OSA). From the perspective of literary sociology in connection with material bibliography, we will address the relevance of *Trabajos del vicio* in the editorial line of Lorenzo García's atelier and in the light of the Madrid publishing market of the late of Baroque. We also analyze the editorial rejuvenation to which the novel was subjected in 1684 with a change of title to *Traiciones de la hermosa*; we study the intentions, both of the author and the publisher, regarding the search for a suitable dedicatee for the novel, and we hypothesises the causes of the commercial failure.

Palabras clave: *Trabajos del vicio*, novela barroca, historia textual, mercado editorial, bibliografía material.

Key Words: *Trabajos del vicio*, Baroque novel, Textual history, Publishing Market, Material Bibliography.

Fecha de recepción: 17/2/2022.

Date of Receipt: 17/2/2022.

Fecha de aceptación: 23/3/2022.

Date of Approval: 23/3/2022.

Tanto los *Trabajos del vicio* (Madrid, Lorenzo de la Iglesia, 1680) como su autor, Simón de Castelblanco (OSA), constituyen un enclave bio-bibliográfico significativo de las últimas décadas del seiscientos. En la única obra profana del agustino, publicada a nombre de Rodrigo Correa de Castelblanco, subyace el espíritu de las postrimerías del Barroco: la visión del desengaño y la doctrina católica postridentina, acentuadas con un mensaje moralista y ejemplar bajo una óptica ascética.

Respecto a la poca atención que han merecido las muy reeditadas *Soleidades de la vida* (Madrid, Mateo Fernández, 1663) de Cristóbal Lozano y libros como el que nos ocupa, Ripoll denunció que son “las [ficciones en prosa] más interesantes de [aquel] siglo”¹, junto a los *Engaños de mujeres* (Madrid, Antonio de Zafra, 1698) de Miguel de Montreal², “interesantísima para determinar el grado de degeneración de la prosa barroca”, aunque “hoy [...] ni siquiera [se la cita] en los repertorios o manuales”³. En efecto, treinta y un años después de la publicación de su catálogo, aún

-
- 1 Begoña Ripoll, *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 15, nota 5.
 - 2 Miguel de Montreal, *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres, divididos en cuatro discursos históricos, políticos y morales. A la soberana e imperial princessa de los cielos, María Santísima, nuestra señora de Monserrate, madre de pecadores, lo consagra su autor don Miguel de Montreal, vezino de esta Corte* [1698], Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1709. Véase Isabel Colón Calderón, “Los *Engaños de mujeres* de Miguel de Montreal”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, I, 8 (1989), pp. 111-124.
 - 3 Ripoll, *op. cit.*, p. 14. La novela de Montreal sigue los mismos derroteros genérico-temáticos que la de Castelblanco. Costeada por el impresor madrileño, Antonio Francisco de Zafra, criado de Carlos II y activo en la calle de las Negras desde 1675 hasta alrededor de 1700 (Mercedes Agulló y Cobo, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid: (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009 [Tesis doctoral], p. 339. En línea: <<https://eprints.ucm.es/8700/>> (consultado el 15/02/2022). Me atengo a la numeración del documento PDF se dio a la estampa en 1698, en el mismo formato —4º— y a idéntico precio que *Trabajos del vicio* —6 maravedís el pliego—. Se reeditaría once años después, cuando expiró el privilegio. En esta oportunidad fue comprado por Manuel Ruiz de Murga, impresor-editor ubicado en la calle de la Abada, que dio a las prensas un notable corpus de impresiones de 1693 a 1719 (Agulló, *ibidem*, p. 432). Volvería a estamparse en 1719, por Juan de Aritzia; en 1728 a costa de Josef Alonso y Padilla, que la vendió en su librería de la calle de Santo Tomás (esta noticia se extrae del *Catálogo de libros entretenidos de cavallerías, novelas, cuentos, historias y casos trágicos, para divertir la ociosidad* (1740). Véase Begoña Ripoll, “Los *Cien Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Alonso y Padilla”, *Criticón*, 51 (1991), pp. 75-97).

carecemos de ediciones críticas de las obras de Montreal y Lozano⁴.

Si bien la propia Ripoll mencionaba el interés de reflejar en su forma y sentido el espíritu del último Barroco, no es menos importante, por lo que tiene de rocambolesca, la historia editorial de los *Trabajos del vicio*, costeados por el impresor-editor madrileño Lorenzo García de la Iglesia en el taller de la calle de los Peregrinos, y devueltos a las prensas en 1684 para la estampa de una nueva portada con otro título (*Traiciones de la hermosa*)⁵ y dedicatario.

En las páginas que siguen estudiaré la pertinencia de esta larga novela dentro de la línea del taller de García de la Iglesia, siempre a la luz del mercado madrileño de finales del siglo XVII; situaré en su contexto el remozado al que fue sometida en 1684, una estrategia orquestada por el propio García de la Iglesia y el librero Juan Fernández; revisaré los motivos, tanto del autor como del editor, a la hora de buscar dedicatario; y, por fin, trataré de arrojar luz sobre las causas del fracaso comercial de los *Trabajos* en el panorama socioeconómico del tiempo de los novatores.

1. LOS INICIOS DE LORENZO GARCÍA: LA BÚSQUEDA DE PRESTIGIO

Lorenzo García de la Iglesia, hijo de Andrés García de la Iglesia y de Luisa Gutiérrez, heredó la imprenta de su padre en 1680⁶. Según Gutiérrez del

4 Como apunta Joanna Gidrewicz, “*Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano: novela barroca de desengaño y *best-seller* dieciochesco”, en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid / Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert, pp. 614-622 (p. 614, nota 3), “hace más de medio siglo, Barbara Macmillan García preparaba una edición crítica de la novela titular del volumen, pero el libro nunca llegó a publicarse. Su trabajo se conserva en forma de tesis doctoral inédita: *An annotated edition of Cristóbal Lozano’s “Soledades de la vida y desengaños del mundo”, 1658*, University of Chicago, 1949”. En 1998, el Instituto de Estudios Albacetenses publicó una edición con estudio introductorio de las *Soledades* de Lozano preparada por Irene Rodríguez Haro, así como un volumen facsímil de la edición de 1663 con una introducción de Mendoza Díaz-Maroto. Último ahora la edición de *Trabajos del vicio*, fruto de mi tesis doctoral, defendida el pasado año de 2021 en la Universidad Autónoma de Madrid.

5 Simón de Castelblanco, *Traiciones de la hermosa y fortunas de don Carlos*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1684.

6 Agulló y Cobo, *op. cit.*, p. 107. Impresor madrileño entre 1650 y 1674, y li-

Caño⁷, se mantuvo activo en Madrid entre 1680 y 1684; sin embargo, consta que siguió publicando a comienzos del siglo XVIII, al menos hasta 1706⁸. Asimismo, se conserva documentación del encargo de una *Defensa canónica histórico-política por la Santa Iglesia y Ciudad de Orihuela* por Juan Tarancón y Aledo, de paso en el Madrid de 1688 para pleitear contra la Iglesia Colegial y la ciudad de Alicante. Dicha obra vería la luz sin nota de impresión, de ahí que aventuraremos que García hizo varios trabajos que no llegaron a adscribirse a ninguna tipografía y alargarían el breve catálogo que hoy conocemos⁹.

El año en que inició su andadura financió e imprimió *Trabajos del vicio*, novela de nuevo cuño que respondía a la moda genérica de las últimas décadas del seiscientos, con fuerte calado del mensaje moralista y ejemplarizante desde la ladera del ascetismo. Su verdadero autor fue fray Simón de Castelblanco¹⁰, aunque el agustino se ocultaría —como era

brero hasta 1680, año de su deceso (Marcelino Gutiérrez del Caño, *Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Tipografía de Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1899-1900, p. 483), García aún imprimía en 1680. Según reza en sus portadas, tuvo oficina en la calle de los Peregrinos, enfrente de la calle Cofreros, y se casó tres veces. De su segundo matrimonio con Luisa Gutiérrez nació Lorenzo, que continuaría su labor. Hizo testamento el 25 de febrero de 1680, dejando como herederos al citado Lorenzo y a sus nietos, habidos de su hija Manuela. Trabajaría para diversos editores, destacando una tirada del *Quijote* (1674), diversos sermones o la *Primera parte del Parnaso nuevo y amenidades del gusto* (1670) con textos de teatro breve compilados por él mismo (Agulló, *op. cit.*, pp. 106-107; Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles: (siglos XV-XVII)*, I, Madrid, Arco Libros, 1996, I, p. 310).

7 Marcelino Gutiérrez del Caño, *Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Tipografía de Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1899-1900. [Aparte de: *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 3ª época, III, pp. 662-671; IV, pp. 77-85, 267- 272, 667-678 y 736-739].

8 En la BNE se conserva el *Memorial al Rey Nuestro Señor don Felipe Quinto en que la Ciudad de Salamanca expresa los muchos estragos, y lamentables desgracias, que padeció en la invasión, y sitio del ejército de Portugal, y sus auxiliares tropas de Inglaterra, desde el día 13 hasta el 24 de septiembre deste año de 1706* (Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1706).

9 Agulló, *op. cit.*, p. 107, y Delgado Casado, *op. cit.*, p. 311.

10 Diógo Barbosa Machado, *Bibliotheca lusitana histórica, critica, e cronológica. Naqual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuseraõ desde o tempo da promulgaçãõ da Ley da Graça até o tempo presente*, III, Lisboa, Antonio

habitual en los hombres de la Iglesia cuando escribían obras profanas—bajo la máscara del militar Rodrigo Correa de Castelblanco, que dio su permiso para estampar su nombre en la portada, según declara en el prólogo y en la dedicatoria que rubrica en la *princeps*.

Lorenzo García también costearía en 1680 la *Parte segunda de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*¹¹. Se trataba de un producto rentable, pues compilaba piezas muy populares durante el reinado de Felipe IV. Su venta estaba casi asegurada y le otorgaría cierto prestigio; sin soslayar sus intereses económicos. Meses antes había impreso a costa del librero Gabriel de León la *Parte primera* del teatro del toledano, y el presumible éxito de la empresa hubo de moverlo a comprar el privilegio para editar la segunda en menos de un año. Es probable que contara para ello con el favor de León, al que dedica el volumen¹², quien entonces era uno de los mercaderes más notables de Madrid y había sido cliente habitual de su padre.

Cayuela precisa que “el editor [del Barroco] aparece como un personaje de doble cara, que oscila entre el gusto por el arte, y por el dinero, el amor por las letras y la búsqueda de provecho”¹³. Este doble propósito se observa en el modo de proceder de García: por un lado, con el elogio de León, al que iguala en relevancia con los mismos escritores, pretendía conservar un valioso cliente para su taller; por el otro, procuraba ganar prestigio o capital simbólico al erigirse como editor, agente de mayor fuste en el ámbito literario que el del impresor, habida cuenta de que

Isidora da Fonseca, 1741-1759, p. 712, fue el primer bibliógrafo en ligar esta novela al fraile agustino.

11 Francisco de Rojas Zorrilla, *Parte segunda de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680.

12 De dicha dedicatoria se desprende su concepción del oficio: “No he hallado otro [desahogo] que ofrecerle, en trabajo de la misma imprenta, que yo he costado, dedicándole esta obra, y aunque de otras sus autores sean diversos, juzgo que son más propias de vuestra merced, pues a sus expensas las publica, para que no las sepulte en el olvido, y no se debe menos a quien con su gasto y solicitud da un libro a la estampa, que quien con sudor y fatiga le compone, pues este es uno solo, y sus desvelos no se entienden a más que a un singular; aquel le hace común y para todos” (Anne Cayuela, “Esta pobre habilidad que Dios me dio’: Autores, impresores, editores en el entuerto de la publicación (siglos XVI-XVII)”, *Tiempos Modernos*, VIII, 31 (2015). En línea: <<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/555/583>> (consultado el 09/05/2021).

13 *Ibidem*, s. p.

posibilitaba que “un texto y un autor [accedieran] a la existencia pública, conocida y reconocida”¹⁴.

En su debut, García siguió la política editorial de su progenitor, que también había sufragado algunas obras¹⁵. Para cubrirse las espaldas ante el riesgo que entrañaba *Trabajos del vicio*, una novela de ficción¹⁶, el madrileño quizá esperaba compensar las posibles pérdidas con los beneficios que le reportara la *Parte segunda de las comedias de Rojas Zorrilla*, cuyo triunfo comercial no le era ajeno.

En definitiva, *Trabajos del vicio*, además encajar a la perfección en el catálogo de su taller y de seguir los patrones de un género narrativo en boga, suponía, a grandes rasgos, una moneda de cambio con la que codiciaba introducirse en la red clientelar ligada a las altas esferas. No en balde, entrar en contacto con dicho horizonte de ventas le reportaría un capital simbólico que podría traducirse en venta de ejemplares y, sobre todo, en futuros contratos con las instituciones reales y eclesiásticas.

14 *Ibidem*, s. p.

15 Aunque, como señala Delgado, *op. cit.*, I, p. 257, “su producción es mucho más breve que la de su padre, y también menos interesante”.

16 Si bien es cierto que, tras la década (1625-1634) sin conceder licencias de imprenta, por mor de la Junta de Reformación, la publicación de novelas originales decayó notablemente en favor de las reediciones, *Trabajos del vicio* no constituye el único ejemplo de novela larga y original aparecida en el último tercio del Barroco. Sirva como ejemplo los citados *Engaños de mujeres* (Antonio de Zafra, 1698) de Miguel de Montreal, con multitud de paralelismos argumentales que los acercan a la obra de Castelblanco. Sobre las entresijos de la Junta de Reformación, pueden consultarse al respecto los trabajos de Jaime Moll, “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 97-103; Anne Cayuela, “La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, II, 29 (1993), pp. 51-78; Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, pp. 33-39; y Rafael Bonilla Cerezo, “Prólogos de ida y vuelta: Juan de Piña, Alonso de Castillo Solórzano, Francisco de Quintana, Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas en el campo literario de Lope de Vega”, *Rilce*, XXXVIII, 1 (2022), pp. 81-132.

2. UN INGENIOSO ARDID: EL REJUVENECIMIENTO EDITORIAL

Como apunta Agulló, la tirada media de un libro en el siglo XVII oscilaba entre los 750 y los 1800 ejemplares, siendo lo más habitual 1500¹⁷. Ese sería el caso de *Trabajos del vicio*. Lorenzo García, tras finalizar la impresión, conservó parte de los ejemplares para venderlos en su tienda —en el mismo taller— y el resto lo traspasaría en “grandes lotes”¹⁸ a los libreros de la zona¹⁹. Dichos lotes estaban sin encuadernar, tarea propia de los libreros, que “contaban de modo general con un taller de encuadernación anejo a la tienda, lo que no ocurría en las imprentas, de donde los libros salían [...] en rama”²⁰. El hecho de que en la portada no se especifique la sede comercial —a diferencia de lo que sucede con la *Parte segunda de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, cuyo pie de imprenta reza: “Madrid, en la imprenta de Lorenzo García de la Iglesia, 1680. Véndese en su casa en la calle de los Peregrinos”— sugiere que los *Trabajos del vicio* podían adquirirse en distintas librerías²¹.

17 Agulló, *op. cit.*, p. 63. Para otro tipo de obras Agulló, *ibidem*, p. 63, documenta tiradas de un volumen superior. Por ejemplo: “en el contrato de impresión de los *Calendarios perpetuos* de la Diócesis de Toledo [...] se obligó a tirar 10000 ejemplares de cada tipo”.

18 David González Ramírez, “José Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza. Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa”, *Archivo de Filología Aragonesa (AFA)*, 66 (2010), pp. 97-154, menciona esta práctica acerca del librero, editor y compilador secentista José Alfay, extensible a todo el comercio editorial: “Con una parte de la edición para venderla por su cuenta; la otra parte era despachada en grandes lotes que traspasaba a los libreros cercanos, con los que convenía un precio por el conjunto” (p. 98).

19 Las obras religiosas solían venderse en la portería de los conventos a los que pertenecían los autores o que habían sufragado la impresión. Como es posible comprobar en fuentes agustinas como la de Antonio Blanco, *Biblioteca Bibliográfico-agustiniana del Colegio de Valladolid*, Valladolid, Tipografía de José Manuel de la Cuesta, 1909, los volúmenes podían adquirirse directamente en la portería de San Felipe el Real, favorecida por su localización junto a la Calle Ancha de la Puerta del Sol.

20 Agulló, *op. cit.*, p. 114.

21 Como indica José Ramón Trujillo Martínez, “La traducción en Cervantes: lengua literaria y conciencia de autoría”, *Edad de Oro*, 28 (2004), pp. 161-197, “además de la librería, éste [el librero-impresor] mantiene cajón en el patio de la Reina del Alcázar Real, el principal lugar de paso hacia los Consejos, y una distribución basada en el intercambio con el resto de territorios que componen la Monarquía. Ediciones

Uno de los que se hicieron con ejemplares fue Juan Fernández, quien, cuatro años más tarde, viendo que permanecían apilados en su tienda de la Calle de Toledo²², decidió afrontar el rejuvenecimiento editorial de la novela: un ardid frecuente para darle apariencia de novedad a una edición antigua mediante un cambio de portada. Los dos empresarios colaborarían para relanzar la obra de Castelblanco: conservaron intactos los cuadernillos en rama del cuerpo textual y les colocaron sendos frontispicios, cambiando el título, la dedicatoria y el pie de imprenta. Una de las partidas incluía el rótulo “a costa de Juan Fernández” y la dirección de su tienda: “Mercader de libros de la calle de Toledo, junto al estudio del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús”; y a su vez, entre sus preliminares, luego de suprimir el resto de paratextos, insertó una dedicatoria, enderezada por él mismo a un nuevo dedicatario. En el taller de García se incluyó el segundo estado de la portada y de nuevo se modificaron tanto el título como el pie, pero sin nombrar a Juan Fernández, pues esos ejemplares pertenecían al impresor²³.

casi completas parten, por ejemplo, en barco hacia las Indias, mozos de librería recorren los pueblos y las novedades llegan de todas partes a la capital madrileña, fundando una industria hasta entonces desconocida por su volumen” (p. 192). Para Jaime Moll, “Editores y escritores en el Madrid de los Austrias”, *Edad de Oro*, 27 (1998), pp. 97-106, “la red de librerías acerca al potencial comprador y lector de novedades literarias que van apareciendo. El ritmo de ventas marcará el éxito o el fracaso, la aceptación o el rechazo, la reedición inmediata o, a la larga, la venta como papel viejo de gran parte de una edición. Éxito o fracaso que no siempre se corresponde con la calificación que merecen las obras y los escritores en nuestras historias de la literatura” (p. 105-106).

- 22 En la villa y corte existían dos grandes núcleos en torno a los cuales se establecieron los librerías e impresores. Uno se situaba en la calle Toledo, centro cultural de Madrid a partir de la creación del Colegio Imperial; en esta calle tenía su tienda Juan Fernández. El otro estaba en la calle Mayor (Puerta del Sol, frontero San Felipe, etc.), de un carácter más comercial. En esta zona se asentaron los más importantes editores y mercaderes, como Gabriel de León, y en la misma zona, según hemos visto, en la calle de los Peregrinos, abrió el taller de Andrés y Lorenzo García (Agulló, *op. cit.*, p. 583).
- 23 La transcripción de las portadas es la siguiente:

Emisión de 1684, 1^{er} estado:

Trayciones / de la hermosvra, / y fortunas de don Carlos, / Trabajos del vicio, / exemplos para la enmienda, / políticas para el acierto, / redvcidas a svcesos exemplares / compuesto / Por Don Rodrigo Correa Castel-Blanco / dedicado / A luan Bel-

No parece fortuito que el relanzamiento de *Trabajos del vicio*, ahora *Traiciones de la hermosura*, coincidiese con la impresión de *La Farsalia: poema español*, libre traducción por Juan de Jáuregui de la obra maestra de Lucano, costeadada por Sebastián de Armendáriz, librero de Cámara del Rey²⁴. Esta fue una de las obras principales del taller de García, y es probable que la falta de espacio lo apremiara a dar salida a los pliegos antiguos²⁵.

Sea quien fuere el artífice de la idea, la emisión de 1684, con sus dos variantes, constituyó una operación comercial fruto del acuerdo de un par de agentes librescos que buscaban optimizar su inversión. De esa manera

trán, Criado de su Magestad, Don / Carlos Segundo. (que Dios guarde) y Sargento de / su Noble Guarda Alemana / con privilegio. / En Madrid: Por Lorenço García de la Iglesia. Año de 1684. / A costa de Iuan Fernández. Mercader de Libros en la Calle de Toledo, / junto al Estudio del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.

Emisión de 1684, 2º estado:

Trayciones / de la hermosura, / y fortunas de don Carlos, / trabajos del vicio, / y afanes del amor, / exemplos para la enmienda, / políticas para el acierto, reducidas a la historia / de un sugeto de modernas experiencias, / en sucesos exemplares. / compuesto por don Rodrigo / Correa Castel-Blanco. / dedicado / A Juan Beltrán, criado / de su Magestad Don Carlos Segundo. (que Dios / guarde) y Sargento de su Noble Guarda / Alemana. / Segunda impresión. / Con privilegio. En Madrid. Por Lorenzo Garcia de la Iglesia. / Año de 1684.

- 24 Delgado, *op. cit.*, p. 257, la destaca dentro del catálogo de García: “se pueden entresacar algunas obras como *La Farsalia* (1684) de Lucano en versión de Juan de Jáuregui; *El sastre del campillo* (1685) de Francisco Santos y la colección *Varios efectos de amor en onze novelas exemplares* (1692), en recopilación de Isidro de Robles”. De Sebastián de Armendáriz documenta Agulló, *op. cit.*, p. 165, que en 1684 es “librero de cámara de su majestad y curial de Roma, con casa en la Puerta del Sol, como así consta en la portada de la obra de Jáuregui: «Sácale a la luz Sebastián de Armendáriz, Librero de Cámara del Rey nuestro señor [...]. Véndese en su casa en la Puerta del Sol». Sin duda, Armendáriz, un librero en contacto con las élites, perteneciente a la “Hermandad de librerías entre 1677 y 1702” (Agulló, *ibidem*, p. 165), sería un cliente de importancia singular para el negocio de García.
- 25 Como apunta David González Ramírez, *Del taller de imprenta al texto crítico: recepción y edición de la Guía de avisos de forasteros de Liñán y Verdugo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, p. 58, nota 10, “cuesta creer que un editor pudiese almacenar en su local una tirada completa de ejemplares, por lo que en ciertas ocasiones compartía gastos coeditando el texto, dividiéndose la tirada en proporción al capital invertido”.

salen a relucir las dos caras del editor y del librero como promotores de una cultura dirigida y, a la vez, protagonistas activos del negocio editorial.

3. EL TALLER DE ANDRÉS Y LORENZO GARCÍA DE LA IGLESIA

En 1672, Andrés García daba a sus tórculos las *Soledades de la vida: desengaños del mundo. Novelas ejemplares* de Cristóbal Lozano, aparecida inicialmente a nombre de su sobrino Gaspar Lozano y sufragada desde la *princeps* de 1663 por Francisco Serrano de Figueroa²⁶. La obra, cuya longeva fortuna editorial informa de su éxito²⁷, sigue el patrón de la novela

26 Ripoll, *Catálogo*, p. 101. Tras cotejar diversas portadas de los libros impresos por Andrés García de la Iglesia, comprobamos que Francisco Serrano de Figueroa era un cliente asiduo del taller. La vinculación entre ambos empresarios en torno a Cristóbal Lozano queda atestiguada por una de las reediciones del *David Perseguido* (con tres partes: 1652, 1659, 1661), costeada por Serrano de Figueroa en 1674; posteriormente, el mismo tándem editorial se repite en 1675 para la *Tercera parte*, y en 1680 para la *Segunda*. La primera edición de *Soledades de la vida*, fechada en 1663, se dio a la estampa, sin embargo, en el taller de Mateo Fernández. Muerto su autor, en 1672 se reeditarán como “segunda impresión”, “corregidas y enmendadas”, ya con la mención real de la autoría, en el taller de Andrés García. Como observa Gidrewicz, la reedición de las *Soledades* en 1672 “reproduce el volumen novelístico en su forma completa [...] y así se reimprimiría a lo largo del siglo XVIII, incluyendo tres obras novelísticas: dos novelas largas (la titular, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, y otra con el nombre de *Persecuciones de Lucinda*) y cinco novelas cortas, las llamadas *Serafnas*. Antes de la primera edición completa de 1672 hubo al menos una edición suelta de *Soledades*, que en 1663 se publicó junto a seis comedias, y dos ediciones individuales de *Persecuciones* (1641 y 1664)” (Gidrewicz, *op. cit.*, p. 614).

27 Se publicó durante todo el siglo XVIII y aun a principios del siglo XIX, en 1808, bajo el título de *Historia de Lisardo el estudiante de Córdoba, y de la hermosa Teodora, con los trágicos sucesos del hermitaño Eurico: sacada en compendio del tomo titulado “Soledades de la vida y desengaños del mundo”*. Como apunta Agustín Redondo, *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias. Estudios filológicos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, p. 196, nota 65, “la narración debió tener éxito, ya que poco después salieron en pliego suelto dos romances de *Lisardo, el estudiante de Córdoba*, directamente inspirados en el texto de Cristóbal Lozano”. Redondo, *ibidem*, p. 196, cuenta al menos “cuatro ediciones en el siglo XVII y catorce a lo largo del siglo XVIII”. Para los datos bibliográficos del escritor, véase la entrada “Lozano y Sánchez, Cristóbal” de Pilar Egoscozabal en el

ascética: la *peregrinatio amoris*, el tema de la concupiscencia, el desengaño y postrera salvación a raíz del encuentro con el amor divino. Un libro como *Trabajos del vicio* concordaba, por tanto, con los títulos editados hasta la fecha en la calle de Los Peregrinos y servía como vínculo entre los impresos del padre y el incipiente camino de su hijo²⁸. A tenor de tales circunstancias, podemos razonar que la edición de *Trabajos del vicio* representó un hito más, pero no aislado, en la continuidad de aquella empresa, que se remontaba a 1650.

El número de libros religiosos salidos de las prensas de García padre resulta de veras notable: textos de moral cristiana, *artes moriendi*, historia eclesiástica, relación de fiestas religiosas, sermonarios, etc., engruesan el catálogo del impresor, que no pocas veces asumía el rol de editor de obras sacras, o de moral política, para participar en un negocio que gozaba de “un amplio y rentable mercado [...] que debía satisfacer al público, clerical o no, en sus necesidades devotas, espirituales o exegéticas, sin olvidar la fruición de otros géneros como, por ejemplo, el hagiográfico, el cronístico o el poético”²⁹.

En 1659 imprimió dos *artes moriendi* a su costa: *De metu mortis enchiridion* de Antonio Ortiz de Zúñiga y los *Avisos para la muerte*³⁰, que se llevaban reeditando desde 1620: Andrés García, al comprar el privilegio de la séptima edición, apostaba por un valor seguro. Ese mismo año los agustinos del convento de San Felipe contrataron sus servicios para dar a la stampa la relación de la fiesta solemne que se celebró por la canonización de Tomás de Villanueva³¹; más tarde, en 1664, se encargaría de imprimir el primer tomo

Diccionario filológico de literatura española (Siglo XVII), eds. Pablo Jauralde Pou; Delia Gavela; Pedro C., Rojo Alique, I, Madrid, Castalia, 2011, pp. 915-924.

- 28 Si se comparan las publicaciones de padre e hijo, se adivinan más patrones de continuidad: las *artes moriendi*, los sermones, memoriales, los compendios de teatro y de novela corta, etc. En 1674, Andrés García imprimió la primera edición española ilustrada del *Quijote*, patrocinada por María Armenteros, enriqueciendo así su catálogo con otra novela larga de éxito archiprobado.
- 29 Fernando Bouza, “Costeadores de impresiones y mercado de ediciones religiosas en la alta Edad Moderna ibérica”, *Cuadernos de Historia Moderna*, anejo XIII (2014), pp. 29-48 (p. 35).
- 30 *Avisos para la Muerte. Escritos por algunos Ingenios de España...* Recogidos y publicados por Luis Ramírez de Arellano, Madrid, Andrés García de la Iglesia, Año 1659 (7ª edición).
- 31 *Segunda relación de la solemne fiesta que en la insigne villa de Madrid, corte de España*

de la *Historia general de los religiosos descalzos del orden de los ermitaños del gran padre y doctor de la iglesia San Agustín de la congregación de España y de las Indias*, con autoría de Andrés de San Nicolás. La obra se extendería hasta la publicación del cuarto volumen, editado en Zaragoza en 1756, rubricado por Pedro de San Francisco.

La conexión con la orden agustina y su prestigio como impresor o editor sacro al final de su carrera ayudan a indagar sobre la relación del padre Castelblanco con el taller de Andrés García, sito a pocos metros del convento de San Felipe. De hecho, la aprobación religiosa la firmó el padre Osorio, definidor de aquella orden, en diciembre de 1679, por lo que no es descabellado pensar que el propio García, que aún regentaba el taller, interviniera en el proyecto, al menos en su primera fase. El último trabajo que se le atribuye es la segunda parte de *El David perseguido*, data- da en 1680³²; solo unos meses antes, en noviembre de 1679, había editado la academia que se celebró en Madrid por el desposorio del rey Carlos II con la reina María Luisa de Borbón³³. Para entonces, los *Trabajos del vicio* debían de estar ya casi listos. El 25 de febrero de 1680, García padre testó a favor de su hijo y nietos. Luego, de acuerdo con estas fechas, la estampa de la novela de Castelblanco bien pudo haber sido promovida por Andrés.

Respecto a los libros impresos por Lorenzo, la cantidad se antoja notablemente inferior a la de su progenitor. En 1680 sacó *Lucerna decretalis*, de Manuel de Filgueroa, de los Clérigos Menores, costeadada por Mateo de la Bastida, que volverá a encargarle en 1682 otra obra teológica en latín, *Summa totius theologiae*. Incluso décadas más tarde, en 1701, igual que su padre, Lorenzo financió un *ars moriendi* escrito por el capuchino Antonio de Fuente la Peña, titulado *Escuela de la verdad, perfección de almas*.

Sin embargo, el editor-impresor muestra particular interés por las hagiografías, en auge durante el Siglo de Oro, especialmente tras la sanción

y silla de sus Católicos Reyes, celebró el Conuento de S. Felipe de Religiosos Agustinos, a la Canonización del Glorioso y bienaventurado Santo Tomás de Villanueva, de su sacra orden, dignísimo Arçobispo de Valencia, espejo de Caridad.

32 *Parte segunda de David perseguido y aliuio de lastimados; historia sagrada*; le dedica humilde, y consagra el doctor Don Christoual Lozano; a costa de Francisco Serrano de Figueroa, por Andrés García de la Iglesia, 1680, Madrid, Sexta impresión.

33 *Academia que se celebró en esta corte en demonstración de los desposorios de sus Magestades el Rey Carlos Segundo con Doña María Luisa de Borbón, el mes de Noviembre de mil seiscientos y setenta y nueve*, En Madrid, por Andrés García de la Iglesia, 1679.

de los postulados de Trento. Entre 1683 y 1685, Lorenzo García da a la estampa tres vidas de santos y religiosos escritas por predicadores o misioneros residentes en Madrid o sus alrededores. De 1683 data la *Vida del venerable siervo de Dios Fray Bernardo de Corleón*³⁴, escrita por Benito de Milán y traducida del italiano por el capuchino José de Sevilla, del que se conoce además un compendio de sermones publicado en 1697³⁵. En 1685 editó otras dos hagiografías: la *Vida, y virtudes de el Capuchino español, el V. siervo de Dios Fr. Francisco de Pamplona*³⁶ y la *Vida y milagros de S. Nicolás el Magno*³⁷, por Alonso de Andrade. Esta obra vio la luz en 1671, en la imprenta de María Rey; Lorenzo García la reeditó en 1685 y volvería a pasar por las prensas en Valencia, en 1697; en Sevilla, en 1707; y de nuevo en Madrid, en 1750. Recuérdese que su padre se hizo cargo en 1660 de dos títulos de Andrade: *Meditaciones diarias de los misterios de N. S. Fe y de la vida de Christo y de los santos y Orden de vida para la eterna vida y nuevo arte de servir a Dios*.

A caballo entre estas publicaciones, en 1684, volvieron a salir los *Trabajos del vicio* como *Traiciones de la hermosura*. Sacudidos ya los velos del falso responsable, la autoría de Castelblanco habría sido conocida dentro de sus círculos. Como puede verse, el perfil escritural de aquellas hagio-

34 *Vida del venerable siervo de Dios Fray Bernardo de Corleón, del Sagrado Orden de Menores Capuchinos*; por el R. P. Fr. Benito de Milán, Predicador del mismo Orden, traducida de lengua italiana en española por Fr. Ioseph de Sevilla, Religioso de dicho Orden. Por Lorenço García, En Madrid, 1683.

35 *Oraciones evangélicas de varios assumptos, de algunos misterios de Christo, María Santísima, Feria y Santos ordenadas y predicadas* por el R. P. Fr. Joseph de Sevilla, Religioso del Sagrado Orden de Menores Capuchinos del Seráfico Padre de San Francisco... En Madrid, en la imprenta de Antonio Román, a costa de los Herederos de Gabriel de León, 1697.

36 *Vida, y virtudes de el Capuchino español, el V. siervo de Dios Fr. Francisco de Pamplona, llamado en el siglo D. Tiburcio de Redin*; conságrala al misterio de la Concepción Purísima de la Madre de Dios, su menor esclavo el P. Fr. Matheo de Anguiano, religioso capuchino. Mateo de Anguiano fue guardián de los conventos capuchinos de Alcalá de Henares y Toledo y dirigió importantes misiones evangelizadoras por América; su obra más conocida es *De los santos y de los admirables santuarios de la provincia de España que llaman Rioja* (1701).

37 *Vida y milagros de S. Nicolás el Magno, patrón de la ciudad de Bari*; por el P. Alonso de Andrade de la Compañía de Jesús; con la vida de San Liborio. Alonso de Andrade era jesuita y misionero (participó en las misiones populares de Castilla La Nueva, Andalucía, Extremadura, Orán y las Islas Canarias), además de un prolífico autor de obra espiritual y hagiográfica.

gráficas, obra de predicadores madrileños, guarda cierto parecido con el de Simón de Castelblanco, lo cual parece indicar que el taller de Peregrinos se aprovechaba de la fama de las voces que sermoneaban en los templos y plazas de la capital.

En la dedicatoria de la emisión de 1684, que se reproduce en los anexos de este artículo, firmada por Juan Fernández y dedicada a su tocayo Beltrán, criado de Carlos II, se alude al prestigio público del agustino: “Todos me confesarán las ventajas con que es *universalmente amado por todos*; pues quien le conoce, le hallará siempre en los aciertos de su obrar, sabiendo, como es sabido, granjear las voluntades con sus propios merecimientos”³⁸. Al margen de las hipérboles propias de las dedicatorias, la cláusula “universalmente amado por todos” denota que Castelblanco era ya una figura a la que el pueblo tenía en estima, pues, como buen orador, sabía “granjear las voluntades”. Su fama como predicador y la cercanía del convento a su taller son causas probables para que los García supieran de sus prédicas antes de acometer el negocio de los *Trabajos del vicio*.

4. EN TORNO A LAS DEDICATORIAS Y EL CAMBIO DE DEDICATARIO

No vuelvas el rostro a Alejandro Capelo, que un libro que se intitula *Gobierno Veneciano*, dedicado a un Sumo Pontífice, le valió el gobierno de Roma; ni hagas reparo en Torquato Tasso, que otro libro, cuyo título es *Jerusalem libertada*, dedicado al gran Blossso, le valió una encomienda; ni repares en Paulo Peruta cuando escribió un poema en favor del ejercicio militar, dedicado al Gran Carlos Quinto, y en agradecimiento le sacó de Francia y trajo a España: que a ti ya te ha pagado y agradecido a quien dedicas³⁹.

Este párrafo procede de la dedicatoria a José de Maruri de *El sastre del campillo*, obra de Francisco Santos, impresa en 1685 por Lorenzo García, a costa Sebastián Armendáriz. En dichas líneas el autor ejemplifica los

38 Simón de Castelblanco, *Traiciones de la hermosura*, Madrid, Lorenzo García, 1684, «A Juan Beltrán».

39 Francisco de Santos, *El sastre del campillo*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1685, «Dedicado a Joseph de Maruri».

beneficios otorgados a los escritores por sus mecenas. No hay duda de que el madrileño aspiraba no solo a la financiación de la obra y al explícito abrigo del dedicatario, sino al patrocinio mediante la concesión de encomiendas o privilegios que mejoraran su condición⁴⁰.

Antes de desentrañar las pretensiones de Castelblanco y su editor a la hora de granjearse los favores de un dedicatario, iluminaremos algunos detalles en torno a los homenajeados y a Rodrigo Correa de Castelblanco, el falso autor. La atribución es un artificio que Correa confiesa sin empacho en los preliminares: “[el libro] es de un amigo, que no quiso que apareciese en público su nombre”⁴¹. Pero los dos únicos textos que salieron de la pluma del militar son el prólogo y la dedicatoria de la *princeps* a Juan Antonio Pacheco, marqués de Cerralbo y capitán general de la Artillería de España⁴².

Tanto Barbosa Machado como Santiago Vela⁴³ y Ripoll⁴⁴ consideran a

40 Véase Roger Chartier, “El príncipe, la biblioteca y la dedicatoria en los siglos XVI y XVII”, en *Historiografía francesa: corrientes temáticas y metodológicas recientes*, México D.F., Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. En línea: <<http://books.openedition.org/cemca/624>> (consultado: 10/02/2021).

41 Simón de Castelblanco, *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680, «Prólogo al lector».

42 En el encabezamiento se enumeran más títulos: Don Juan Antonio Pacheco Osorio Toledo y de la Cueva, marqués de Cerralbo y de San Leonardo, conde de Villalobos, comendador de las Encomiendas de Fuente el Moral y de Hornachos, administrador de las de Almodóvar del Campo y Herrera, alcaide del castillo de Alberquería y del Almorchán, gentilhombre de la Cámara de su Majestad, de sus Consejos de Estado, Guerra, Indias y Cámara de ellas, capitán general de la Artillería de España, etc.

43 Catálogos bibliográficos como los de Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos / formado con los apuntamientos de Bartolomé José Gallardo; coordinados y aumentados por M.R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón*, II, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1863-1889, p. 589; y Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá / escrito por Pedro Salva y Mallén; y enriquecido con la descripción de otras muchas obras, de sus ediciones, etc.*, Valencia, Ferrer de Orga, 1872, II, p. 131, mantienen la autoría de la portada: Rodrigo Correa de Castelblanco, sin aludir a Simón de Castelblanco; Peres (1890: 103) recoge el dato de Barbosa Machado y anuncia que se trata de un seudónimo del verdadero autor. Por fin, Gregorio Santiago Vela también alude a Correa, como seudónimo, en su *Ensayo de una biblioteca iberoamericana de la Orden de San Agustín*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913-1932., I, p. 650; II, p. 137.

44 Ripoll, *Catálogo*, p. 48.

Rodrigo Correa de Castelblanco un seudónimo, sin plantearse siquiera su existencia, a pesar de que su portada lo circunscriba a la milicia: “Sargento Mayor del Tercio de Granada, y Gobernador del Peñón”. Sin embargo, la *Relación de méritos y servicios de Rodrigo Correa de Castelblanco, Sargento Mayor*⁴⁵ brinda valiosas noticias que informan de los lazos de Correa con el marqués de Cerralbo.

La relación de méritos prueba que Rodrigo Correa estuvo destacado en Flandes, donde sentó su primera plaza en 1654. Se retiraría de la milicia activa en 1668, doce años antes de involucrarse en la edición de los *Trabajos* del agustino. Es posible que ambos tuvieran parentesco, como indica una anotación manuscrita en el ejemplar de la BNE, con signature R/25340, perteneciente a los agustinos de Alcalá: “Este libro lo escribió el hermano Castelblanco, agustiniano, hermano del que dice en el prólogo que esta obra no es de quien la publica”. Sin embargo, hay buenas razones para desecharlo, ya que Castelblanco no es sino el nombre elegido por Simón tras profesar en los agustinos de Salamanca: a guisa de homenaje a su rincón nativo⁴⁶.

En la dedicatoria de 1680, Correa afirma que —igual que en el caso de Santos— dedicó el libro al marqués de Cerralbo como pago de unos beneficios otorgados en el pasado: “En reconocimiento de sus benévolas influencias, qué mucho que un honrado racional agencie demostraciones con que publicar las favorables influencias con que vuesa excelencia

45 “Relación de los servicios del sargento mayor Rodrigo Correa de Castelblanco”, Portal de Archivos Españoles, ref. indiferente, 126, nº 74. Véase la transcripción en los anexos.

46 En el momento de la profesión, el novicio juraba guardar la regla de la orden y la obediencia y recibía la indulgencia plenaria, retornando al estado de pureza del bautismo; por ello se le daba la oportunidad de cambiar su nombre en la religión. Quizá Castelblanco naciera en la ciudad homónima de Portugal, aunque sus biógrafos apunten a Lisboa. Como explica el padre Manuel Vidal, *Agustinos [sic] de Salamanca. Historia del observantísimo convento de San Agustín N. P. de dicha ciudad*, II, Madrid, Eugenio García de Honorato, Impresor desta Ciudad y Universidad, 1751-1758, pp. 93-94, en la información sobre la profesión del agustino, los apellidos de sus padres eran los siguientes: “Fr. Simón de Castelblanco, hijo legítimo de Luis Fernández i María Manuel, vecinos de Lisboa en Portugal, [profesó] a 24 de abril de 1629”.

en Flandes y en Cataluña me honró”⁴⁷. El vínculo a través de Rodrigo Correa, un militar de alto rango inserto en los círculos nobiliarios, supondría además un gran atractivo para fray Simón y Lorenzo García, como se verá enseguida.

4.1. *Intereses autoriales*

A un predicador de la talla de Castelblanco, ya con una hagiografía en su haber⁴⁸, le interesaba evitar la polémica inherente a la estampa de textos profanos, sobre todo durante la última etapa de su vida, en la cual disfrutó de un privilegio de exención de exprovincial de la orden y del título de predicador jubilado⁴⁹.

47 Castelblanco, *op. cit.*, «Al excelentísimo señor don Juan Antonio Pacheco».

48 *Virtudes y milagros en vida y muerte del B. P: FR. Juan de Sahagún de la Orden de N. P. S. Agustín, Canónigo de la Santa Iglesia de Burgos, Colegial del Colegio viejo de San Bartolomé, Predicador Apostólico de la ciudad de Salamanca*. Al Eminentísimo Señor D. Pascual de Aragón, Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, del Título de Santa Balbina, Canciller mayor de Castilla, del Consejo de Estado de la Junta del Gobierno Universal. Por el padre Fray Simón de Castelblanco, Predicador Jubilado de la Provincia de Castilla de la Orden de N. P. S. Agustín. Con privilegio. En Madrid, en la Imprenta Real, año de 1669.

49 Las *Soledades de la vida* se definen por un caso de camuflaje autorial muy similar al de *Trabajos del vicio*. La primera edición de la obra sale a la luz en vida de Cristóbal Lozano, el año de 1663, aunque pudo ser copia de una anterior, fechada en 1658, que, según Ripoll, *op. cit.*, p. 101, nadie ha visto. La portada oculta el nombre del verdadero autor bajo el de su sobrino, Gaspar Lozano. Si la hipótesis sobre el parentesco familiar entre Correa y Castelblanco es certera, el parecido entre las dos novelas se torna aún más próximo. En el caso de Lozano, en la edición de 1663, será él mismo el que dedique la obra a don Pedro Portocarrero, reconociendo el poco valor de un libro profano: “Reservo a otra ocasión dedicar a vuesa excelencia de mis libros, que por ser lectura sagrada vendrán más a cuento, cuando ya un señor se hace a lo devoto y recogido. [...] Menor capellán y más afecto servidor de vuesa excelencia, que su mano besa, el doctor Cristóbal Lozano” (Cristóbal Lozano [rubricada por Gaspar Lozano], *Soledades de la vida y desengaños del mundo, novelas ejemplares*, Madrid, Mateo Fernández, 1663). Nótese cómo, a pesar de reconocer su autoría en la dedicatoria, no firma la portada. En las siguientes ediciones, ya póstumas, se restituye al verdadero autor y es Gaspar Lozano quien rubrica el prólogo, explicando los motivos de la ocultación: “El empeño de su estudio [de su tío, Cristóbal Lozano] en

En la información bio-bibliográfica que aporta el padre Vidal solo se recoge la hagiografía de fray Juan de Sahagún, en la que pondera las virtudes del santo patrón de Salamanca⁵⁰. Este hecho certifica que las órdenes religiosas solo consentían la escritura de libros sacros y, por consiguiente, eliminaban de la historiografía cualquier rastro de laicismo que mancillara el nombre del fraile o de la institución. Pero ¿por qué se eligió a Rodrigo Correa para rubricar la portada?

Castelblanco pudo aprovechar la relación que unía al soldado con el marqués de Cerralbo para recibir no solo mecenazgo y protección para su obra, sino alguna que otra regalía. No se olvide que Pacheco era gentil-hombre de Cámara del Rey y se movía en los círculos próximos al Hechizado. Así, mediante el tributo de la dedicatoria, el padre agustino intentaría acercarse a los entornos regios, o incluso al propio rey, con una obra que enseñaba doctrina y políticas cortesanas con notable amenidad⁵¹.

Su afán acaso persiguiera el nombramiento como predicador real, que hubiera representado la cumbre de su carrera eclesiástica tras el privilegio

materias de más peso, le obligó a publicar estas *Soledades* en nombre mío; corrieron como suyas, aunque sin su nombre, sin merecer el mal trato que ponderé arriba” (Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo, novelas ejemplares, “tercera impresión”*, Madrid, Manuel Román, 1713).

50 “A 24 de abril se celebró nuestro capítulo, que presidió el P.M. Fr. Pedro de Ribadeneira. Salió electo en Provincial el M. Fr. Bernardino Rodríguez y en prior de nuestro convento segunda vez el M. Fr. Basilio Ponce de León, uno i otro insignes cathedráticos de la Universidad, lustre i decoro de esta casa. En este trienio profesaron (entre otros) los siguientes dignos de alguna conmemoración en esta *Historia*: [...] Fr. Simón de Castelblanco, hijo lexítimo de Luis Fernández i María Manuel, vecinos de Lisboa en Portugal, [profesó] a 24 de abril de 1629. Fue en adelante sugeto ilustre i zeloso del honor de la religión. Escribió la *Vida de San Juan de Sahagún*, impressa en Madrid, año de 1669. El Rmo. General Valvasorio en atención a sus méritos le honró con el título i essenciones de ex Provincial de Castilla, i se admitieron las letras en el Capítulo intermedio, celebrado en Madrid a 3 de noviembre de 1672” (Vidal, *op. cit.*, II, pp. 93-94).

51 Castelblanco había estampado su *Vida y virtudes de fray Juan de Sahagún* (1669) en la Imprenta Real, por lo que no era un autor desconocido en palacio. Por otro lado, su condición de predicador en San Felipe podía favorecer su ascenso en los cenáculos reales. Se conoce el caso de fray Luis Criado, agustino que alcanzó el cargo de predicador real tras impresionar a Carlos II con un sermón predicado el día de San Agustín en San Felipe (Francisco José García Pérez, “Los predicadores reales de Carlos II”, *Archivo Ibero-Americano*, año nº 75, 281 (2015), pp. 673-711 [p. 678]).

de exención como exprovincial en 1672. Téngase en cuenta que el acceso a los bancos reservados de la capilla real se había convertido en una competición para muchos prelados que, luego de una larga carrera en el púlpito⁵², aspiraban a un estatus mayor gracias a dicho honor, un codiciado “símbolo de distinción”⁵³. En las dos últimas décadas del siglo, la nómina de predicadores en la real capilla del Alcázar experimentó un aumento considerable; entre ellos, los franciscanos eran los más numerosos, seguidos por los agustinos⁵⁴.

Castelblanco bien pudo escudarse en fray Álvaro Osorio, definidor en Castilla de la orden y prior de San Felipe, quien un año después de la publicación de la novela fue predicador real⁵⁵. Un indicio se desprende de los preliminares de los *Trabajos del vicio*: la aprobación del superior de la orden, imprescindible en toda obra profana escrita por religiosos y suplementaria a la expedida por el Consejo, la firmó el definidor el 17 de diciembre de 1679 en el Convento de San Felipe el Real. Por esas calendas, Osorio ya debía gozar de influencia en los predios eclesiales cercanos a la realeza; sin embargo, en dicha aprobación, ratifica el carácter apócrifo del volumen: “se me remitió un libro cuyo título es *Trabajos del vicio, y afañes del amor*, compuesto por don Rodrigo Correa Castelblanco, sargento mayor de el Tercio de Granada y gobernador de el Peñón”⁵⁶.

Se hace difícil de creer que Osorio, profeso en el mismo convento que Simón de Castelblanco, no conociera su proyecto. Más factible, en cambio, por formar parte del cuaderno de preliminares —el último que se imprimía—, que el religioso no llegara a leer la dedicatoria y el prólogo en los que Correa reconoce que no lo escribió.

52 Apunta García Pérez, *ibidem*, p. 679: “La mayoría de los pretendientes tenían ya una edad avanzada, por lo que contaban con una larga carrera de estudios a sus espaldas y una sucesión de cargos en sus respectivas órdenes”. Castelblanco contaría alrededor de setenta años en 1680.

53 *Ibidem*, p. 692

54 Entre 1666 y 1700 se nombraron sesenta franciscanos y treinta y cinco agustinos (*ibidem*, p. 676).

55 En la lista de predicadores reales de Carlos II aportada por García Pérez, *ibidem*, p. 704, se registra fray Álvaro Osorio, que se unió a la capilla palatina en 1681.

56 Castelblanco, *Trabajos del vicio*, «Aprobación del maestro fray Álvaro Osorio».

4.2. Intereses del editor

La edición de *Trabajos del vicio* no empezó con buen pie. Por un lado, Andrés García legaba el taller a su hijo con la stampa aún en ciernes⁵⁷; por otro, ese mismo año murió el «mecenas». Nada extraña, entonces, que los dos testimonios de la emisión de 1684 anuncien una nueva dedicatoria, escrita por Juan Fernández, aunque falte en la “segunda impresión”. El nuevo receptor, don Juan Beltrán, criado de Carlos II y sargento de la Guarda Alemana, cumple con el mismo perfil militar y de cercanía al monarca. Sin embargo, la comunicación ya no se produce entre dos miembros del mismo estamento, sino entre un librero y su protector, al que invita a leer la novela como un producto de ocio:

Porque no pueden los que imprimen libros suyos o ajenos irse tras ellos para defenderlos de los peligros de la censura y haber de buscar quien los apadrine, por esta razón, reconociendo las prendas que en vuesa merced asisten, me atrevo a ponerle debajo de su amparo [...]. Mi anhelo fue buscar en vuesa merced el auxilio para rendirle una buena voluntad [...]. Glóriese, pues, esta obra, que si no me debe el ser, me debe el mayor acierto en ponerle debajo de su refugio, para que salga a reconocer voluntades [...]. Sírvase vuesa merced de admitirle benigno y afable y, en los ratos que sus ocupaciones le dieren lugar al descanso, podrá pasar sus ojos por sus líneas⁵⁸.

Fernández incide en la conveniencia del apadrinamiento para alcanzar el éxito. No hay duda de que tenía en mente el fracaso de la *editio princeps*, huérfana nada más salir al mercado: “Y así, remito este periodo con suplirle admita esta corta ofrenda de mi cariño que, con tan buen padrino, confío en nuestro señor saldrá el libro con todo el acierto debido”⁵⁹.

57 Debió de venderse en primavera, pues la tasa firmada por Domingo Leal de Saavedra data del 15 de abril de 1680. Andrés García testó el 25 de febrero del mismo año.

58 Castelblanco, *Traiciones de la hermosura*, «A Juan Beltrán».

59 *Ibidem*.

5. LAS EDICIONES MADRILEÑAS A LA LUZ DE LA SOCIEDAD BARROCA: EL TALLER DE LORENZO GARCÍA DE LA IGLESIA

Los impresores no se libraron de los costes de producción y las medidas de fiscalización impuestas por la corona para paliar la deuda que sumía a España en la bancarrota⁶⁰. El negocio editorial en el siglo XVII era poco competitivo y no podía hacer sombra al de Francia, Italia o Flandes. Nuestros tipógrafos y libreros se concentraban en las grandes metrópolis manufactureras y comerciales, como Madrid, Sevilla, Zaragoza o Barcelona: “En 1700, había imprentas en 32 núcleos urbanos: 28 en Madrid, 13 en Barcelona y en Zaragoza, 11 en Valencia, 9 en Sevilla, 6 en Granada, etc.”⁶¹. A pesar de los lastres económicos, los profesionales trataron de hacerse un hueco gracias a una industria manufacturera que en el siglo XVII ya era capaz de afrontar un volumen masivo de producción “de corta repetición”⁶².

60 El peso creciente de la fiscalidad estatal provocó, además de la disminución del poder adquisitivo de las masas populares, el aumento de los costes de las manufacturas, que incidió directamente en los precios de venta de los productos, “con lo que éstos se encarecían en igual proporción, o de lo contrario tendían a menoscabar los beneficios empresariales y, consecuentemente, a alejar todavía más al capital de las inversiones industriales” (Alberto Marcos Martín, “El *Quijote* de Cervantes y *El tiempo del Quijote* de Vilar: el cambio de coyuntura de fines del siglo XVI y principios del XVII”, *Chronica Nova*, 32 (2006), pp. 159-186 [173-174]). Para un estudio más detallado de los precios y salarios en el Madrid del siglo XVII, véase David Reher y Esmeralda Ballesteros, “Precios y salarios en Castilla la Nueva: la construcción de un índice de salarios reales, 1501-1991”, *Revista de Historia Económica - Journal of Iberian and Latin American Economic History*, I, 11 (1993), pp. 101-151; el primer apéndice del artículo lo conforma una tabla de “Índice general de precios, salarios y salarios reales, 1501-1991” (*Ibidem*, p. 131). No hay que perder de vista que en el siglo XVII “los que vivían de un salario *stricto sensu* no representaban en aquellas economías una fracción demasiado alta de la población activa total; muchos jornaleros agrícolas, algunos trabajadores de la industria incluso, por no hablar del servicio doméstico o de determinados oficios del hoy denominado terciario inferior, esto es, buena parte de los potenciales asalariados, eran con frecuencia retribuidos, total o parcialmente, en especie” (Marcos Martín, *op. cit.*, pp. 166-167).

61 Ofelia Rey Castelao, “Libros y lecturas en la España de Carlos II”, *e-Spania*, 29 (2018). En línea: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.27568>> (consultado el 16/02/2022).

62 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 192.

En los contratos de edición se resaltan datos muy concretos, como el tamaño de la tirada o el plazo de impresión, que evidencian el auge de un espíritu comercial en el mercado del libro y la incipiente profesionalización de los autores. Si no se cumplían los términos, el impresor tenía que abonar una sanción monetaria o en especies —libros— a quien hubiera solicitado sus servicios⁶³. No es difícil imaginar el ritmo frenético al que se trabajaba en los talleres para dar a la stampa desde obras sacras, en ediciones más lujosas, con grabados y en formato en folio, hasta productos de consumo como las novelas, de factura infinitamente más modesta, impresas en papel de baja calidad y a menudo en cuarto o en octavo.

El grueso de los beneficios obtenidos por las imprentas procedía de los contratos con organismos políticos o eclesiásticos. El éxito editorial de las obras literarias, sobre todo para las originales, resultaba un fenómeno esporádico; en cambio, las reglas, los misales, los memoriales o las relaciones de sucesos se estampaban en grandes tiradas financiadas por las instituciones, cuyo consumo estaba asegurado. Una carta de pago fechada en 1688, referente al memorial *Defensa canónica histórico política: Por la Santa Yglesia y Ciudad de Orihuela*, revela que Juan de Tarancón y Medo, canónigo de Orihuela, contrató los servicios de Lorenzo García, para la impresión, y del maestro librero Juan Aldovera, para la encuadernación, de los ejemplares, a quienes pagó 3702 y 426 reales, respectivamente⁶⁴. Es de creer que estos contratos menudearon en el taller de Peregrinos durante los dieciséis años que Lorenzo estuvo al frente.

A continuación enumero aquellas obras y documentos salidos de sus prensas de los cuales tengo constancia⁶⁵:

63 Documenta Agulló, *op. cit.*, p. 71, entre otros ejemplos, el caso de Luis Pacheco de Narváez y el impresor, el licenciado Várez de Castro: “para imprimir *Las grandezas de la espada*, documento de 21 de octubre de 1599. El autor-editor recibiría la totalidad de 1500 ejemplares ‘y no más’, que integrarían la edición. Elegidos papel y letra, fijó incluso la fecha de comienzo de la tirada (5 de noviembre, 15 días después de la firma del contrato) y exigió que trabajasen dos prensas de modo continuo, sin entrometer otra obra en el trabajo de impresión [...]”.

64 Agulló, *ibidem*, p. 1127.

65 Los títulos han sido tomados del catálogo en línea de la BNE, de la tesis de Agulló, *op. cit.*, y del *Diccionario de impresores españoles* de Delgado, *op. cit.*, por lo que esta lista, a sabiendas de sus limitaciones, debe servir únicamente como guía sobre la actividad del taller entre 1680 y 1706, donde la literatura ocupó un lugar secundario

1. TEOLOGÍA Y SERMÓN

Lucerna decretalis (1680), Manuel de Figueroa

Summatotius theologiae (1682), Miguel de Carmona

Aclamación panegírica a la reina consorte (1690), Juan del Castillo

2. VIDA DE SANTOS

Vida y Milagros de San Nicolás el Magno (1685), Alonso de Andrade*

*Vida y virtudes del capuchino español, el venerable siervo de Dios fray Francisco de Pamplona** (1685), fray Mateo de Anguiano

Vida del venerable siervo de Dios fray Bernardo de Corleón (1683), fray José de Sevilla*

3. MEMORIALES

Defensa canónica histórico política: Por la Santa Yglesia y Ciudad de Orihuela (1688), Juan de Tarancón

Memorial al rey Nuestro señor don Felipe V (1706)

4. NOVELA

Trabajos del vicio (1680), Simón de Castelblanco*

Trayciones de la hermosa (1684), Simón de Castelblanco*

El sastre del campillo (1685), Francisco Santos

Varios efectos de amor en once novelas ejemplares (colección) (1692), varios autores⁶⁶

5. POESÍA

La Farsalia (1684), traducida por Juan de Jáuregui

frente a las obras sacras y el resto de documentos. He marcado con asteriscos los libros que presumiblemente fueron costeados por el impresor-editor, ya que no se menciona al mercader en la portada.

- 66 A partir de la suspensión de privilegios de impresión para novelas y comedias, ordenada en 1625 por la Junta de Reformación, la novela tomó un rumbo mucho más encorsetado a causa de la moral eclesíástica y la censura política. No en vano, a partir de 1640, las de nuevo cuño son mucho menos frecuentes que en el primer cuarto del siglo, y las que logran ver la luz fundan su estructura en el andamiaje autorizado de la novela bizantina. *Trabajos del vicio* es un paradigma de la deriva hacia esta segunda estructura, con un fuerte componente de ascetismo cristiano.

6. ASTROLOGÍA (PLIEGO INFORMATIVO)

Juicio del cometa que se ha aparecido y aparece en nuestro horizonte
(1681)

7. TEATRO

Parte primera de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla (1680)

Parte segunda de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla
(1680)*

La profecía de Casandra (1685), Pablo Polop

6. SOBRE EL FRACASO DE *TRABAJOS DEL VICIO*: ¿CAUSAS O AZARES?

Lorenzo García asumió un riesgo económico al sufragar una edición original, pero en su caso no se cumplieron las expectativas. La novela de Castelblanco no conoció ningún lauro y quedó al margen del relanzamiento de la prosa áurea de ficción durante el siglo XVIII⁶⁷. No obstante, es significativo que figure en el catálogo de Alonso y Padilla junto a los *Engaños de mujeres* de Montreal y las *Soledades de la vida* de Cristóbal Lozano, que sí pasaron —y con un próspero recorrido posterior— por las prensas del madrileño⁶⁸. Cabría preguntarse si el relanzamiento de la novela de Castelblanco de la mano de Padilla, entonces un editor de moda, le hubiera dado nuevas alas al libro. Lo único seguro es que en aquel “catálogo entretenido” agotó el último intento de resucitar los *Trabajos del vicio*, que solo sobrevivió en ejemplares que circulaban por librerías y bibliotecas particulares⁶⁹.

67 Es ilustrativo, al respecto, el “Índice de años de edición 1620-1765”, contenido en el catálogo de *La novela barroca*, donde se ven las reediciones de novela larga del XVII (Ripoll, *Catálogo*, pp. 167-173, las distingue en cursiva de las cortas), que llenarían un vacío importante en el mercado. Sobre este particular, véase el artículo de Begoña Ripoll, “Los Cien Libros de novelas”, pp. 75-97.

68 Véase a este respecto el artículo de Cristina Castillo Martínez, “La novela corta en los catálogos del librero Alonso y Padilla”, *RILCE: Revista de filología hispánica*, XXXVIII, 1 (enero-junio), 2022, pp. 191-212 que sondea la presencia de la novela corta del siglo XVII en los catálogos del librero madrileño.

69 Nos constan los antiguos propietarios de algunos de los ejemplares conservados. Sirva de muestra el ejemplar de *Trabajos del vicio* albergado en la Real Biblioteca, con signatura IX/8353, que proviene de la biblioteca de Manuel Antonio de Cam-

Varias pudieron ser las causas del fracaso, aunque ninguna de ellas pase de la condición de hipótesis. Su calidad se torna, a mi juicio, insuficiente para justificar la diferente trayectoria respecto a los *Engaños* de Montreal. Las dos obras pertenecen al mismo género, se concibieron como literatura de consumo, dirigida a un público amplio y, ambas operan como vehículos de transmisión contrarreformista. De hecho, sus tramas guardan algunos paralelismos entre sí: el nacimiento y la educación de los protagonistas, sus problemas con el amor vicioso, simbolizado en la mujer, y el final con retiro ascético: don Jaime, en *Engaños*, se hará ermitaño, y Carlos, el protagonista de Castelblanco, volverá a la austera finca en los montes de Toledo que hereda de sus padres.

Mayor impacto tuvo, desde luego, la pronta retirada de dos de los agentes en liza: el impresor Andrés García y el malogrado Juan Antonio Pacheco Osorio, marqués de Cerralbo, dedicatario de la obra, que acaso hubiese procurado su circulación entre los aristócratas. Por si fuera poco, a estos fatídicos sucesos podemos añadir otros ligados a la cuestión económica: la gran deflación, síntoma del desajuste monetario⁷⁰, y una caída de los salarios⁷¹, tras tres décadas de relativa estabilidad, que asomaron el mismo año en que *Trabajos del vicio* salió a la venta con un precio que no se ajustaba a la realidad del momento⁷².

puzano, conde de Mansilla. Asimismo, a las bibliotecas de dos insignes bibliófilos románticos como Pascual Gayangos y Agustín Durán debemos dos de los ejemplares de *Traiciones de la hermosa* que alberga la BNE.

70 Marcos Martín, *op. cit.*, p. 163.

71 Reher y Ballesteros, *op. cit.*, p. 122.

72 El precio total de *Trabajos del vicio*, con unos 47 pliegos, rondaría los 285 maravedís. Si tenemos en cuenta la recesión que sufría España y su lentísima recuperación, que no se dejaría notar hasta mediados del setecientos, el precio representaba una suma elevada para un salario medio y más que prohibitiva para uno bajo. La inflación explicaría el pequeño tamaño de las bibliotecas particulares y el hecho de que la literatura profana estuviera presente sobre todo en las de propietarios con alto poder adquisitivo. Estos compradores podrían permitirse libros de ocio, además de los necesarios para su formación y alivio espiritual (Jean-Marc Buigues, “Los libros de los Leoneses en la edad moderna”, *Bulletin Hispanique*, XCIX, 1, 1997, pp. 211-229). ¿Puede ser el precio un factor de peso para justificar el éxito de una obra en detrimento de otras del mismo género? La novela de Montreal, que tenía menos pliegos que la de Castelblanco, ascendería a 186 maravedís, casi 100 menos que *Trabajos del vicio*: desde luego, una diferencia sustancial.

ANEXOS

1. DEDICATORIA DE LA EMISIÓN DE 1684

A JUAN BELTRÁN, CRIADO DE SU MAJESTAD, DON JUAN CARLOS SEGUNDO (QUE DIOS GUARDE) Y SARGENTO DE SU NOBLE GUARDA ALEMANA⁷³

Porque no pueden los que imprimen libros suyos o ajenos irse tras ellos para defenderlos de los peligros de la censura y haber de buscar quien los apadrine, por esta razón, reconociendo las prendas que en vuesa merced asisten, me atrevo a ponerle debajo de su amparo, para que corra con aplauso correspondiente al deseo de su autor: que fue dejar un espejo en que se mira la lozanía más intrépida, y un ramillete escogido de un jardín deleitoso, que de sus flores se pueden esperar frutos óptimos que sirvan de honesta recreación a la juventud más lozana, y sus fragancias de divertimentos a los más lucidos ingenios⁷⁴.

Todos me confesarán las ventajas con que es universalmente amado de todos; pues quien le conoce, le hallará siempre en los aciertos de su obrar, sabiendo —como ha sabido— granjear las voluntades con sus propios merecimientos; dígalo el puesto que tan dignamente ocupa. Y pues no siempre un atrevimiento debe tener infaustos sucesos, pues muchas veces la intención acredita al sujeto más que le desdora el arrojo, por lo cual, mi anhelo fue buscar en vuesa merced el auxilio para rendirle una buena voluntad, y pues concurren en vuesa merced todas las calidades que se

73 Los guardas reales eran las únicas fuerzas militares que podían residir en la corte. Tenían una función de escolta ajena al combate, por lo que no eran una milicia al uso, a pesar de organizarse en una jerarquía castrense. La relación de proximidad al rey los asemejaba más a criados que a soldados, de ahí que pudieran compaginar ambos cargos, como en el caso de Juan Beltrán (Juan Carlos Domínguez Nafría, “El rey y sus ejércitos (Guardas reales, continos, monteros y tropas de Casa Real del siglo XVII)”, en *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa Moderna, 1500-1700*, Madrid, CSIC, 2006, I, pp. 707-738 [pp. 708-710]).

74 En la aprobación eclesiástica de Osorio se encauza el libro a la juventud. Con una visión comercial, Juan Fernández abre el círculo hacia otros ámbitos más cultos, próximos al entorno nobiliario del destinatario, donde el librero pretende encontrar un nicho clientelar.

requieren de nobleza y ingenio, de la cual aquí no trato, por no agravar su modestia de vuesa merced y dejarlo al silencio, que es el clarín verdadero que lo puede publicar.

Glóriese, pues, esta obra, que si no me debe el ser, me debe el mayor acierto en ponerle debajo de su refugio, para que salga a reconocer voluntades, pues vuesa merced las sabe granjear todas con su natural atractivo, el mío es bueno en ofrecerle.

Sírvase vuesa merced de admitirle benigno y afable y, en los ratos que sus ocupaciones le dieran lugar al descanso, podrá pasar sus ojos por sus líneas; y así no quisiera cansarle en sus elogios, pues me precio más de ser su servidor que de ser molesto, demás que, siendo el volumen pequeño, saldrá imperfecta la obra con la dedicatoria dilatada. Aunque si atiendo a que su excelencia, el excelentísimo señor don Pedro Antonio de Aragón⁷⁵, dignísimo capitán de su Guarda, se sirvió de ocuparle a vuesa merced en servicio del Rey nuestro señor, con el título de sargento de su Noble Guarda Alemana, cuyo principio tuvo en tiempo del señor rey don Felipe el Primero, de gloriosa memoria, de cien soldados hijosdalgo, y el que vuesa merced tiene le ocupaban personas muy nobles en aquel tiempo, y siempre se ha observado hasta hoy, con que ya había descubierto campo muy dilatado para explayarme en sus encomios.

Y así, remito este periodo con suplicarle admita esta corta ofrenda de mi cariño que, con tan buen padrino, confío en Nuestro Señor saldrá el

75 Pedro Antonio de Aragón y Fernández de Córdoba (1611-1690), marqués del Pobar y uno de los políticos más importantes del reinado de Carlos II. Fue virrey de Nápoles entre 1666 y 1672, años de bonanza cultural para la provincia italiana gracias a la política del representante de la corona. Hacia 1660 se documenta su grado militar de capitán de la Guardia Borgoñona (Real Academia de la Historia), también llamada Guardia de la Cuchilla o Guardia Noble de los Archeros de Borgoña. Su origen proviene de la guardia personal de arqueros de los duques de Borgoña, introducida en 1501 en España por Felipe “el Hermoso”, quien fuera duque titular de dicha región, al igual que Felipe IV. La introducción de la Guarda Noble Alemana, sin embargo, se atribuye a Carlos V, que en 1519 trajo una compañía de alemanes, pero parece que Juan Fernández se refiere por extensión a las guardas palaciegas de “las tres naciones” (Países Bajos y Borgoña, Española y Tudesca o Alemana), en alusión al primer monarca que implanta una compañía de guarda palaciega extranjera (Domínguez Nafría, *op. cit.*, pp. 711-713 y 717).

libro con todo el acierto debido. Cuya vida guarde Dios con los puestos que su persona merece, y yo deseo.

Servidor de vuesa merced, que su mano besa.

Juan Fernández

2. RELACIÓN DE LOS SERVICIOS DEL SARGENTO MAYOR DON RODRIGO CORREA DE CASTELBLANCO

RELACIÓN

DE LOS SERVICIOS

del sargento mayor don Rodrigo Correa de Castelblanco

Por fes de oficios, consta ha servido a su majestad en los ejércitos de Flandes, Extremadura y Cataluña y en Cartagena de Levante veinte y tres años, siete meses y diecisiete días de soldado de aventajado, alférez, capitán de infantería, ayudante de teniente, de maestre de campo general y sargento mayor. Los nueves meses y veinte y ocho días en el presidio de Cartagena, y lo restante, en dichos ejércitos. Todo desde ocho de noviembre de mil seiscientos y cincuenta y cuatro, que sentó su primera plaza en los dichos estados de Flandes, hasta veinte y ocho de noviembre del pasado de seiscientos y sesenta y ocho, que, de orden del capitán general, se retiró a la ciudad de Granada con su tercio.

Los señores marqués de Caracena, duque de San Germán, conde de Monte-Rey y el marqués de San Martín, en cartas para su majestad, representan la aprobación con que ha servido, y que por su grande aplicación, celo y trabajo le emplearon en cosas muy importantes del servicio de su majestad, en que manifestó su mucha capacidad y valor, como en todas las ocasiones que se ofrecieron; y que así, por lo referido, y ser práctico en las fortificaciones en que asimismo se ocuparon y procuró adelantar todo lo que era posible, es digno de mayores puestos y suplican a su majestad se sirva de tener presentes sus muchos méritos para hacerle mercedes que debe esperar de su real grandeza.

El maestro de campo general don Antonio Pan y Agua y Zúñiga, el general de artillería don Francisco de Velasco, los maestros de campo don Francisco López de Ayala y Velasco, conde de Colmenar, el conde de Escalante y Tomás Caraña, el teniente de maestre de campo general don

Diego de Mirafuentes, los sargentos mayores Juan Caro y don Gabriel de Teca, el capitán don García Bejarano y Orellana, certifican le han visto servir, y hallándose en todas las ocasiones que en dicho tiempo se han ofrecido, como fue en el socorro de Valencianas, y en la rota que se dio al enemigo sobre aquella plaza, siendo de los primeros que asaltaron la línea de ella, de adonde salió herido.

Y en el sitio y toma de la plaza de Condé y fuertes alrededor de ella, en la toma del castillo de Almerique y en la intentada sorpresa de Cales. Y en el asalto que se dio a las fortificaciones de Ardras, en la batalla que se tuvo con el enemigo en las Dunas, junto a Dunquerque, de la cual salió herido en el pecho y fue llevado prisionero a Francia, de donde se escapó y volvió a continuar sus servicios; y en las demás que se ofrecieron en dichos estados de Flandes, obró siempre a satisfacción de sus superiores, como asimismo en los demás ejercicios. En particular, en la toma y fortificación de la plaza de Arronches, sitio y toma del castillo de Alconcher, toma de Borba, sitio y toma de la plaza de Jurumeña, donde al avanzar a un puesto que se mandó ocupar, salió herido de un mosquetazo.

Y en las operaciones de la campaña de Évora-Ciudad, hasta el día de su entrega, donde se quedó de guarnición y salió rendido. En los ataques de Villa-Viciosa, y en la batalla de Montes-Claros, donde quedó prisionero y se escapó, continuando sus servicios. Hallose en la toma de Maure[i]llas y Céret, sitio y toma de Belaguardia, y ataques del castillo de los Baños; y en el reencuentro⁷⁶ que se tuvo con el ejército del enemigo, el día veinte y siete de junio de mil seiscientos y sesenta y cuatro, se portó con mucha bizarría, distribuyendo las órdenes con gran puntualidad.

Y en el año de seiscientos y setenta y cinco, que el enemigo entró en el Ampurdán y puso sitio a Girona, hallándose dentro de esta plaza, se portó en su defensa con igual valor. Y en otras muchas ocasiones, cumpliendo con las obligaciones de su sangre y como muy honrado caballero y valiente soldado.

Por lo cual le juzgan digno de la honra y merced que su majestad fuere servido hacerle.

76 En la *princeps* se lee “renquentto”.

Historia, prensa y literatura de un crimen pasional: el caso de la *Reina de Tardajos* (Soria, 1816-1846)¹

ROSARIO CONSUELO GONZALO GARCÍA

Universidad de Valladolid

gonzaloc@paa.uva.es

Título: Historia, prensa y literatura de un crimen pasional: el caso de la *Reina de Tardajos* (Soria, 1816-1846).

Title: The History, Press Coverage and Literature of a Crime of Passion: The Case of *The Queen of Tardajos* (Soria, 1816-1846).

Resumen: La documentación consultada me permite reconstruir con bastante detalle la historia real de un crimen pasional ocurrido a mediados del siglo XIX en Tardajos de Duero, un pueblecito de la provincia de Soria (España), por el que una mujer y su amante fueron llevados al patíbulo y ajusticiados por garrote vil. Los archivos eclesiásticos custodian los libros que revelan datos muy interesantes sobre la vida personal de la asesina y el ritual de su ejecución. Este crimen tuvo eco en la prensa nacional y reabrió el debate sobre la pena de muerte en España. Además, rápidamente se convirtió en leyenda a través de la literatura de cordel y tuvo un gran impacto en la memoria colectiva, como había sucedido, en siglos anteriores, con otros crímenes pasionales, famosos y atroces, de los que aquí se hará breve mención.

Abstract: The material that I have managed to uncover has enabled me to reconstruct, with a fair amount of detail, the story of a crime of passion that took place the middle of the 19th century in Tardajos de Duero, a little village in the Spanish province of Soria. The outcome of the crime was the garrotting of the murderess and her lover. The ecclesiastical archives house books that reveal very interesting details about the personal life of the murderess and about the way the execution was carried out. The crime was reported in the Spanish press and reopened the debate on the death penalty in Spain. What is more, the story was rapidly turned into legend by way of popular printed pamphlets. As such, it had a powerful impact on the collective memory, as had happened in earlier centuries with other famous and horrid crimes of passion, several of which are also referred to here.

Palabras clave: *Relaciones de sucesos*, literatura popular, pliegos poéticos del siglo XIX, leyendas, Tardajos de Duero, crímenes pasionales.

Key Words: Newsbooks, Popular Literature, 19th-century Verse Pamphlets, Legends, Tardajos de Duero, Crimes of Passion.

Fecha de recepción: 13/3/2022.

Date of Receipt: 13/3/2022.

Fecha de aceptación: 6/5/2022.

Date of Approval: 6/5/2022.

1 Este artículo está dedicado a mis primos Angelita y Leoncio, para que puedan reescribir su historia de la *Reina de Tardajos*. Mi investigación forma parte del

1. INTRODUCCIÓN

En el fatídico mes de enero del año 1845, se produjeron al menos cincuenta muertes violentas —entre suicidios, asesinatos y ejecuciones públicas— en distintas localidades de España. En esta fúnebre estadística, se incluye el suceso de un crimen ocurrido en un pequeño pueblo de la meseta castellana: “El día 3, en Tardajos de la provincia de Soria, fue asesinado y degollado en su casa un vecino honrado, con la notable circunstancia de hallarse a su lado su joven esposa lactando un niño”².

Este breve enunciado, como enseguida veremos, constituye la única referencia en prensa escrita a la descendencia que tuvieron los dos protagonistas de esta historia. Por las fuentes hemerográficas coetáneas, sabemos que se trata de un delito de conyugicidio que conmocionó a los vecinos de Tardajos³ y al resto de población de la provincia de Soria. A partir de la documentación que se conserva en distintos archivos ecle-

proyecto de I+D+i *Biblioteca Digital Siglo de Oro 6 (BIDISO 6)*, referencia: PID2019-105673GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Manuel Ramiro Valderrama por su ayuda en la edición del texto de las dos relaciones que aquí se dan a conocer. Asimismo, hago extensible mi gratitud a Emilio Pascual y a mis familiares y amigos sorianos por sus útiles consejos. Finalmente, agradezco a los responsables de las bibliotecas e instituciones con las que he contactado el haberme concedido permiso para reproducir las figuras que se enumeran en este trabajo.

- 2 Así se recoge en un artículo más amplio en donde se afirma que esta fúnebre estadística “merece llamar seriamente la atención del gobierno y de los cuerpos colegisladores”. Este artículo apareció publicado en tres periódicos de alcance nacional: *El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial* (21/02/1845), p. 2; *La Esperanza. Periódico monárquico* (28/02/1845), p. 4, y *Diario constitucional de Palma* (10/03/1845), pp. 2-3. Los tres se pueden consultar en la Biblioteca Nacional de España (BNE), *Hemeroteca Digital*, 2007: <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>>. En las citas de prensa histórica, transcribo el texto adaptándolo a la norma ortográfica vigente.
- 3 Su denominación actual es Tardajos de Duero. Desde el año 1970, este pueblo de la provincia de Soria pertenece al municipio de Los Rábanos. Según consta en la base de datos del Instituto Nacional de Estadística (INE), *Alteraciones de los municipios en los Censos de Población desde 1842 (AMCP)*, 2011: <<https://www.ine.es/intercensal>>, en el censo de población de 1842, el nombre de esta pequeña localidad era Tardajos y granjas (Blasconuño y Matamala); en el censo de 1857, pasó a llamarse Tardajos, y desde 1916, se conoce como Tardajos de Duero.

siásticos y de los relatos que difundieron este trágico suceso, es posible abordar la reconstrucción de unos hechos que, hasta ahora, se habían ido almacenando en la memoria popular de una manera difusa.

2. RECONSTRUCCIÓN DE LOS HECHOS

En la noche del 3 al 4 de enero de 1845, en la pequeña localidad soriana de Tardajos, una mujer llamada Pascuala Calonge Díez acuchilló a su marido, Valentín Lacarta Gómara, provocándole de inmediato la muerte. Contó con la ayuda de su criado y amante, José Díez Moreno, y con la complicidad de una criada llamada Juana Yubero. Aunque los autores materiales del crimen, Pascuala y José, idearon un plan para vincular el homicidio cometido en la casa familiar con un robo, finalmente los dos fueron juzgados, condenados y sentenciados a muerte en garrote vil por parricidio. A Juana se le impuso una condena de seis años de reclusión en la galera o cárcel de mujeres. La sentencia condenatoria fue dictada por la Audiencia de Burgos, a la que pertenecía jurisdiccionalmente la provincia de Soria, pero la ejecución pública de los dos reos tuvo lugar en los arrabales de la urbe soriana, en el denominado Campo de la Concepción, un 18 de abril de 1846. Ese mismo día por la tarde, la Cofradía de la Piedad, cumpliendo con su misión de asistir, amortajar y enterrar a los ajusticiados en esta ciudad, recogió los cuerpos de los dos fallecidos en el patíbulo y les dio sepultura eclesiástica en el pórtico de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, situada en la parte baja de la antigua Dehesa de San Andrés. Con la muerte de Pascuala Calonge, quedaron huérfanos dos niños de muy corta edad, Manuela y Toribio, fruto de su matrimonio con Valentín Lacarta. En la actualidad, algunos biznietos de Toribio recuerdan vagamente la historia de su tatarabuela, conocida en el lugar como la *Reina de Tardajos*.

3. DOCUMENTACIÓN LOCALIZADA EN ARCHIVOS

Desde 1835 hasta 1882, la provincia de Soria dependió jurisdiccionalmente de Burgos, por lo que todas las resoluciones dictadas por los cinco Juzgados de Primera Instancia sorianos (Ágreda, Almazán,

Burgo de Osma, Medinaceli y Soria) se remitían al órgano colegiado superior, la Audiencia de Burgos, para que esta dictara la resolución definitiva⁴. Así lo explica Gómez Tierno en un revelador trabajo sobre el desarrollo de la Administración de Justicia en Soria a lo largo del siglo XIX⁵. Por su investigación, sabemos que en el partido judicial de Soria, al que pertenecía Tardajos, desempeñaron sus funciones, en las fechas señaladas, un total de 32 jueces de Primera Instancia⁶. El juez titular en 1845 era Juan de Dios de Guzmán y, conforme al organigrama judicial establecido, las sentencias dictadas en su Juzgado de Primera Instancia, tanto en causas civiles como criminales, tuvieron que ser remitidas a la Audiencia de Burgos, que las conocería y fallaría en segunda instancia⁷. El regente del tribunal burgalés, por aquel entonces, era Antonio Ubach Marquet⁸.

4 Esta institución se creó en virtud del Real Decreto de 26 de enero de 1834, que desarrollaba las diversas demarcaciones judiciales, compuestas por agrupaciones de provincias, en que quedó dividida España por Real Decreto de 30 de noviembre de 1833. A tenor de la disposición legal, la Audiencia de Burgos quedó integrada por las provincias de Logroño, Soria, Santander, Álava, Vizcaya, Guipúzcoa y Burgos. Véase, al respecto, Rafael Sánchez Domingo, “La Audiencia Territorial de Burgos: Instauración y consolidación (ss. XIX-XX)”, en *El régimen de justicia en Castilla y León: de Real Chancillería a Tribunal Superior*, coords. René Jesús Payo Hernanz y Rafael Sánchez Domingo, Burgos, Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León, Junta de Castilla y León, 2014, pp. 99-155 (p. 110).

5 Jesús Gómez Tierno, *La Audiencia de lo Criminal de Soria*, Logroño, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2019 [tesis doctoral], pp. 28-29: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=249592>>. A partir de la constitución de la Audiencia de lo Criminal de Soria, con fecha 2 de enero de 1883, desapareció el vínculo competencial existente en materia penal entre los cinco Juzgados de Primera Instancia de la provincia de Soria y la Audiencia de Burgos.

6 *Ibidem*, pp. 180-181.

7 En el Reglamento para la Administración de Justicia de 26 de septiembre de 1835, quedó establecida la siguiente estructura judicial: 1) alcaldes de los pueblos como jueces de Paz, 2) jueces letrados de Primera Instancia, 3) Audiencias y 4) Tribunal Supremo de España e Indias (*ibidem*, p. 179). De este modo, los recursos de apelación contra los fallos de los Juzgados de Primera Instancia sorianos se remitían directamente a la Audiencia de Burgos y, contra las resoluciones de este órgano superior, cabía recurso de casación ante el Tribunal Supremo.

8 Este magistrado fue nombrado regente de la Audiencia de Burgos en 1844 y permaneció en el puesto hasta 1848, tal como señala Mark A. Burkholder, “Antonio

En la actualidad, el fondo documental proveniente de la Audiencia Territorial de Burgos se conserva en el Archivo Histórico Provincial de esta misma ciudad, creado por Decreto 1780/1975. Aunque todo hacía pensar que la causa original contra Pascuala Calonge, José Díez Moreno y Juana Yubero podría hallarse en esta institución, desafortunadamente no es así. Debido a los expurgos periódicos a los que fue sometida la documentación judicial de la Audiencia burgalesa, desaparecieron de su archivo casi todos los pleitos civiles anteriores a 1900 y todas las causas criminales anteriores a 1940. No obstante, se puede reconstruir en parte la información que contenían a partir de los libros de sentencias y de registro que hoy se encuentran depositados en el citado Archivo Histórico Provincial de Burgos⁹.

Concretamente, en el *Libro de registro de repartimiento de causas criminales* procedentes del partido judicial de Soria, con la signatura Audiencia 258, se localiza la información relativa al caso que nos ocupa¹⁰. En un asiento-resumen de las causas criminales de enero de 1845, se consigna la seguida contra Pascuala Calonge, José Díez Moreno y Juana Yubero por la muerte de Valentín Lacarta (véase la figura 1). Por su relevancia documental, la transcribo a continuación:

Ubach Marquet”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018: <<https://dbe.rah.es/biografias/39333/antonio-ubach-marquet>>. Sobre las funciones del regente, véase Juan Sainz Guerra, *La Administración de justicia en España (1810-1870)*, Madrid, Eudema, 1992, pp. 196-197.

- 9 Me confirmó amablemente estos datos M.^a Juncal Zamorano Rodríguez, directora del Archivo Histórico Provincial de Burgos, en un correo electrónico de 30/03/2016, a la que agradezco su colaboración en esta parte de mi estudio. Sobre los expurgos realizados en la “Audiencia Territorial de Burgos”, véase la información que ofrece el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en su *Censo Guía de Archivos de España e Iberoamérica*, 2011: <<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=1404287>>.
- 10 Gómez Tierno, *op. cit.*, pp. 187-188, ha estudiado detalladamente los nueve libros de repartimiento de causas criminales de la Audiencia de Burgos, procedentes de los cinco partidos judiciales de la provincia de Soria desde 1838 hasta 1872, con las signaturas 215 a 259. Según los datos que aporta, en 1845 fueron enviadas a la Audiencia burgalesa 43 causas criminales procedentes del partido judicial de Soria. Aunque no consigna los delitos cometidos en ese año ni la población donde se perpetraron, sí lo hace, en cambio, para los años 1840, 1850 y 1870.

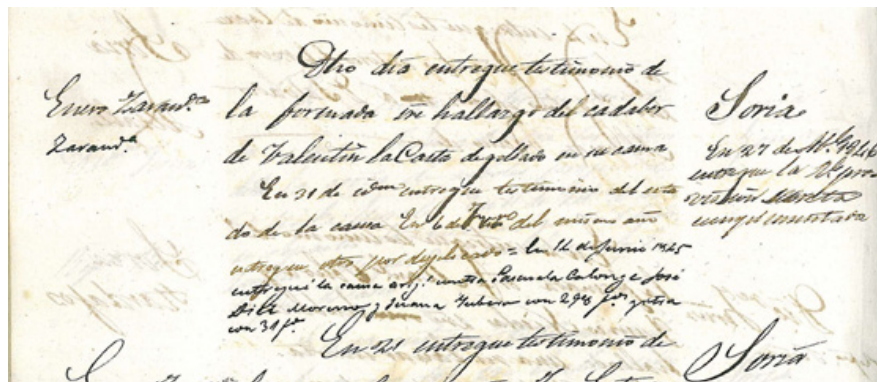


Figura 1. Asiento-resumen de la causa contra Pascuala Calonge, José Díez Moreno y Juana Yubero. Fuente: Archivo Histórico Provincial de Burgos, signatura Audiencia 258

[Al margen izqdo.] Enero Zarandona | [Reparto] Zarandona |
[Texto principal] Dicho día [14] entregué testimonio de | la formada
sobre hallazgo del cadáver | de Valentín la Carta (*sic*) degollado en
su cama. | En 31 de *idem* entregué testimonio del esta- | do de la
causa. En 6 de febrero del mismo año | entregué otro por duplicado.
En 14 de junio 1845 | entregué la causa original contra Pascuala Calonge y José
Díez Moreno y Juana Yubero con 298 folios y otra
| con 31 folios. |
[Al margen dcho.] Soria | En 27 de abril de 1846 | entregué la Real
Pro- | visión secreta | cumplimentada. |

En calidad de escribano del juzgado, Zarandona efectuó el registro de la causa en 1845 y el de la sentencia, en 1846. Esta información es sumamente valiosa porque facilita los detalles del seguimiento y la extensión de la causa, además de los nombres y apellidos de los tres imputados por el delito. De hecho, es el único documento oficial en el que consta el apellido de la tercera encausada en el proceso penal: *Juana Yubero*. También se especifica que Valentín Lacarta fue degollado en su cama.

Para indagar en la vida personal del matrimonio formado por Valentín Lacarta y Pascuala Calonge, ha sido muy fructífera la investigación llevada a cabo en distintos archivos parroquiales de la provincia de Soria y, especialmente, la efectuada en el Archivo Diocesano de El Burgo de

Osma¹¹. La consulta de los libros sacramentales de bautizados, casados y difuntos que custodia la Iglesia católica me ha permitido averiguar algunos datos genealógicos relevantes en el mapa familiar de los protagonistas, de los que ofrezco un pequeño extracto.

- Valentín Lacarta¹² Gómara nació en Castil de Tierra, Soria, el 14 de febrero de 1810. Fue bautizado en el mismo lugar el 16 de febrero de ese año. Sus progenitores fueron José Lacarta, natural de Castil de Tierra, y Lorenza Gómara, natural de Nomparedes. Abuelos paternos: Manuel Lacarta y Josefa Rodrigo. Abuelos maternos: Vicente Gómara y Atanasia Moñux¹³.



- Pascuala Calonge Díez nació en Tardajos, Soria, el 6 de mayo de 1816. Fue bautizada en el mismo lugar el 12 de mayo de ese año. Sus progenitores fueron Andrés Calonge, natural de Nomparedes, y Antonia Manuela Díez, natural de Tardajos. Abuelos paternos: Manuel Calonge y Cayetana Soto. Abuelos maternos: Matías Díez y María Escalada¹⁴.

11 En la actualidad, los fondos de aproximadamente 470 parroquias de la diócesis de Osma-Soria se han transferido al Archivo Histórico Diocesano de Osma-Soria (AHDOS). Únicamente se conservan en las respectivas parroquias los libros y la documentación de los últimos 100 años.

12 En los libros sacramentales, el actual apellido *Lacarta* aparece escrito generalmente en dos palabras: “la Carta”. No obstante, para facilitar la lectura del árbol genealógico, unifico su transcripción en una sola palabra.

13 *Libro 4 de bautizados, confirmados, casados y difuntos, Castil de Tierra, Años 1802-1853* (AHDOS, signatura 122/4, asiento 35, fol. 11 r).

14 *Libro 2 de bautizados, Tardajos, Años 1593-1816* (AHDOS, signatura 444/2, asien-



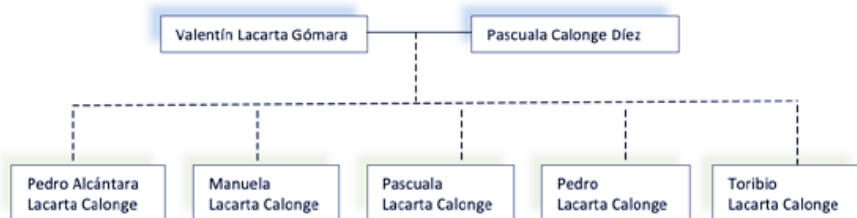
- Valentín Lacarta Gómara tuvo un primer matrimonio y quedó viudo. Se casó en segundas nupcias con Pascuala Calonge Díez, en la iglesia de San Bartolomé de Tardajos, el 8 de noviembre de 1836¹⁵. Tuvieron cinco hijos entre 1837 y 1844¹⁶:
1. Pedro Alcántara Lacarta Calonge nació en Tardajos el 18 de octubre de 1837. Fue bautizado en el mismo lugar el 20 de octubre de ese año. Falleció el 14 de noviembre de 1841.
 2. Manuela Lacarta Calonge nació en Tardajos el 10 de abril de 1839. Fue bautizada en el mismo lugar el 12 de abril de ese año¹⁷.
 3. Pascuala Lacarta Calonge nació en Tardajos el 17 de mayo de 1840. Fue bautizada en el mismo lugar el 18 de mayo de ese año. Falleció el 12 de enero de 1841.
 4. Pedro Lacarta Calonge nació en Tardajos el 23 de mayo de

to 1319, fol. 256 v). En este mismo libro, constan las partidas de bautismo de nueve hermanos de Pascuala, nacidos entre 1796 y 1814.

- 15 *Libro 2 de confirmados y casados en la parroquia de San Bartolomé, Tardajos, Años 1593-1851* (AHDOS, signatura 444/3, asiento 742, fol. 176 v). En otro asiento de este libro (574, fol. 125 r), consta que el matrimonio de Andrés Calonge y Antonia Manuela Díez, padres de Pascuala, se celebró el 10 de octubre de 1795. Se añade que Antonia nació el 17 de junio de 1776 y que fue bautizada el 23 de ese mismo mes.
- 16 *Libro 3 de bautizados, Tardajos, Años 1817-1852* (AHDOS, signatura 444/5, asientos 282, fol. 81 r; 305, fol. 84 v; 333, fol. 88 v; 370, fol. 94 v, y 393, fol. 97 v). En el fol. 16 v de este libro, consta que los padres de Pascuala Calonge tuvieron otro hijo el 23 de julio de 1820, el cual expiró al poco de nacer.
- 17 Manuela llegó a contraer matrimonio con Rafael Llorente Hernández. La pareja estableció su domicilio en Soria, en la c/ Tejera, n.º 36, según indica Miguel Á. Andrés, “Tumba de los Reinillos, personajes con leyenda”, *Elige Soria* [en línea], 07/06/2019: <<https://elige.soria.es/tumba-de-los-reinillos-personajes-con-leyenda>> (consultado el 01/09/2021). Manuela falleció el 24 de abril de 1882 y Rafael, el 4 de enero de 1913.

1842. Fue bautizado en el mismo lugar el 24 de mayo de ese año. Falleció el 4 de septiembre de 1843.

5. Toribio Lacarta Calonge nació en Tardajos el 16 de abril de 1844. Fue bautizado en el mismo lugar el 17 de abril de ese año¹⁸.



- Valentín Lacarta Gómara, consorte de Pascuala Calonge Díez, murió en Tardajos el 4 de enero de 1845, “asesinado en su cama y casa a la una de la noche al cuatro en dicho mes”, según dejó apuntado D. Manuel de la Fuente en el *Libro 2 de difuntos de la parroquia de San Bartolomé*¹⁹. Fue enterrado al día siguiente “por mandato judicial”. “No recibió sacramento alguno ni testó, pero su padre y familia siguieron misa de cuerpo presente, novena y oficios de costumbre”²⁰.
- Pascuala Calonge Díez, viuda de Valentín Lacarta Gómara, murió en Soria el 18 de abril de 1846, por garrote vil, conforme a la sen-

18 Toribio es el niño al que amamantaba Pascuala cuando se publicó en prensa el asesinato de Valentín Lacarta. Según he podido averiguar, Toribio debió de seguir viviendo en Tardajos hasta que contrajo matrimonio con Micaela Andrés. Tras enviudar, se casó con Fermina Martínez, natural de Ribarroja, un 16 de noviembre de 1868. Toribio y Fermina tuvieron al menos dos hijos: Marcos, nacido en Ribarroja el 25 de abril de 1873, y Fausto, nacido en Tejado el 13 de octubre de 1875. Tras la temprana muerte de Toribio, Fermina contrajo un segundo matrimonio y tuvo otros dos hijos.

19 *Tardajos, Años 1593-1852* (AHDOS, signatura 444/4, asiento 1575, fol. 308 v).

20 En aquel momento, vivía también la madre de Valentín Lacarta, Lorenza Gómara. Esta falleció el 7 de noviembre de 1851 y su marido, José Lacarta, el 28 de enero de 1852.

tencia dada por el juez de Primera Instancia de Soria y aprobada en 3 de abril por la Audiencia de Burgos. Fue enterrada en el atrio de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad el mismo 18 de abril, a las siete de la tarde, a petición de los hermanos de la Cofradía de la Piedad, según dejó anotado D. Manuel Baun en el *Libro V Sacramental de difuntos de Nuestra Señora del Espino*²¹. Por su valor testimonial, reproduzco el texto completo de sus anotaciones:

Como cura propio de esta parroquia de Nuestra Señora del Espino, patrona de esta ciudad de Soria, mandé dar sepultura sagrada en el pórtico o entrada a la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, aneja a esta parroquia, en el día dieciocho de abril de este año de mil ochocientos cuarenta y seis, a los cadáveres de Pascuala Calonge, de estado viuda, natural del pueblo de Tardajos, y José Díez Moreno, de estado soltero, natural de Ribarroja, que murieron en garrote vil, conforme a la sentencia dada por el juez de Primera Instancia de esta capital y aprobada por la primera y segunda Sala de la Audiencia Territorial de Burgos en el día tres del presente mes de abril de este mismo año. Recibieron, antes de morir, los santos sacramentos de penitencia y eucaristía. Cuyo (*sic*) entierro se hizo en el mismo día dieciocho, a las siete de su tarde, a solicitud de la Cofradía de la Piedad, con las limosnas que se pidieron, con la cruz de esta parroquia y tres clérigos sacerdotes y asistencia a él de la Capilla de Música de la Colegial. Y en el día veinte de dicho mes y año, se les celebró la misa de cuerpo presente en esta parroquia y se nos dio, por la cofradía, por todo, la limosna de treinta y seis reales. Y para que conste, firmo la presente en Soria, dicho día, mes y año. D. Manuel Baun²².

— A partir de las notas del padre Baun, pude confirmar que José Díez Moreno nació en Ribarroja, Soria, el 3 de mayo de 1816. Fue bau-

21 *Soria, Años 1830-1851* (AHDOS, signatura 429, fol. 39 v-40 v).

22 Transcribo el texto adaptándolo a la norma ortográfica vigente. Marian Arlegui Sánchez, en su estudio sobre “La cofradía y ermita de la Vera Cruz de Soria. Religiosidad, sociedad y asistencia a los condenados a muerte”, *Celtiberia*, LXII, 106 (2012), pp. 241-265 (p. 260), ya reprodujo las notas del párroco del Espino al informar sobre los doce ajusticiados que fueron enterrados en el pórtico de la ermita de la Soledad entre los años 1753 y 1855. Su contribución es básica para contextualizar nuestro suceso.

tizado en el mismo lugar el 5 de mayo de ese año. Sus progenitores fueron Francisco Díez, natural de Ledesma, y Faustina Moreno, natural de Ribarroja²³.

Estos datos nos aclaran algunas de las circunstancias más adversas en el decurso de la vida de Pascuala Calonge, circunstancias que, como veremos, también quedarán plasmadas en cierta medida en la prensa coetánea y en los dos romances de pliegos de cordel que edito al final de este trabajo. La vida de Pascuala transcurrió en un pequeño pueblo de la Castilla rural de la primera mitad del siglo XIX, de apenas 300 vecinos²⁴. Era la hija pequeña de una familia numerosa²⁵. Se casó a los 20 años con Valentín Lacarta, un labrador viudo, seis años mayor que ella, que tenía una importante hacienda²⁶. En ese momento, la madre de Pascuala tenía 60 años. En sus nueve años de matrimonio, Pascuala dio a luz a tres niños y a dos niñas. Sin embargo, cuando llegó al patíbulo, solo vivían Manuela, de siete años, y Toribio, de dos. Había visto morir a tres hijos en apenas tres años²⁷. A José Díez Moreno posiblemente lo conocería desde su infancia, pues eran de la misma edad y habían nacido en pueblos muy cercanos. Más adelante, comprobaremos que la relación sentimental entre ellos comenzó cuando José, de estado civil soltero, entró a servir como criado en la casa de Valentín Lacarta. Esta relación ilícita los condujo, irremediablemente, a un trágico final. Después de asesinar a Valentín en su propio lecho, Pascuala y José fueron encarcelados, juzgados, condenados y sentenciados a garrote vil y murieron en el cadalso. Sus cuerpos fueron recogidos y enterrados por los hermanos de la Piedad, tal como dejó escrito el padre Baun, y hoy reposan bajo el pórtico de la ermita de

23 *Partidas de bautizados, Ribarroja* (AHDOS, signatura 21/3, fol. 497 v).

24 En el censo de 1842, Tardajos contaba con 77 hogares y 310 vecinos (INE, *op. cit.*).

25 Con su hermana mayor, Ignacia Calonge Díez, nacida el 31 de julio de 1796, Pascuala se llevaba 20 años (véase la nota 14).

26 En el *Boletín Oficial de la Provincia de Soria* (18/03/1938), p. 4, en el apartado de “expurgo de asuntos civiles” del año 1846, se enumeran dos pleitos civiles relacionados con la hacienda de la viuda de Valentín Lacarta, el cual murió sin haber testado.

27 En aquella época, la tasa de mortalidad infantil era muy elevada debido, fundamentalmente, a las enfermedades infectocontagiosas. Véase, al respecto, Vicente Pérez Moreda, *Las crisis de mortalidad en la España interior (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1980, pp. 64-77.

la Soledad, situada en el centro urbano de Soria, extramuros de la vieja ciudad medieval (véase la figura 2)²⁸.

El ritual que siguió la Cofradía de la Piedad para dar sepultura eclesiástica en ese lugar a los dos amantes de Tardajos se encuentra recogido en la reforma de sus estatutos del año 1846, bajo el epígrafe “Adición a las Constituciones de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad, para cuando en la ciudad ocurren casos de ajusticiados”²⁹. En un total de catorce artículos, cuyo contenido desglosaré a continuación, se detalla el protocolo de actuación y el ceremonial que debían cumplir los hermanos de la Piedad desde que se conocía en Soria la sentencia de muerte de un reo hasta que se llevaba a cabo su ejecución pública y posterior enterramiento, misas y sufragios por su alma. A partir de los estudios precursores de Calonge García y Calonge García, Ballesteros y Martínez Flórez, sabemos que esta hermandad estaba dirigida por un abad, el obediencia o encargado de las finanzas y doce diputados que se elegían oficialmente cada año. También disponía de otros órganos que facilitaban el funciona-

28 Como ciudad medieval, Soria tuvo un castillo y una muralla que sirvió de defensa contra invasiones y epidemias. Véase Susana Blanco Rodríguez, Alberto Arribas Hernández y Ángel Lorenzo Celorrio, *La ciudad de Soria, su castillo y su muralla. Recopilación histórica y documental*, Soria, Asociación de Amigos del Museo Numantino, 2019. Una de las ocho puertas de esta muralla, la del Postigo, comunicaba el centro con el arrabal y con el Humilladero, lugar devoto enclavado en la parte baja de la Dehesa de San Andrés. El Humilladero fue construido por encargo de la Cofradía de la Vera Cruz, cuya misión particular era dar sepultura a los ajusticiados en Soria y celebrar misas por ellos, función que más tarde asumiría la Cofradía de la Piedad (Arlegui Sánchez, *op. cit.*, pp. 261-262). Este Humilladero es el origen de la actual ermita de la Soledad y la Dehesa de San Andrés es la actual Alameda de Cervantes o simplemente la Dehesa.

29 *Constituciones de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, fundada en la iglesia del Santo Cristo de la Salud, sita en esta ciudad de Soria, con el piadoso objeto de enterrar y hacer sufragios a los pobres que mueren en el santo hospital de la misma. Aprobadas por el Illmo. señor D. Fr. Pedro de Godoy, Obispo que fue de este Obispado de Osmá, en el año del 1667. Y reformadas de acuerdo de la cofradía en 1846* (AHDOS, signatura 432/7/2). La misión de esta hermandad fue ejercer la caridad cristiana con los pobres enfermos que fallecían en el desaparecido Hospital de Santa Isabel de Soria, además de asistir espiritualmente, amortajar y enterrar a los reos de muerte que eran ajusticiados en esta ciudad (véase Magdalena Santo Tomás Pérez, “La asistencia en el Hospital de Santa Isabel”, *Revista de Soria*, 2.ª época, 24 (1999), pp. 71-98).

miento diario de la entidad: consiliarios, secretarios, enfermeros, contadores, llaveros y citadores³⁰.

Conforme a lo establecido en las ordenanzas de 1846, el protocolo de auxilio a los condenados a muerte se activaba en cuanto la hermandad conocía la noticia de que uno o varios reos habían sido puestos en capilla para ser ajusticiados. De inmediato, el abad y el padre obediencia mandaban citar a la junta de los doce y, en esa primera sesión, se nombraban tres o cuatro secciones con el fin de salir a pedir limosna por las calles y casas de Soria para sufragar los gastos de su obra piadosa. En cada sección, debía ir al menos un sacerdote “para mayor autoridad y carácter”, y el acto había de hacerse “tañendo lúgubrementemente una campanilla” (art. 1). Concluida la junta de los doce, el padre obediencia ordenaba confeccionar las túnicas para los reos, que debían estar preparadas “para la tarde del día anterior a la ejecución de la sentencia” (art. 2). Durante la primera tarde y el segundo día en que los reos estaban en capilla, la hermandad se afanaba en pedir limosna por las calles y “en atender a las disposiciones necesarias” para que nada faltase el día de la ejecución (art. 3).

En la tarde del segundo día, al anochecer, al toque de campana de la capilla del Santo Cristo de la Salud³¹, se reunían allí los hermanos de la Piedad y demás fieles para salir en procesión hasta la cárcel³² (art. 4). Todo

30 Francisco Á. Calonge García, “Reos de muerte y caridad cristiana”, *Hispania Sacra*, 52, 105 (2000), pp. 177-182, y Francisco Calonge García, Montserrat Ballesteros y Julio Martínez Flórez, “Nuestra Señora de la Piedad”, en *I Semana de Estudios Históricos de la Diócesis de Osma-Soria: 15-17 de septiembre de 1997*, coord. Teófilo Portillo Capilla, Soria, Diputación Provincial de Soria, 2000, pp. 105-116. Estos investigadores dieron a conocer los estatutos de la Cofradía de la Piedad y aportaron datos esenciales sobre la fundación, estructura y finalidad de la hermandad.

31 La Piedad tenía establecida su sede en la capilla del antiguo Hospital de Santa Isabel de Soria, muy cerca de la muralla, junto a la Puerta del Rosario. En su interior, se veneraba el Santo Cristo de la Salud, como reza el título de sus estatutos (véase Carlos Miranda Hernández, “Anotaciones históricas sobre el Hospital de Santa Isabel”, *Revista de Soria*, 2.^a época, 24 (1999), pp. 99-100).

32 Construida en el último tercio del s. XVIII, la antigua cárcel de Soria estaba situada en la plaza Mayor, en el actual edificio del Centro Cultural Palacio de la Audiencia. Según Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, XIV, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico [...], 1849, p. 488, esta prisión no reunía las condiciones higiénico-sanitarias necesarias para los reclusos, ya que sus calabozos eran bastante húmedos y apenas tenían ventilación.

estaba dispuesto de antemano para la celebración de este acto solemne. Encabezaba la procesión el padre abad, que llevaba la estola pendiente y un “santo cristo portátil” cogido con una banda morada. Le seguían veinticuatro hermanos con cirios encendidos y otros cofrades que portaban, en sendas bandejas, las túnicas de los reos con los “ceñidores para atarlas a la cintura” y lo que la hermandad “acostumbraba a bajar de caridad” para los presos en capilla³³. Detrás de esos cofrades, iban otros hermanos con azafates, varas y campanillas, pidiendo limosna. La procesión salía “por la carrera de costumbre, muy despacio, rezando en alta voz el salmo *Miserere* hasta llegar a la cárcel”³⁴. Una vez allí, solamente podían entrar a los aposentos de los reos el abad con el santo cristo, los hermanos que portaban bandejas y los que llevaban cirios encendidos. En ese momento, debía guardarse “el mayor sigilo y compostura” (art. 5). El abad dirigía entonces una breve exhortación a los reos y los invitaba a alistarse en la Cofradía de la Piedad para que pudieran disfrutar de las gracias, privilegios y sufragios que tenían los demás hermanos. Concluida la exhortación, se vestía a los reos con las túnicas, ceñidas por la cintura, y se les daba “alguna cosa” de las que la cofradía regalaba de caridad. Al finalizar este acto, los reos ya eran considerados miembros de la hermandad. Esta regresaba de nuevo en procesión “por la misma carrera” a la capilla del Santo Cristo de la Salud y, en ella, se cantaba una salve a Nuestra Señora de la Piedad para que amparase y acogiese en su santo servicio a los pobres que iban a ser ajusticiados a la mañana siguiente (art. 6).

El día de la ejecución, los hermanos de la Piedad volvían a salir en procesión “de la misma forma y por la misma carrera” hasta la cárcel y, desde allí, acompañaban a los reos hasta el cadalso. En este duro trance, si tenían que ejercer algún acto de caridad con ellos, debían realizarlo “con el mayor cariño y agrado hasta después de ejecutada la sentencia” (art. 7). Durante la procesión y el acto de ejecución, los hermanos debían llevar azafates y campanillas para seguir pidiendo limosna, como en la tarde anterior. Y una vez ejecutada la sentencia, debían colocar otros azafates sobre una mesa

33 La Piedad les ofrecía “un ágape consistente en dos libras de dulces, una libra de bizcochos y dos botellas de vino” (Calonge García, *op. cit.*, p. 181).

34 Aunque no he podido confirmarlo, la procesión podría haber discurrido por las actuales calles Estudios y el Collado, por ser el trayecto más directo desde la capilla del Santo Cristo de la Salud hasta la cárcel.

que estaba cerca del patíbulo para que los fieles echaran limosna en ellos. También habían de poner allí “el crucifijo con dos velas encendidas” (art. 8). Seguidamente, para velar los cadáveres, el padre obediencia nombraba a cuatro o seis hermanos, entre los que había un sacerdote. Estos se iban turnando de hora en hora y de dos en dos (art. 9). Antes de dar sepultura a los reos difuntos, se avisaba al párroco de la iglesia de Nuestra Señora del Espino, a quien pertenecía “el local de la ermita o humilladero de Nuestra Señora de la Soledad, sitio detallado para los entierros de estos casos”, para que dispusiera el sepelio “con asistencia de ministros, según costumbre, y la cruz de su parroquia”. Además de la extensión de las partidas de difuntos en el libro sacramental, el párroco se ocupaba de la celebración de la misa de cuerpo presente. Por tales oficios, percibía de la hermandad una limosna de 36 reales (art. 10)³⁵. Del pago por la apertura y el cierre de las hoyas también se encargaban los hermanos de la Piedad, a no ser que alguien decidiera asumirlo por caridad. El párroco del Espino debía señalar los sitios exactos para la inhumación (art. 11). Desde el cadalso, la hermandad se dirigía a la ermita de la Soledad para asistir a estos entierros. Al llegar al santuario, los cofrades colocaban los veinticuatro cirios encendidos en sendos hacheros. Todos sin excepción debían permanecer allí hasta el final de este “último acto de piedad” (art. 12). También asistía a los enterramientos la Capilla de Música de la Colegial de San Pedro³⁶, cuyo servicio era pagado igualmente por la hermandad (art. 13).

Al día siguiente, el padre obediencia debía realizar las cuentas tanto de los ingresos procedentes de la limosna sacada como de los gastos ocasionados por la túnica, las ceras, la música, el entierro, las hoyas, las misas y los oficios celebrados por las almas de los ajusticiados. El remanente, si lo hubiera, pasaría a los fondos de la hermandad, y si faltara dinero para cubrir gastos, se supliría de esos mismos fondos. Ese día también habría de reunirse la junta de los doce para la aprobación de cuentas (art. 14). Así concluye el último de los catorce artículos de la reforma de los estatutos de la Piedad de 1846, año del ajusticiamiento de Pascuala Calonge y José Díez Moreno.

35 El padre Baun recibió esta misma suma por el entierro y la misa de cuerpo presente de Pascuala y José.

36 La colegiata de San Pedro fue elevada a concatedral en 1959. Su Capilla de Música estuvo presente en el sepelio de Pascuala y José, según apuntó el padre Baun.

A la vista de lo expuesto, bien podemos imaginarnos el impacto que tuvo que causar en la ciudad de Soria la celebración de este sobrecogedor espectáculo. El ritual de la Cofradía de la Piedad, más allá de sus fines piadosos, debió de servir para sacudir conciencias y generar sentimientos de verdadera conmoción. Como asegura Calonge García, el fin último de la procesión era despertar el interés del pueblo y hacer de esta muerte trágica un acto con el que se pretendía educar civil y moralmente al resto de la sociedad³⁷.



Figura 2. Ermita de Nuestra Señora de la Soledad, enclavada en la antigua Dehesa de San Andrés, actual Alameda de Cervantes (Soria). Fotógrafo: Teodoro Ramírez Rojas. Fecha: 1888-1902.

Fuente: Archivo Histórico Provincial de Soria, signatura 2460

4. DOCUMENTACIÓN PUBLICADA EN PRENSA

Mediante Real Cédula de 24 de abril de 1832, Fernando VII abolió la pena de muerte por horca en España y estableció el garrote como forma de ejecución única en la jurisdicción ordinaria, distinguiendo entre “garrote noble”, reservado a los hijosdalgo, “garrote ordinario”, que se imponía a personas de estado llano, y “garrote vil”, con el que se castigaban los

37 Calonge García, *op. cit.*, pp. 180-181.

delitos infamantes sin distinción de clase. Esta diferenciación afectaba a la forma en que los reos eran conducidos hasta el patíbulo: los primeros, en caballo ensillado; los segundos, en mula, y los terceros, en burro o arrastrados en un serón³⁸.

A Pascuala Calonge y a José Díez Moreno, como autores materiales de un delito de naturaleza infamante, se les sentenció a la pena de muerte por garrote vil, según ya ha quedado apuntado. En 1846, estaba vigente en España el *Código Penal de 1822*³⁹. La condena establecida por el delito de parricidio con las circunstancias agravantes de premeditación o alevosía era la muerte con infamia. Ese fue el castigo que se le impuso a Pascuala Calonge por conyugicida. A José Díez Moreno, como cómplice de ella en el acto de cometer el crimen, se le castigó a la misma pena. Y a Juana Yubero, como receptadora o encubridora del delito, se le aplicó una pena menor, como enseguida veremos⁴⁰.

La ejecución de la pena de muerte debía ser pública a tenor de lo regulado en el *Código Penal de 1822*, en sus artículos 37 a 46. Desde la no-

38 Eladio Romero García, en su libro *Garrote vil. Rituales de ejecución, verdugos y reos en la España contemporánea*, Madrid, Nowtilus, 2014, ofrece un estado de la cuestión sobre este procedimiento de ejecución en la España contemporánea y describe los ajusticiamientos más célebres que se llevaron a cabo entre 1802 y 1974. Entre ellos, no figura el de los amantes de Tardajos. El investigador evoca, entre otros discursos críticos sobre el tema, el de Mariano José de Larra en su conocido artículo “Un reo de muerte”, publicado el 30 de marzo de 1835 en la *Revista Mensajero*.

39 *Código Penal Español, decretado por las Cortes en 8 de junio, sancionado por el Rey y mandado promulgar en 9 de julio de 1822*, Madrid, Imprenta Nacional, 1822. Apenas dos años después, se promulgaría el *Código Penal de 1848*, por Real Decreto de 19 de marzo.

40 En el *Código Penal de 1822*, el conyugicidio se consideraba un caso de parricidio (art. 612) (véase Alicia Rodríguez Núñez, “El parricidio en la legislación española”, *Boletín de la Facultad de Derecho de la UNED*, 5 (1993), pp. 145-171). Cuando mediaba premeditación o alevosía, los asesinos sufrían la pena de muerte y eran considerados infames (art. 609). De ese modo, la pena de infamia o pérdida del honor o la fama constituía una agravante respecto a la señalada para el simple homicidio. Los cómplices que voluntariamente ayudaban a la ejecución del delito “en el acto de cometerlo” eran castigados con la misma pena impuesta por la ley a los autores de ese delito (art. 15). En cuanto a los receptadores y encubridores, eran castigados “con la cuarta parte a la mitad de la pena” que la ley prescribía contra los autores del delito, excepto cuando la misma ley dispusiera expresamente otra cosa (art. 17).

tificación de la sentencia, se anunciaba al público el día, la hora y el sitio del ajusticiamiento, con el nombre, domicilio y delito del reo (art. 37). La pena tenía que efectuarse en todos los casos con garrote, “sin tortura alguna ni otra mortificación previa de la persona” (art. 38). La ejecución siempre era pública, entre las once y las doce de la mañana, y nunca en domingo o día feriado o de regocijo para todo el pueblo. La pena se ejecutaba sobre un cadalso de madera o de mampostería, pintado de negro, sin adorno o colgadura alguna. Este cadalso debía estar colocado fuera de la población, pero en sitio inmediato a ella, con gran capacidad para acoger a muchos espectadores (art. 39). El condenado a muerte con pena de infamia era conducido desde la cárcel al suplicio en un jumento dirigido por el verdugo. El parricida, vestido con túnica blanca, llevaba la cabeza descubierta y sin cabello, una cadena de hierro al cuello y las manos atadas a la espalda (art. 40). También portaba, en el pecho y en la espalda, un cartel donde se anunciaba su delito. Le acompañaban siempre dos sacerdotes, el escribano y los alguaciles enlutados, además de la correspondiente escolta (art. 41). En el camino hacia el patíbulo, a cada doscientos o trescientos pasos, el pregonero iba publicando en alta voz el nombre del delincuente, el delito por el que había sido condenado y la pena que se le había impuesto (art. 42). Tanto en las calles de tránsito como en el sitio de la ejecución debía reinar el mayor orden, so pena de ser arrestado o multado cualquiera que intentase turbar el acto, o de ser castigado como sedicioso si trataba de impedirlo (art. 43). Desde el patíbulo, el reo no podía hacer ninguna arenga ni dirigirse al público: tan solo le estaba permitido orar con los ministros de la religión que le acompañasen (art. 44). En la parte más visible del cadalso, con letras grandes, debía figurar otro cartel anunciador del delito (art. 45). Ejecutada la sentencia, el cadáver del reo quedaba expuesto al público en el mismo lugar hasta la puesta de sol. En ese momento era entregado a sus parientes o amigos, si así lo pedían, y si no, era sepultado por orden de las autoridades. Así se procedía siempre, excepto en los casos de los condenados por delitos de traición o parricidio: entonces, los cadáveres recibían sepultura eclesiástica en el campo y en sitio retirado, fuera de los cementerios públicos, sin ninguna señal que denotara el lugar de la fosa (art. 46).

Para documentar el caso de la pena capital que sufrieron Pascuala Calonge y José Díez Moreno, ha sido imprescindible la consulta de la prensa

nacional de la época que dio cobertura al suceso y, por ende, contribuyó a generar estados de opinión en las distintas esferas de la sociedad. En el número del periódico *El Español* del 21 de octubre de 1845, se llegó a comparar el drama de Tardajos con el que había tenido lugar en Madrid, en el año 1798, con motivo del asesinato de Francisco del Castillo. Así arrancaba la noticia del juicio por el asesinato de Valentín Lacarta:

En este momento se está representando en la Audiencia Territorial de Burgos un drama parecido al que, en el año de 1798, tuvo lugar en la Sala segunda de Alcaldes de Corte con motivo del asesinato del comerciante D. Francisco del Castillo, que hizo subir al cadalso a su esposa y al amante de esta⁴¹.

En efecto, según los estudios consultados, un 23 de abril de 1798, en la plaza Mayor de Madrid, fueron ejecutados por garrote María Vicenta de Mendieta y su primo y amante Santiago de San Juan, después de ser declarados culpables del asesinato de Francisco del Castillo, esposo de la primera y padrino del segundo. En esta causa célebre de adulterio y parricidio alevoso, intervino como fiscal Juan Meléndez Valdés⁴². Este suceso también quedó reflejado en varios lienzos de Goya⁴³ y, como explican Bolufer y Gomis,

la opinión pública siguió con pasión la detención de los sospechosos, el juicio y la posterior ejecución de estos, así como su entierro al día siguiente, de los que fue testigo presencial otro literato, Leandro Fernández de Moratín, autor posteriormente de la más exitosa apología ilustrada del matrimonio de inclinación, *El sí de las niñas* (1806)⁴⁴.

41 “Audiencia Territorial de Burgos. Adulterio. Asesinato premeditado. Imposición de la pena del parricidio”, *El Español*, 2.^a época (21/10/1845), p. 4.

42 *Colección de las causas más célebres, los mejores modelos de alegatos, acusaciones fiscales, interrogatorios y defensas en lo civil y criminal del foro francés, inglés, español. Por una sociedad literaria de amigos colaboradores. Parte española*, I, Barcelona, Imprenta de Ignacio Estivill, calle de la Boria, 1837, pp. 1-41.

43 Antonio Astorgano Abajo, “La mujer de Castillo, Goya y Meléndez Valdés”, *Goya. Revista de Arte*, 271-272 (1999), pp. 308-314.

44 Mónica Bolufer Peruga y Juan Gomis Coloma, “Delitos ‘privados’ y literatura popular en los orígenes de la opinión pública. A propósito del crimen de Castillo”,

La noticia de *El Español* impactó tanto a José de Souza que su análisis del crimen de Tardajos se divulgó a los pocos días a través de un periódico madrileño que él mismo dirigía y que estaba dedicado exclusivamente a las mujeres. En *El Defensor del bello sexo* del 26 de octubre de 1845, no solo se censuraba el crimen cometido por Pascuala Calonge, a la que se calificaba de “monstruo”, sino que la causa criminal formada contra ella y sus criados se consideraba, sin disputa, más grave que la del caso de Francisco del Castillo. Aun así, Souza notaba la falta de explicación de los posibles antecedentes y circunstancias particulares que habrían podido derivar en tan sangriento drama y llegaba a una conclusión que, 175 años después, sigue teniendo plena vigencia:

La causa d[e] estos acontecimientos es generalmente la falta de concordancia en los caracteres de los que enlazan y los cálculos de egoísmo y ambición que deciden, las más de las veces, la suerte de los que abrazan el estado del matrimonio. De aquí la necesidad de que tanto el hombre como la mujer obre[n] con pulso y circunspección al jugar a un albur la felicidad o la desgracia de toda su vida.

Hoy nos ocupamos y referimos un crimen que afortunadamente no tiene muchos iguales, cometido por una persona del sexo, cuya defensa con tanto entusiasmo hemos abrazado, pero, en honor de la verdad, podemos asegurar que, como la desgracia persigue a la mujer en todas las situaciones de su vida, es mayor el número de las envenenadas, ahogadas y asesinadas por sus maridos que el de las represalias de que usa a su vez la mujer⁴⁵.

Volviendo a la noticia de *El Español* de 21 de octubre de 1845, este diario publicó en primicia el extracto de la causa criminal formada con motivo de la muerte de Valentín Lacarta. Poco después, la misma noticia apareció publicada en *El Heraldo* del 24 de octubre de 1845 y en el *Diario constitucional de Palma de Mallorca* del 7 de noviembre de ese año⁴⁶. Gracias

Estudis. Revista de Historia Moderna, 37 (2011), pp. 217-233 (p. 222): <<https://roderic.uv.es/handle/10550/66953>>.

45 José de Souza, “[Análisis del crimen de Tardajos]”, *El Defensor del bello sexo. Periódico de literatura, moral, ciencias y moda* (26/10/1845), pp. 55-57 (pp. 56-57).

46 Con el título “Audencia de Burgos. Asesinato de un marido por su esposa y el amante de esta”, la noticia vio la luz primero en *El Heraldo. Periódico político, reli-*

a esta transcripción, se subsana en cierta medida la laguna informativa ocasionada por el expurgo de la causa original contra Pascuala Calonge, José Díez Moreno y Juana Yubero:

En la noche del 3 de enero del presente año, José Díez Moreno, criado de D. Valentín Lacosta (*sic*), dio parte al cura y al alcalde de Tardajos, pueblo pequeño del partido judicial de la ciudad de Soria, de que en la casa de su amo habían entrado, con objeto de robarla, dos o tres hombres desconocidos y le habían dejado muerto en su propia cama. Acudieron inmediatamente el párroco y el alcalde y, con efecto, encontraron al Valentín tendido sobre su cama y todo anegado en la sangre derramada por tres heridas mortales que en el cuello tenía.

Instruidas las primeras diligencias, refirieron unánimemente la viuda del difunto, el antedicho criado y una criada, únicas personas que residían en la casa, que habían entrado los hombres desconocidos y que ellos habían sido los asesinos del Valentín. Mas como no apareció vestigio alguno de robo y, por otra parte, se encontraron unas alpargatas manchadas de sangre, fueron puestas en arresto las tres personas indicadas. Por espacio de algún tiempo, insistieron estas en sus primeras declaraciones, pero luego han venido espontáneamente a referir el hecho como vamos a exponerlo.

Según resulta del proceso, entre José Díez y la viuda de Lacosta (*sic*) existían de tiempo atrás relaciones amorosas. Esta había excitado en diversas ocasiones al Díez para que le ayudase a asesinar a su marido y lo había hecho con tanto empeño que, cierta noche en que este se hallaba durmiendo, llegó hasta ponerle a aquel un puñal en la mano. Siempre había resistido Díez a estas excitaciones, pero, en la noche de la desgracia, después de haberse acostado el marido, armose su esposa de un cuchillo de matar cerdos, repitió con esfuerzo las excitaciones a su amante y, subiéndole por la mano al cuarto donde el infeliz esposo dormía, se dirigió a la cabecera de la cama y una vez y otra hundió el puñal homicida en la garganta de aquel infeliz, sin darle tiempo más que para invocar dos veces al Dios de las misericordias.

El criado dice que permaneció pasivo espectador de la catástrofe

gioso, literario e industrial (24/10/1845), p. 4, y dos semanas después, en el *Diario constitucional de Palma de Mallorca* (07/11/1845), pp. 2-3.

y que, al acercarse al cadáver, fue cuando se le mancharon de sangre las alpargatas que llevaba puestas y que eran las mismas que se habían encontrado en la casa. Cometido el delito, bajáronse los dos amantes a la cocina y dieron a la criada la noticia de que ya estaba muerto D. Valentín. Entonces la viuda, en presencia de los dos criados, limpió el puñal, se lavó las manos y el delantal que traía manchado de sangre y allí mismo fraguaron todos el cuento de la entrada de los ladrones, que había de servir para alejar de sí toda sospecha de culpabilidad.

A pesar de las terminantes declaraciones de los criados, siempre la viuda había insistido en su negativa, sosteniendo la entrada de los ladrones, pero, en la confesión con cargos, no supo ya qué contestar y declaró que no sabía quién cometió el asesinato de su marido.

La supuesta coartada alegada por los tres procesados durante las primeras diligencias de instrucción del sumario, lejos de servir para exculparlos, fue considerada prueba de su autoría y participación directa en los hechos. De este modo, los dos amantes fueron condenados a la pena capital por el delito de adulterio y parricidio alevoso y, según nos desvelan las fuentes hemerográficas, fueron ejecutados mediante garrote un sábado 18 de abril de 1846, a media mañana, en los arrabales de la ciudad de Soria, en el denominado Campo de la Concepción⁴⁷. Situado al oeste de la población, este amplio espacio extramuros también fue conocido en su día con los nombres de “Campo del Mercado”, tal como aparece en el plano de Soria de Francisco Coello en 1860 (véanse las figuras 3 y 4), y “Campo

47 Este amplio terreno sin edificar se encontraba fuera del recinto de la ciudad, entre las últimas manzanas de casas y el desaparecido convento de Nuestra Señora de la Concepción Francisca. Como indica Ana Isabel Sanz Yagüe, *La ciudad de Soria en el siglo XVIII. Un estudio sociocultural*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2012 [tesis doctoral], pp. 320-321, constituía “un extenso marco para el trato y las actividades económicas”. No obstante, fue también el lugar elegido por las autoridades judiciales para llevar a cabo las ejecuciones públicas. En el caso de los amantes de Tardajos, su sentencia se ejecutó conforme a lo estipulado en el art. 97 del *Código Penal de 1822*: “Los jueces y tribunales procurarán, en cuanto lo permitan las circunstancias, que los reos sufran la ejecución de sus sentencias, especialmente las de muerte [...], en los mismos pueblos en que hubieren cometido el delito; y cuando no pueda verificarse esto, se publicará solemnemente en ellos la sentencia y se ejecutará en la cabeza del partido respectivo”.

del Ferial”, citado así en el plano instrumental de Soria que diseñó Navarro Murillo en 1881⁴⁸.



Figura 3. Plano de la ciudad de Soria. Autor: Francisco Coello. Fecha: 1860.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Soria, signatura V. 35-6



Figura 4. Selección de los lugares clave para este estudio en el Plano de Coello de 1860.
Se destacan, en color rojo, la cárcel en la plaza Mayor y el Campo del Mercado,
y en color azul, la ermita u oratorio de la Soledad en la Dehesa

48 Remito al Archivo Histórico Provincial de Soria, *Mapas, planos, dibujos y grabados de la provincia de Soria. Exposición. Catálogo*, coords. Carlos Álvarez García y Montserrat Carrasco García, Soria, Junta de Castilla y León, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León, 1997, pp. 92-93 y 100-101.

A través del número de *El Español* del 21 de octubre de 1845, también se dio a conocer la sentencia dictada por el juez de Primera Instancia de Soria, por la que se condenaba a la pena ordinaria de muerte en garrote vil a Pascuala Calonge y a su cómplice y criado José Díez Moreno. Ordenaba asimismo que se encubasen sus cadáveres y se arrojaban al río Duero a su paso por Tardajos⁴⁹. A la criada Juana Yubero le imponía dos años de reclusión. Más adelante, con fecha 21 de abril de 1846, el mismo periódico se encargó de publicar el fallo de la sentencia dictada en segunda instancia por la Audiencia de Burgos, contra la que se interpuso un recurso de súplica que, según parece, fue desestimado⁵⁰. Este tribunal imponía de nuevo la última pena a Pascuala y a José y aumentaba la de reclusión de Juana a seis años:

Ya en el *Español* del 21 del octubre último, se hizo un extracto de la célebre causa formada a consecuencia de la muerte alevosa de Valentín Lacarte (*sic*) en su propio lecho, ocurrida en la noche del 3 de enero del año próximo pasado. La pena de muerte que en este Juzgado se impuso a Pascuala Calonge, viuda del difunto, y a José Díez Moreno, su criado, fue confirmada en segunda instancia, mas no lo fue la de dos años de reclusión respecto de la criada, a quien la Audiencia se la aumentó. Esto dio lugar a súplica y, en ella, se ha impuesto también la última pena a ama y criado y seis años de reclusión a la criada⁵¹.

De acuerdo con las notas del padre Baun, reproducidas en el epígrafe anterior, esta sentencia fue aprobada por la Audiencia de Burgos en 3 de abril de 1846. Gracias al párroco de la iglesia del Espino, además, nos queda la certeza de que los cadáveres de Pascuala y José no fueron encu-

49 “Encubar” significa ‘imponer un castigo que se usó en otro tiempo, consistente en meter a los reos de ciertos delitos, como el parricidio, en una cuba con un gallo, una mona, un perro y una víbora, y arrojarlos al agua’ (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española (DLE)*, 23.ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2014: <<https://dle.rae.es>>).

50 En derecho penal, un “recurso de súplica” es el medio de impugnación o recurso que se interpone contra las resoluciones incidentales dictadas por los tribunales de lo criminal, pidiendo ante ellos su modificación o revocación (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario panhispánico del español jurídico (DPEJ)*, 2020: <<https://dpej.rae.es>>).

51 “Soria, 17 de abril. Ejecuciones de muerte”, *El Español*, 2.ª época (21/04/1846), p. 1.

bados ni arrojados al río. En cambio, sí permanecieron expuestos en el patíbulo hasta poco antes de la puesta de sol, velados por los hermanos de la Piedad.

Según la misma noticia de *El Español* de 21 de abril de 1846, a las doce de la mañana del jueves 16 de abril, se leyó la sentencia a los reos y, de inmediato, fueron puestos en capilla. El periódico procedía a describir las emociones individuales y la conmoción de los dos sentenciados a muerte ante su irremediable destino:

Pascuala Calonge, que durante quince meses de prisión ha conservado una serenidad imperturbable, escuchó con atención su sentencia y después prorrumpió en llanto exclamando: “No siento morir, sino el poco favor que me han hecho”. El criado, que constantemente ha manifestado carácter suave y sentimientos religiosos, apenas acabó de oír la fatal lectura, comenzó a irritarse y profirió algunas palabras iracundas contra el alcaide, dando a entender su pesar por haber confesado. Mas los sacerdotes le cogieron entrándole en la capilla. Ambos reos están tranquilos y contritos, y el Díez parece que ya ha pedido perdón al alcaide.

Por *El Heraldo* del 23 de abril de 1846, conocemos otros datos llamativos⁵². En la víspera de la ejecución, circularon rumores sobre la mala praxis del verdugo de la Audiencia de Burgos. Lo vieron llegar a Soria el miércoles 15 de abril por la tarde. Las autoridades tomaron precauciones y el juez de Primera Instancia retuvo a este oficial en prisión por haberse embriagado. Al vicio de la bebida se atribuían sus malas ejecuciones. Sin embargo, cuando llegó el momento de llevar a cabo la sentencia de Pascuala y José, desempeñó su oficio perfectamente, dándoles pronta muerte⁵³.

52 “Soria, 19 de abril”, *El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial* (23/04/1846), p. 3. Esta misma noticia se publicó al día siguiente en la *Gaceta de Madrid* (24/04/1846), pp. 2-3.

53 Según José María Puyol Montero, *La publicidad en la ejecución de la pena de muerte. Las ejecuciones públicas en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, p. 117, las valoraciones de algunos penalistas y autores españoles sobre la publicidad y eficacia de las ejecuciones públicas “nos revelan la baja consideración social que tenía el ejecutor de la justicia o verdugo, autor material de la ejecución,

El Herald también nos revela algunos detalles sobre la conducta de los reos en los momentos previos a su ejecución, así como ciertas instantáneas del protocolo de auxilio que siguió la Cofradía de la Piedad con ellos. Este diario, de perfil conservador, monárquico y católico, calificó de “indecible” la cristiana resignación con que los dos condenados a muerte se presentaron ante el suplicio, así como su “compunción y arrepentimiento, revelando en sus semblantes que, a la ignominia con que eran echados de este mundo, había de seguirse la ocupación de un trono en la gloria”. De Pascuala, a quien se describe como una joven de 28 a 29 años⁵⁴, de una familia honradísima y perfectamente acomodada en su clase de labradores, se realza su comportamiento cristiano y ejemplar en su tránsito a la muerte:

Aunque negativa en el trámite de la causa, desde que entró en la capilla admiró a su director y demás sacerdotes que la velaron, manifestando en el momento que, pues había puesto los medios para salvar la vida del cuerpo, era preciso dedicarse ahora a salvar la del alma. Con tan buenos auspicios, no podía menos de continuar edificando a todos cuantos la visitaron y, en efecto, se la ha visto constantemente en la conformidad para sufrir la muerte, pero con una valentía que solo puede inspirar la religión.

Cuando la Piedad, en la víspera de la ejecución, le sirvió la cena y vistióle la túnica, excusó al abad su arenga porque, anticipándose, dio gracias a la hermandad, dirigiendo mil exhortaciones al padre de las misericordias y confesándose indigna pecadora. Pero lo que más llamó la atención fue la entrevista con el ejecutor horas antes de morir, en la ceremonia de exigir este el perdón. Pidiolo a su manera,

frente al mismo juez que dictaba la sentencia capital”. Así se refleja, por ejemplo, en Emilia Pardo Bazán, *La piedra angular*, eds. Begoña González y Constantino Quintela, Madrid, Anaya, 1985, y en Concepción Arenal, “El reo, el pueblo y el verdugo, o la ejecución pública de la pena de muerte”, en *Obras completas de D.^a Concepción Arenal. Tomo duodécimo. El derecho de gracia ante la justicia. El reo, el pueblo y el verdugo. El delito colectivo*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1896, pp. 141-182. Para ahondar en la historia del garrote vil y analizar el oficio de verdugo en la España decimonónica, remito a Daniel Sueiro, *Los verdugos españoles. Historia y actualidad del garrote vil*, Madrid, Alfaguara, 1971, y a Romero García, *op. cit.*

54 Por los datos biográficos aportados, sabemos que a Pascuala Calonge, cuando murió en el patíbulo, le faltaban 18 días para cumplir treinta años.

diciéndole que le iba a quitar la vida, y [Pascuala] respondió: “No habla V. bien, V. no me quita la vida: son mis culpas y mis pecados”, conservando siempre la misma serenidad que no le faltó hasta expirar, pues con voz firme y con vehemencia pidió a todos perdón.

Lo mismo ha acontecido con el José Díez, con la coincidencia por cierto rara de haber servido en una misma compañía con el ejecutor durante la campaña.

Esta parte del ceremonial que siguió la Cofradía de la Piedad con la joven Pascuala se corresponde con el artículo sexto de la reforma de sus estatutos de 1846. *El Herald* se detiene, además, en el momento crítico de la entrevista del verdugo con los reos en la cárcel y, en este punto, nos vuelve a sorprender con otra información que no deja de ser inquietante: al parecer, José Díez Moreno conocía a su ejecutor, pues había servido con él en la misma compañía durante la primera guerra carlista (1833-1840). Como era previsible, el dato de la militarización de José también quedará inserto en la trama de los dos romances populares que daré a conocer. De acuerdo con estas fuentes, José fue soldado de los cuerpos francos que se crearon en Soria en 1835. Tenía entonces 18 años⁵⁵. También sirvió en la compañía de cazadores durante la batalla de Luchana, que tuvo lugar del 1 al 25 de diciembre de 1836, en la que el ejército isabelino, bajo la dirección de Baldomero Espartero, derrotó a los carlistas⁵⁶. Acabado el conflicto bélico, el fatal destino haría que su propio compañero en el frente de combate se viera obligado a darle garrote pocos años después.

Al hilo de la actuación de los hermanos de la Piedad que describe *El Herald*, debemos subrayar que la asistencia espiritual que los sacerdotes

55 Según Antonio Pérez Rioja, *Crónica de la provincia de Soria*, Madrid, Rubio y compañía, 1867, p. 45, “el gobierno dispuso en 1835 la creación de dos batallones y un escuadrón con todos los mozos útiles de la provincia de 18 años en adelante. Con ellos se organizaron las indicadas fuerzas que, con el título de *Francos de Soria*, continuaron hasta la terminación de la guerra civil”. Sobre el proceso de militarización de la juventud soriana durante la primera guerra carlista, véase el estudio de Carmelo Romero, Carmelo G. Encabo y Margarita Caballero, *La provincia de Soria entre la reacción y la revolución. 1833-1843*, Soria, Diputación Provincial de Soria, 1985, pp. 61-62.

56 Remito a Rafael Vidal Delgado, *Entre Logroño y Luchana: campañas del General Espartero*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Logroño, 2004.

ejercían con los reos durante su estancia en capilla iba encaminada a conseguir la “buena muerte”, según el propósito de las *artes moriendi*⁵⁷. Debido a su condición de reos, a Pascuala Calonge y a José Díez Moreno no se les pudo administrar el sacramento de la extremaunción. Sin embargo, sí recibieron los de la penitencia y eucaristía, como apuntó el padre Baun⁵⁸. Su ajusticiamiento público, según afirma Martínez Gil, debía interpretarse como un acto ejemplarizante para quienes lo contemplaran:

Por un lado, se hacía patente ante la multitud el castigo a que conducía cualquier intento de transgredir las leyes; por otro, si el condenado se arrepentía en el último instante y sabía morir digna y cristianamente, podía constituirse en un eficaz ejemplo demostrativo de que todos, incluso el más miserable, podía realizar la muerte del buen ladrón y salvarse⁵⁹.

Puyol Montero señala que la atmósfera de estas ejecuciones públicas debía ser bastante impresionante, ya que eran acontecimientos que paralizaban la vida de la ciudad durante varios días. “Las emociones de una masa ingente de personas que esperaban presenciar en vivo una terrible trage-

57 El género del *ars bene moriendi* surgió durante la Baja Edad Media y se prolongó hasta el siglo XVIII. La finalidad de las *artes moriendi* era enseñar a morir cristianamente. Para franquear con éxito este último trance, era imprescindible el arrepentimiento y la confesión. Los tratados de preparación para la muerte que se difundieron por Europa han sido estudiados, entre otros investigadores, por Roger Chartier, “Les arts de mourir, 1450-1600”, *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 31, 1 (1976), pp. 51-75; Antonia Morel D’Arleux, “Los tratados de preparación a la muerte. Aproximación metodológica”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, coords. Manuel García Martín *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 719-734, y Antonio Rey Hazas, *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003. Por su parte, Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991, pp. 164-171, ha analizado algunos de los manuales en donde se contempla la asistencia espiritual a los condenados a muerte.

58 Se les administró dichos sacramentos en función de la orden promulgada por el papa Pío V y luego recogida por los sínodos y por la *Nueva Recopilación* (Martínez Gil, *op. cit.*, 165).

59 *Ibidem*, p. 163.

dia debían calar hondo en sus ánimos y dejar una huella imborrable”⁶⁰. *El Español* de 21 de abril de 1846 concluía su noticia con el siguiente dictamen:

Como hacía ya bastantes años que no se había visto aquí ningún suplicio, vendrá mañana mucha gente de los pueblos inmediatos, atraída por la curiosidad bárbara que mueve al hombre a presenciar la horrible lucha de un ser débil e indefenso contra otro ser armado con todo el poder de la sociedad⁶¹.

Los principales penalistas y juristas del siglo XIX eran partidarios de la supresión de la publicidad de la pena de muerte, como acto esencialmente inmoral que no parecía siempre útil⁶². Destacaban el efecto pernicioso que ejercía sobre el reo, el cual “veía convertida su ejecución en un acto degradante y público, con la pena añadida a su sufrimiento de ser el centro de un auténtico y prolongado espectáculo público [...] en el que su agonía y muerte final era[n] la atracción principal”⁶³. Muchas veces, además, el público no vinculaba tan fácilmente esa terrible ceremonia con el crimen por el que el reo había sido castigado. Solía acudir a ella, fundamentalmente, movido por la curiosidad. Con el artículo que transcribo a continuación y que apareció publicado en *El Eco del Comercio* de 24 de abril de 1846, el corresponsal que cubrió la noticia de la ejecución pública en Soria de los dos amantes parricidas contribuyó a reabrir el debate sobre la pena de muerte en España, poniendo en duda su supuesta ejemplaridad y clamando por la supresión de este tipo de espectáculos públicos:

60 Puyol Montero, *op. cit.*, p. 40.

61 Tanto por *El Herald* de 23 de abril de 1846, p. 3, como por la *Gaceta de Madrid* del día siguiente, p. 2, sabemos que la afluencia de público al cadalso fue masiva: “[...] aun a pesar de la sensatez de estos habitantes, se esperaba que el concurso fuese inmenso, como así sucedió, pues vinieron gentes de muchísimos pueblos de la provincia”.

62 Puyol Montero, *op. cit.*, pp. 66-119. En estas páginas, se recogen las opiniones vertidas por los autores españoles que más influyeron en la doctrina sobre la pena de muerte y que, a la larga, contribuyeron a la supresión de las ejecuciones públicas en nuestro país, llevada a efecto mediante la aprobación de la Ley Pulido de 9 de abril de 1900.

63 *Ibidem*, p. 116.

Ayer sufrieron la última pena en garrote vil Pascuala Calonge y José Díez Moreno, viuda la primera y criado el segundo de Valentín Lacarta, a quien dieron muerte violenta en su lecho el 3 de enero del año próximo pasado. Ambos reos estuvieron tranquilos en la capilla y dieron las gracias con efusión a los hermanos de la Piedad que, según costumbre, les llevaron las túnicas y los incorporaron a su cofradía para hacerlos partícipes de los sufragios que, como a tales, se harán por sus almas. En la carrera manifestó la Calonge un valor superior a su sexo, repitiendo con voz sonora y firme las palabras que le dirigían los sacerdotes, sin que en su blanco y agraciado rostro se trasluciese el menor síntoma de debilidad. Subió al patíbulo con soltura y, arrodillada en él, dirigióse a la muchedumbre pidiendo perdón en un breve discurso que revelaba la cristiana esperanza que la animaba de obtenerlo en el tribunal de Dios. El criado, aunque con menos firmeza, murió también resignado y contrito.

Al pensar en el sincero arrepentimiento de estos dos seres desgraciados, al considerar que eran aún jóvenes que hubieran tenido tiempo de expiar con sus lágrimas y sus remordimientos el crimen a que los arrastró una fatal pasión, no podemos menos de deplorar esa necesidad terrible en que se ven los magistrados, por obedecer la ley, de pronunciar sentencias que arrancan del mundo a sus semejantes. Y es tanto más dolorosa esta reflexión cuanto que, a nuestro juicio, la pena de muerte no infunde el saludable terror que el legislador supone sino en los breves instantes que dura su ejecución. Un hecho citaremos que, aunque parece insignificante, ofrece motivo suficiente para que, cuando menos, dudemos de la ejemplaridad que se atribuye a la última pena.

El día 17, víspera de las ejecuciones de que va hecho mérito, apareció alzado el cadalso en el Campo de la Concepción. Apenas se divulgó por la ciudad la noticia, acudió multitud de muchachos al sitio en que aquel se elevaba y, subiéndose a él, hubo alguno de ellos que se sentó en el banquillo y no faltó otro que, echando un pañuelo al cuello de su compañero, parodiase el oficio más infame de la sociedad. Véase, pues, hecho objeto de juego y de burla lo que las leyes suponen que es el más eficaz preservativo de los crímenes. Esto, el fervoroso anhelo del inmenso gentío por ganar un sitio cerca del patíbulo y la feroz impasibilidad con que la multitud observa hasta las últimas contorsiones de los infelices ajusticiados nos confirma en la convicción de que, si algún resultado seguro ofrecen los

suplicios, es el endurecimiento de los que tienen el bárbaro placer de asistir a ellos. ¡Ojalá no volvamos a presenciar jamás en esta ciudad tan repugnantes espectáculos!⁶⁴

Como parte del discurso moral de la época, a Pascuala se le atribuye un valor superior al que le correspondería por su condición de mujer. No solo es la primera en subir al patíbulo, sino que lo hace con firmeza y cristiana resignación. Ante la barbarie del acto, su juventud y belleza parecen ser los únicos motivos de su fatal pasión, y su arrepentimiento público, el camino cierto y seguro para evitar la condenación eterna⁶⁵.

Esta noticia de prensa constituye una prueba más del movimiento de opinión contrario a la publicidad de la pena capital en la España del siglo XIX. Apenas nueve años y medio después, en la ciudad de Soria, se llevaría a cabo el último ajusticiamiento público con la asistencia de la Cofradía de la Piedad: el aplicado a Acisclo Miguel Mariscal, natural de Ledesma, de 20 años de edad, por haber dado muerte a una joven de 15 años⁶⁶. Poco más adelante, “la pena de muerte se aplicaría en el interior de las cárceles, sustraída a la mirada pública, pero, sorprendentemente, con el

64 “Soria, 19 de abril. Ejecución de dos reos. Breves reflexiones sobre la pena de muerte”, *Eco del Comercio*, 2.^a época (24/04/1846), pp. 1-2.

65 Recordemos que, según el *Código Penal de 1822*, el reo no podía hacer ninguna arenga desde el cadalso, pero sí podía orar con los sacerdotes que le acompañasen (art. 44). A juzgar por las palabras del corresponsal de *El Eco del Comercio*, Pascuala podría haber expresado públicamente su arrepentimiento pronunciando oraciones en voz alta ante la muchedumbre asistente a la ejecución de su sentencia.

66 La noticia de esta ejecución apareció en tres periódicos de tirada nacional: *La Época* (17/11/1855), p. 4; *La España* (17/11/1855), p. 1, y *La Esperanza. Periódico monárquico* (19/11/1855), p. 1: “El día 13 ha tenido lugar en Soria la ejecución de Acisclo Miguel Mariscal, natural de Ledesma y de veinte años de edad, por haber dado muerte, con circunstancias harto repugnantes, a una joven de quince años [...]”. Por Arlegui Sánchez, *op. cit.*, p. 261, sabemos que este ajusticiado fue el último de los enterrados por los hermanos de la Piedad. En las notas del párroco del Espino reproducidas en su estudio, se observan ciertas discrepancias con la información publicada en prensa y se consignan nuevos datos: al parecer, el reo, de 21 años de edad y estado soltero, murió a garrote ordinario, conforme a la sentencia dictada por la Audiencia de Burgos, por haber dado muerte a Gertrudis Rubio, natural de Almazul. Recibió sepultura eclesiástica un 12 de noviembre de 1855 en la ermita de la Soledad, en el sitio acostumbrado para estos casos.

mismo efecto sobre la población”⁶⁷. De acuerdo con Gómez Tierno, la última ejecución llevada a cabo en las dependencias de la antigua cárcel de Soria se produjo el 4 de febrero de 1955, a las 7:15 h⁶⁸. El ajusticiado mediante garrote fue Carlos Soto Gutiérrez, natural de Madrid, de 21 años de edad, condenado por el crimen de Ribarroja. Este cruento suceso se divulgó a través de la prensa escrita y la literatura de cordel⁶⁹, al igual que el asesinato cometido por la *Reina de Tardajos*, cuyo recuerdo legendario aún pervive en la memoria colectiva del pueblo.

5. LEYENDA DE LA REINA DE TARDAJOS

Mientras escribo estas líneas, se cumple el 175 aniversario de la muerte en el cadalso de Pascuala Calonge y José Díez Moreno. Aunque su amor ilícito los condujo a este trágico final, su buena muerte los convirtió casi en héroes y perpetuó su recuerdo en una historia legendaria. Hasta la fecha, los dos amantes han permanecido en la memoria popular de los sorianos gracias a la leyenda *La Reina de Tardajos*, escrita por Lorenzo Carrasco y Prim, seudónimo tras el que se escondía el sacerdote secularizado Segismundo Pey Ordeix⁷⁰. Su breve y original narración sobre Pascuala Calonge vio la luz en

67 *Ibidem*, p. 265.

68 Gómez Tierno, *op. cit.*, p. 474.

69 Inmediatamente después del asesinato, salió a luz un pliego con el título *El crimen de Ribarroja. Romance del martirio de la niña de 13 años María Purificación Tejero*, Soria, Tip. F. Sanz, 1953, del cual dio noticia Luis Díaz Viana en *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, Valladolid, Ámbito, 1987, pp. 45-78. Más adelante, este crimen también pasó al cine, ya que uno de los tres protagonistas del documental *Queridísimos verdugos* fue Antonio López Guerra, el ejecutor de Carlos Soto Gutiérrez. Filmado clandestinamente en 1973 por Basilio Martín Patino, no se estrenaría hasta 1977. Véase Julián de la Llana, “Soria de Cine. Soria en el NO-DO. España insólita. Queridísimos verdugos”, *Cineclub UNED*, 21 (2014-2015), pp. 142-149 (pp. 148-149).

70 Aunque el autor firma con el nombre de pila abreviado “L. Carrasco y Prim”, se trata, sin duda, de Lorenzo Carrasco y Prim, seudónimo adoptado por Segismundo Pey Ordeix (San Vicente de Torelló, 1867-Barcelona, 1935), un polémico sacerdote, prolífico periodista y escritor español que llegó a la diócesis de Osma, desde el seminario de Vich, para continuar su carrera eclesiástica (*cf.* Alfonso Botti, *España y la crisis modernista. Cultura, sociedad civil y religiosa entre los siglos XIX y XX*, Cuenca,

el n.º 4 del periódico integrista que él mismo había fundado durante sus años de sacerdocio en Soria: *El Urbión* de 9 de abril de 1898⁷¹. Pasado el tiempo, fue reeditada por Zamora Lucas en su capítulo de leyendas amorosas de Soria⁷². Articulada en cuatro secuencias, las dos primeras se ubican en el tiempo y el lugar del suceso histórico, lo que aporta cierta verosimilitud al relato. Por el contrario, las dos últimas dejan abiertas las puertas a la fantasía, la imaginación y el misterio, con alguna que otra reminiscencia becqueriana⁷³. No estará de más enunciar aquí los hechos narrados⁷⁴:

[I] La primera secuencia se sitúa en el Ferial. Una muchedumbre de gente permanece en silencio y mira hacia la calle del Postigo. La voz del pregonero lee una sentencia de muerte: es el día de la ejecución

Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 174-195). Si bien en un principio fue un religioso integrista, con el tiempo se convirtió en un combativo anticlerical. Al filo del siglo xx ejercía como capellán del Hospital Provincial de Soria, según se lee en Melchor Ferrer, *Historia del tradicionalismo español*, xxviii (2), Sevilla, Editorial Católica Española, 1959, p. 209. En esta ciudad, fundó y dirigió su mayor empresa periodística: *El Urbión* (1898). Poco después, escribió la novela *El divorcio de la condesa* (1900), bajo el mismo seudónimo de L. Carrasco y Prim, y también probó suerte en el teatro con su drama antijesuita *Paternidad* (1901), que fue estrenado con gran éxito en el Teatro Lírico de Barcelona, según informó Cuéllar, “El estreno de un drama”, *El País*, n.º 5111 (29/07/1901), p. 1. Su profunda crisis religiosa y existencial le llevó a romper definitivamente con la Iglesia. En 1911, en Cerbère (Francia), contrajo matrimonio civil con la vallisoletana Manuela Casado López, hija de un masón, a la que había conocido en Soria. Fueron padres de Víctor, Raúl y Diana. Incansable hasta el día de su muerte, Pey Ordeix nunca dejó de escribir e investigar en archivos y bibliotecas. Tras la guerra civil española, la viuda del expresbitero y sus tres hijos se exiliaron a Chile a bordo del barco “Winnipeg” (véase Julio Gálvez Barraza, *Winnipeg. Testimonios de un exilio*, Sevilla, Renacimiento, 2014).

71 L[orenzo] Carrasco y Prim [seudónimo de Segismundo Pey Ordeix], “La Reina de Tardajos”, *El Urbión* (09/04/1898), pp. 12-13.

72 Florentino Zamora Lucas, *Leyendas de Soria*, Soria, Centro de Estudios Sorianos, 1971, pp. 413-416.

73 Las leyendas becquerianas “se tiñen de ensoñaciones e idealidades, de misterio y lirismo, de narración y evanescencia” (cito por la edición de Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, ed. Pascual Izquierdo, Madrid, Cátedra, 2002, p. 33). La impronta de Bécquer se advierte en la última secuencia del relato de Carrasco y Prim, por la presencia de lo atmosférico, lo sensorial y lo maravilloso.

74 Aunque la leyenda está escrita en tercera persona y en tiempo pasado, utilizo el presente narrativo para extraer su contenido.

de Pascuala Calonge. Va montada en un jumento y viste hopa amarilla. Su cabello rubio le cae por la espalda. Le acompaña una corte lúgubre porque va a expiar en el patíbulo sus crímenes.

[II] Pascuala, llamada la *Reina de Tardajos* por su notable hermosura y buena posición, está casada con un labrador vecino de esta pequeña localidad soriana. En su casa, ha entrado a servir un apuesto joven licenciado del servicio militar. Ama y criado se enamoran, se hacen amantes y deciden matar al marido de ella, hecho que consuman tras algunas tentativas fallidas. Aunque intentan ocultar el crimen, achacándolo a animales domésticos, la justicia los condena a muerte. Al pie del cadalso, el criado solicita ser ajusticiado en segundo lugar. Tras presenciar la ejecución de su ama, él paga su delito de la misma forma. Los dos mueren arrepentidos. Poco después, el cadáver de la *Reina* es enterrado en el atrio de la Soledad.

[III] Al morir Pascuala, deja huérfana a una hija. La impresión que había dejado su ejecución se va borrando de la memoria. Un descendiente, pocos años más tarde, compra una casa que da enfrente de la ventana del calabozo que había ocupado la *Reina*. Con el paso del tiempo, su propia hija apenas se acuerda de aquel día de invierno de 18... Esta decide casarse y, pocos días antes de su boda, se acerca a un taller de carpintería, en la calle Zapatería, para comprar una cama. El diálogo entre el carpintero y un canónigo de la colegiata de San Pedro, llamado don Atanasio, nos descubre un tremendo secreto: esas tablas son las que sirvieron para el patíbulo de su madre.

[IV] En lo alto de la Dehesa, dos parejas van tramando una terrible conspiración: una esposa va a ser infiel a su marido y una doncella va a vender su honra. Es una noche tranquila. El cielo encapotado deja pasar un rayo de luz que va a dar a la esquina de la Soledad y se va acercando como una linterna a los cuatro protagonistas. Entre las fantásticas sombras de los árboles, aparece de pronto un bulto semoviente, una cosa blanca primero, después amarilla, luego un rostro de mujer con su cabello rubio a la espalda y, al fin, una hopa. La doncella y su ama, la casada, sobrecogidas de miedo, reconocen a la *Reina de Tardajos* y huyen.

Según la historia real, en el día de su ejecución, acompañados por los hermanos de la Piedad y por su correspondiente escolta, Pascuala Calonge y José Díez Moreno salieron custodiados de la cárcel de Soria, sita en la plaza Mayor, recorrieron la calle del Collado hasta llegar a la antigua Puerta del Postigo y, de ahí, fueron conducidos al cadalso levantado en el Campo de la Concepción, posteriormente denominado Campo del Ferial, como se cita en esta leyenda. A media mañana, según sabemos, se concitó allí una gran multitud de curiosos para contemplar el doble ajusticiamiento. Aunque hoy pueda resultar sorprendente, había padres que acudían al cadalso con sus hijos para que estos tomaran nota de lo que podría ocurrirles si transgredían el orden establecido⁷⁵. En este sentido, al final de la segunda secuencia de la leyenda, se inserta la siguiente advertencia:

¡Hermosas jóvenes que en el paseo de la Soledad estáis pensando en la belleza: dedicad un recuerdo a la *Reina de Tardajos* y miraos en su espejo! Las galas de su vanidad y los consejos de las pasiones se convirtieron un día en la amarillenta hopa, y el trono de su orgullo, en un patíbulo. Los que entonces eran niños y presenciaron el triste espectáculo de su ejecución recuerdan de una bofetada que se estampó en sus mejillas: era la mano del padre o de la madre que les querían decir “aprende”⁷⁶.

En el texto, se destaca la hermosura y buena posición de Pascuala (a quien se describe como “una reina de la belleza y de la desgracia: una *Phrymea* capaz de enternecer con una de sus miradas a jueces y verdugos”), así como la condición de exmilitar de su apuesto criado, amante y cómplice. Se afirma que, entre los dos, tramaron la muerte del confiado marido y que la llevaron a efecto tras algunos intentos fallidos. La coartada que alegaron para ocultar el crimen (un ataque de animales domésticos) no coincide con la que dio a conocer la prensa (un robo en la casa). Por otro lado, se dice que la *Reina* fue conducida en un jumento hasta el cadalso, que vestía hopa amarilla (y no blanca) y que, lejos de llevar la cabeza rapa-

75 Véase Isabel Segura (ed.), *Romances horrosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Barcelona, Alta Fulla, 1984, p. XIII.

76 Carrasco y Prim, *op. cit.*, p. 12.

da —según lo dispuesto en el *Código Penal de 1822* (art. 40)—, tenía un largo cabello rubio. La leyenda también incorpora otro dato significativo: el deseo del criado de ser ajusticiado en segundo lugar por el temor de que su ama pudiera librarse de la pena capital a causa de su belleza y posición privilegiada. Tras la ejecución de los dos reos, se aduce la prueba definitiva que confirma el logro de su buena muerte: “Ambos lloraron tarde su pecado para la sociedad, pero no para Dios: su arrepentimiento fue tan sincero que el confesor de Pascuala, don Julián Celorrio, llegó a decir que había muerto como una santa”⁷⁷.

Por los datos que manejo, me consta que don Julián Celorrio era por aquel entonces el párroco de Santa María la Mayor, iglesia situada al lado del edificio que albergaba la antigua cárcel de Soria. Por tanto, bien podría haber sido el confesor a quien Pascuala Calonge declaró sus pecados⁷⁸. En la tercera secuencia de la leyenda, focalizada en la descendencia de la *Reina*, la realidad se funde con la imaginación en una escena teatralizada no exenta de tensión dramática. Al inicio de esta parte, se afirma que Pascuala dejó huérfana a una hija de corta edad (Manuela), pero se omite la existencia de otro hijo varón (Toribio). En la segunda secuencia, se silencia otro dato del que tenemos completa certeza: el cadáver del criado fue enterrado junto al de su ama horas después de su ejecución. Finalmente, en la cuarta y última secuencia, enmarcada en un ambiente nocturno y sensorial, los elementos de la naturaleza se aúnan con lo maravilloso para recrear la ficción legendaria: a partir de su muerte, el espíritu de Pascuala reaparece en forma de hopa para infundir un temor catártico a las mujeres infieles y deshonestas.

77 *Ibidem*, p. 12.

78 En la *Gaceta de Madrid* (12/01/1835), p. 48, se publicó el nombramiento de don Julián Celorrio, cura párroco de la Mayor en Soria, como miembro de la Comisión de Instrucción Primaria para esta capital de provincia. En la *Crónica de la provincia de Soria* de Pérez Rioja, *op. cit.*, p. 70, se reconoce el papel protagonista que tuvo este religioso en la fundación de una escuela de párvulos de niñas en el año 1840. Además, en el *Boletín Oficial de la Provincia de Soria* (04/11/1840), p. 4, aparece como Vicerrector del Colegio-Universidad de Santa Catalina, habilitado en aquel momento en el edificio del extinguido convento de la Compañía de Jesús, actual Instituto Antonio Machado de la capital soriana. Por último, en el *Boletín Oficial del Ministerio de Fomento* (23/09/1852), p. 651, se le menciona como “un ilustrado y erudito eclesiástico de la diócesis de Osma”.

Todo lo expuesto induce a pensar que, en el último lustro del siglo XIX, durante su estancia en Soria, el entonces presbítero Pey Ordeix conoció por transmisión oral la historia de los amantes de Tardajos y decidió transformarla en un relato legendario y moralizante. Más allá de nombres, lugares, olvidos, invenciones y fábulas, su leyenda de la *Reina de Tardajos* tiene una sólida base histórica que se sustenta no solo en los hechos judiciales que dio a conocer la prensa, sino también en la información contenida en dos romances de cordel que inmortalizaron la trágica historia de *Pascuala la criminal*.

6. RELATOS EN PLIEGOS DE CORDEL

Entre los siglos XVI y XIX, la literatura popular impresa fue dando noticia de los más cruentos crímenes cometidos en el ámbito familiar. Como es sabido, la información jurídica traspasaba las fronteras de los juzgados y se hacía pública a través de relatos contenidos en pliegos de cordel, mayoritariamente en verso, que, con una doble función informativa y aleccionadora, contribuían a publicitar el espectáculo de la ejecución de la pena capital, ya fuera de horca o garrote, según los distintos sistemas de ajusticiamiento establecidos en España⁷⁹. En los últimos años, ha habido un creciente interés por el estudio de las formas de producción, transmisión y difusión de los pliegos poéticos que relatan crímenes y ejecuciones⁸⁰. Se trata de *rela-*

79 Julio Caro Baroja, en su antología de *Romances de ciego*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 12-13, apuntó que “a mediados del siglo XVIII, una cofradía o hermandad de ciegos de Madrid tenía el privilegio de recibir un corto relato de la vida de los sentenciados a muerte, para darlo a sus miembros y componer el romance o copla correspondiente”. Se refería a la Cofradía o Hermandad de Nuestra Señora de la Visitación y Ánimas del Purgatorio, formada por los ciegos de Madrid, que recibió en 1748, por Decreto del Consejo de Castilla, el monopolio de impresión y venta de las “relaciones de los reos ajusticiados en esta Corte”. Remito a Jean-François Botrel, “Les aveugles colporteurs d’imprimés en Espagne”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 9 (1973), pp. 417-482 (pp. 440-442).

80 Véanse Rosario Consuelo Gonzalo García, “Casos tremendos y prodigiosos en prosa y verso: Escudero de Cobeña y tres pliegos sueltos del duque de T’Serclaes de Tilly (s. XVI)”, en *Las relaciones de sucesos: relatos fácticos, oficiales y extraordinarios*, ed. Patrick Bégrand, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, pp.

ciones de crímenes o “casos horribles y espantosos”, según la denominación de García de Enterría⁸¹, o *romances de crímenes*, de acuerdo con la clasificación temática de la literatura de cordel propuesta por Caro Baroja⁸². Sin embargo, estudios más recientes sugieren que este tipo de opúsculos podría incluirse en el subgénero editorial de la “literatura de patíbulo”, de larga tradición en toda Europa⁸³. Ettinghausen, por su parte, ha puesto de manifiesto que la impresión de relaciones de asesinatos era una práctica habitual, desde los inicios de la imprenta, no solo en nuestro país, sino también en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia⁸⁴. Constituía, por lo tanto, un sólido entramado comercial y editorial en la Europa Moderna. Los impresores producían lo que el gran público lector u oyente demandaba y, en este sentido, las relaciones que daban noticia de verdaderos crímenes y castigos se convirtieron en un producto de amplio consumo europeo.

De las principales prensas españolas, salieron múltiples relaciones en verso de índole tremendista, entre las que abundan los casos de adulterio y conyugicidio, con una mayor representación en el siglo XIX⁸⁵. Aunque los estudios sobre procesos de parricidio demuestran que las mujeres eran

37-99, y María Sánchez Pérez, “La transmisión y difusión de los casos horribles y espantosos desde sus orígenes hasta el siglo XXI”, en *En los márgenes del canon. Aproximación a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, eds. Ana Cabello et al., Madrid, CSIC, Los libros de la Catarata, 2011, pp. 205-218.

81 María Cruz García de Enterría, “Pliegos de cordel, literaturas de ciego”, en *Culturas en la Edad de Oro*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 97-112 (p. 99).

82 Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pp. 73-74.

83 Así lo expresa Juan Gomis en “Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22 (2016), pp. 9-33 (pp. 17-19), DOI: <https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02>.

84 Henry Ettinghausen, *How the Press Began. The Pre-Periodical Printed News in Early Modern Europe*, *Janus*, Anexo 3 (2015), pp. 157-172: <<https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=7>>.

85 Véanse, entre otros, los trabajos de Margarita Torremocha Hernández, “Desafección en la familia. Parentesco y crimen en las ‘relaciones de sucesos’. Siglos XVI-XVIII”, en *Emociones familiares en la Edad Moderna*, coord. Encarna Jarque Martínez, Madrid, Sílex, 2020, pp. 303-328, y María del Carmen Simón Palmer, “Asesinas populares y su publicidad”, en *Femmes criminelles et crimes de femme en Espagne (XIXe et XXe siècles)*, ed. Solange Hibbs, Toulouse, Lansman, 2010, pp. 67-84.

mayoritariamente las víctimas de la violencia mortal en el matrimonio, también se documentan numerosos casos de maridos asesinados por sus esposas⁸⁶. Uno de estos crímenes es, precisamente, el que nos ha traído hasta aquí, y su trasfondo pasional⁸⁷ —y acaso también económico— responde a un arquetipo narrativo bien conocido: la mujer casada que asesina a su marido para comenzar una nueva vida con su amante. De hecho, salvando la distancia cronológica y judicial que los separa, las concomitancias entre el conyugicidio de San Clemente (1587)⁸⁸ y el de Tardajos (1846) son cierta-

86 En el inventario de causas criminales de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte de la villa de Madrid (1580-1700), se registran 75 causas de parricidio, excluyendo los casos de infanticidio y aborto. Según el estudio realizado por Blanca Llanes Parra, “El enemigo en casa: el parricidio y otras formas de violencia interpersonal doméstica en el Madrid de los Austrias (1580-1700)”, en *Familias, poderes, instituciones y conflictos*, ed. Jaime Contreras Contreras, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 441-456 (pp. 443-444), “del total de reos condenados en estas 75 causas incoadas por parricidio, un 83,3 por ciento de los mismos eran hombres, frente al 16,7 por ciento de las mujeres parricidas”. Además, “en estos crímenes conyugales, el número de uxoricidios (51 causas, 79,7 por ciento) es ostensiblemente superior al de los casos en los que la mujer acaba con la vida de su esposo (13 causas, 20,3 por ciento)”.

87 Según apuntó Caro Baroja, *Ensayo*, p. 437, “el nexo existente entre la lujuria a secas y las mil historias de amor desenfrenado que han cantado los ciegos, puede ser de muchas clases; pero [de] lo que no cabe duda es [de] que el Amor, tal y como se entiende en la mayoría de los pliegos de cordel, es un amor carnalísimo, una pasión devoradora, que hace cometer a hombres y mujeres mil desmanes y disparates”. Henry Ettinghausen, en su artículo “Sexo y violencia: noticias sensacionalistas en la prensa española del siglo XVII”, *Edad de Oro*, 12 (1993), pp. 95-107, profundizó en esta línea y dio noticia de diversas relaciones del siglo XVII en donde la pasión sexual ilícita conduce a violentos asesinatos.

88 Hace quince años, di a conocer el texto íntegro de una relación en verso de índole tremendista, de la que se conservan sendos ejemplares únicos de dos ediciones diferentes impresas en Valencia en 1587, junto al molino de la Rovella (Gonzalo García, *op. cit.*, 48-54 y 71-82). Sus descripciones analíticas también están incluidas en mi catálogo de la colección de relaciones de sucesos del duque de T’Serclaes (Rosario Consuelo Gonzalo García, *El legado bibliográfico de Juan Pérez de Guzmán y Boza, duque de T’Serclaes de Tilly: Aportaciones a un catálogo descriptivo de relaciones de sucesos (1501-1625)*, Madrid, Arco/Libros, 2018, n.º 19 y 19.1). Desde el título de la obra, compuesta en quintillas de ciego por el coplero murciano Francisco González de Figueroa, sabemos que se trata de un delito de conyugicidio que fue castigado con la pena capital: *Obra nueva y muy verdadera donde se trata el doloroso successo que sucedió en la villa de Sant Clemente, en el mes de henero del*

mente notables. Y también lo son las similitudes entre la historia de Teresa Guix (1816-1839)⁸⁹ y la de Pascuala Calonge (1816-1846), dos jóvenes parricidas cuyas ejecuciones por garrote fueron prácticamente coetáneas.

Como ya hemos visto, la historia criminal de Pascuala Calonge y José Díez Moreno se divulgó rápidamente por España a través de distintos periódicos de tirada nacional, pero también se convirtió en noticia gracias a la literatura de cordel, que se encargó de difundir el suceso por tierras catalanas siete años después de haber tenido lugar. Según consignó Azaustre Serrano, en 1852 se publicó en Barcelona, en la imprenta de Estivill, una relación anónima en verso y formato en 4.º, de 2 hojas, con el siguiente título: *Pascuala la criminal. Nueva y variada relación, cruel y lastimoso romance, en el que se declara el asesinato que ha ejecutado una muger llamada Pascuala Calonge, y su criado José Díez Moreno, quitando la vida a el marido de esta, Valentín la Carta, estando durmiendo, la noche del 3 de enero de 1845; y cómo el 18 de abril de este fueron muertos en garrote vil en la plaza del Mercado de la ciudad de Soria: con lo demás que verá el curioso lector*⁹⁰.

año de M.D.Lxxxvj de la dolorosa muerte que dio una muger a su marido, por casarse con su amigo: y fue en su ayuda una tía suya, y su amigo. Y de la justicia que dellos se hizo. La xilografía que representa la escena del triple ajusticiamiento en la horca de los culpables —y que fue realizada ex profeso para ilustrar el pliego adquirido por T'Serclaes— ha sido tenida en cuenta recientemente por Laura Puerto Moro para ejemplificar la “imagería de patíbulo” en los pliegos poéticos castellanos del siglo XVI: “Hacia un estudio comparativo de pliegos poéticos en castellano y en catalán (s. XVI): tradiciones materiales, temáticas e iconográficas (con un Apéndice sobre las figurillas celestinescas)”, *Boletín de Literatura Oral*, 4 (2021), pp. 15-54 (p. 53), DOI: <<https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6691>>.

89 Para ahondar en la historia real y literaria de Teresa Guix, remito al estudio de Jean-François Botrel, “Crime et châtement de Teresa Guix (1816-1839): du fait-divers à la rédemption par la littérature”, en *Hommage à Carlos Serrano*, II, Paris, Éditions Hispaniques, 2005, pp. 42-54. En este caso, la xilografía de su ejecución en el patíbulo sirvió para ilustrar tanto las *Memorias sobre la joven leridana Teresa Guix, (a) Maseta, ajusticiada en esta capital en 26 de agosto de 1839, por causa del asesinato que cometió en la persona de su marido Sebastian Guix* (Lérida, por Buenaventura Corominas, 1840), como el romance titulado *Delito y muerte de Teresa Guix (a) la Maseta, natural de Lérida, ajusticiada en la misma ciudad el día 26 de agosto de 1839 por haber asesinado a su esposo en la madrugada del 1.º de agosto de 1838* (Lérida, en la imprenta de la Viuda Corominas, s.a.).

90 M.ª del Carmen Azaustre Serrano, *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1982, p. 187, n.º 270. Esta edición también

De esta edición barcelonesa, se localizan actualmente cuatro ejemplares en distintas bibliotecas de España y Reino Unido⁹¹. El hecho de que, en su título, consten las fechas precisas del crimen (3 de enero de 1845) y del doble ajusticiamiento (18 de abril “de este”, o sea, de 1846) hace suponer la existencia de otra edición previa muy próxima a los sucesos históricos relatados, de la que no nos habrían llegado ejemplares. Aceptando este supuesto, su posterior reedición en 1852 vendría a demostrar cómo la tragedia siguió despertando la curiosidad del público lector y oyente años después de que la noticia saliera a luz. Puede incluso que el editor decidiera remozar el título de la relación con los epítetos “nueva y variada”. En cualquier caso, es posible asegurar que la impresión de *Pascuala la criminal* de 1852 se realizó en la imprenta de Ignacio Estivill y Coll, nieto homónimo del fundador de una de las más conocidas dinastías de impresores catalanes de la época, cuya aportación a la literatura de cordel fue extraordinariamente valiosa⁹². Aunque no se puede concretar la autoría de las dos xilografías que sirvieron para ilustrar esta relación (véanse las figuras 5 y 6), cabe la posibilidad de que fueran realizadas ex profeso por Josep

está registrada en el *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español (CCPBE)*: <<http://catalogos.mecd.es/CCPB/ccpbopac/>>.

91 Véase, al final de este trabajo, la descripción analítica 1.

92 Con motivo del primer centenario de la fundación de la librería Bastinos, Agustí Durán i Sanpere, *Centenario de la librería Bastinos: 1852-1952*, Barcelona, José Bosch, 1952, pp. 11-35, proporcionó datos esclarecedores sobre las tres generaciones de impresores homónimos del linaje Estivill: 1) el fundador de la imprenta, Ignacio Estivill (1749-1814), formado en casa del maestro Carlos Sopera, en la calle de la Llibreteria (p. 11); 2) su hijo Ignacio Estivill y Cabot (?-1852), instalado en la calle de la Boria, de donde salieron numerosos “pliegos de romances que los ciegos encargaban para llevarlos a través de ferias y mercados” (p. 21); 3) su nieto Ignacio Estivill y Coll, que heredó en 1852 el negocio de la imprenta y lo trasladó al otro lado de las Ramblas, en las calles de San Pablo y Conde del Asalto, en donde siguió imprimiendo romances, especialmente de crímenes sanguinarios (p. 28). La hermana de este último, Esperanza Estivill y Coll, y su primo y marido, Juan Bastinos y Coll (1816-1893), heredaron la librería y fundaron la Casa Bastinos, situada en la calle de la Boquería (p. 29). Sobre los Estivill, véanse también las notas de Antonio Palau y Dulcet, *Memorias de un librero catalán 1867-1935*, Barcelona, Librería Catalonia, 1935, p. 117, y Manuel Llanas, *L'edició a Catalunya. El segle XIX*, Barcelona, Gremi d'editors de Catalunya, 2004, pp. 119-121.

Noguera⁹³, dibujante con el que trabajó Estivill y Coll⁹⁴. Las imágenes de estas xilografías representan los momentos de máxima intensidad trágica de la obra: la escena del asesinato de Valentín Lacarta en su propio lecho y la de la ejecución a garrote de los dos culpables en el cadalso. Constituyen, sin duda, dos magníficos ejemplos de condensación espacial y narrativa de una historia real contada en dos partes y explicada, con profusión de detalles circunstanciales, en un total de 248 versos de romance⁹⁵.

Gracias a esta reconstrucción versificada de la historia, por ejemplo, nos enteramos de que José Díez Moreno fue soldado de los cuerpos francos de Soria durante la primera guerra carlista (vv. 51-56) y de que el alcalde de Tardajos era hermano de Pascuala Calonge (vv. 147-148). A modo de crónica periodística de sucesos, no faltan las apreciaciones sobre la belleza, vanidad, ambición y perversidad de la esposa homicida, frente a la laboriosidad, honradez, bondad e inocencia del marido asesinado. Se inserta incluso un episodio nuevo, el del pordiosero que tuvo que hacer noche en la casa familiar (vv. 69-112), con el fin de demostrar el comportamiento inmoral e infame de los amantes y la resignación del buen marido. De acuerdo con la retórica propia de las relaciones tremendistas, los hechos vitales y judiciales de la protagonista se van exponiendo de manera concisa y secuencial⁹⁶. Salvo la mención de ciertos pormenores de su vida,

93 Francesc Fontbona, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992, pp. 76-95, lo identifica como Josep Noguera III, ya que distingue tres generaciones de grabadores Noguera trabajando en Cataluña a lo largo del siglo XIX. Este prolífico artista realizó múltiples xilografías para ilustrar las escenas de los romances de ajusticiados. Dado que su firma no consta al pie de las imágenes del pliego de Estivill y Coll, su autoría solo es presumible. Para profundizar sobre la puesta en escena de tragedias y crímenes en las ilustraciones de las décadas centrales del s. XIX, remito a Vicente Pla Vivas, *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 67-100. En su opinión, en las estampas de ajusticiados en el cadalso, “se verificaba el esquema ideológico de una sociedad dispuesta a la ceremonia del castigo porque creía depender de estas medidas drásticas para mantenerse en funcionamiento [...]. El taxativo orden visual esquemático de estas escenas se dirigía a reafirmar el orden social en cada nuevo cadalso” (p. 82).

94 Durán i Sanpere, *op. cit.*, p. 28.

95 Véase la edición del texto, versión A, al final de este trabajo. La primera parte de la relación llega hasta la consumación del delito (128 versos) y la segunda, hasta la ejecución de la sentencia (120 versos).

96 El desarrollo narrativo del relato se ajusta a las siguientes pautas: 1) presentación

la omisión de su descendencia y el lapsus en la fecha de la ejecución de la sentencia: 19 de abril, en lugar de 18 (v. 225), el resto de la información personal y judicial contenida en este romance coincide prácticamente con la que dio a conocer la prensa y con la investigada en archivos.

Pero Ignacio Estivill y Coll no fue el único impresor que se ocupó de difundir la historia criminal de Pascuala Calonge por tierras catalanas. En el taller barcelonés de Cristóbal Miró, situado en la calle de Arrepentidas, n.º 5, también se imprimió una relación del suceso con idénticas xilografías (véanse las figuras 7 y 8), sin fecha de publicación, con el nombre del autor al final del texto, Evaristo de Pablo, y el del propietario antes del colofón, Mariano Domenech⁹⁷. De esta edición, se conserva hoy un ejemplar guillotinado por el margen superior, lo que impide saber si el título comenzaba con la sentencia breve *Pascuala la criminal*⁹⁸. Su errata en la fecha del crimen (3 de enero de 1849, en lugar de 1845) nos hace presumir la intención del propietario de difundir la noticia, al cabo de un lustro, como si acabara de ocurrir. Es más, podría haber tenido un motivo importante para hacerlo. Tras el estudio detenido del texto, contenido en un total de 534 versos de romance⁹⁹, me atrevo a pensar que el soriano Evaristo de Pablo¹⁰⁰, poeta aficionado, conocedor del suceso y acaso tam-

del marco geográfico en que se desarrollan los hechos (vv. 1-4); 2) descripción de la asesina y medio social de la víctima (vv. 5-112); 3) creación del ambiente o antesala del crimen (vv. 113-128); 4) narración del crimen (vv. 129-184); 5) detención, arrepentimiento y ejecución de los culpables (vv. 185-248) (véase Simón Palmer, *op. cit.*, pp. 68-76).

97 Por Lourdes Gutiérrez, Purificación Lafuente y Laura Carrillo, *Mujeres impresoras. Guía de recursos bibliográficos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Servicio de Información Bibliográfica, 2015, p. 54: <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/MujeresImpresoras>>, nos consta que la actividad impresora de Cristóbal Miró llegó hasta 1870, año de su muerte. Este impresor debió de poner su taller de imprenta a disposición del propietario del pliego, Mariano Domenech. Como ya explicó Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los pliegos de cordel*, I, Madrid, Taurus, 1977, p. 154, hacia el año 1840 se produjo la aparición, dentro de los pliegos, de esta nueva figura del propietario o intermediario entre el impresor y el autor.

98 Véase, al final de este trabajo, la descripción analítica 2.

99 Véase la edición del texto, versión B, al final de este trabajo. La primera parte comprende 240 versos y la segunda, 294.

100 Al inicio de la primera parte, se afirma que el autor del romance es soriano (v. 3) y, al final de la segunda, se devela su nombre: Evaristo de Pablo (v. 532).

bién testigo del ajusticiamiento, aprovechó la ocasión para demostrar su ingenio poético añadiendo 286 versos de su cosecha al romance original publicado en la imprenta de Estivill. Esta notable amplificación se concreta, por una parte, en los primeros 24 versos invocatorios y, por otra, en el conjunto de versos adicionales que desvelan nuevos pormenores de la vida familiar de la protagonista y del proceso judicial por el que fue juzgada y condenada a morir en el cadalso.

Por este relato, por ejemplo, sabemos que Pascuala Calonge era la pequeña de cinco hermanos de una familia honrada (vv. 41-52)¹⁰¹, que recibió una educación adecuada para ser mujer de provecho (vv. 53-60) y que, al cumplir sus 20 años, aceptó casarse con Valentín Lacarta, “un viudo de buena casa, de poco más tiempo que ella”, al que había rechazado cuando este se hallaba soltero y al que pronto terminó aborreciendo (vv. 83-104)¹⁰². También nos enteramos de que, durante la instrucción del sumario, se interrogó a varios testigos contestes¹⁰³ en su afirmación de no haber oído ningún ruido en la noche de la desgracia (vv. 329-338), y enseguida se nos revela que la confesión de los criados se produjo, presumiblemente, a los dos meses de haber sido encarcelados en la prisión de Soria (vv. 339-394). Además, descubrimos que el nombre de la criada que acabó siendo condenada a una galera era Juana (v. 410)¹⁰⁴. Aunque se trata de la misma historia, el resultado es un nuevo y prolijo romance, no exento de defectos métricos y sintácticos, cargado de notas condenatorias del crimen y sus autores. Su retrógrada moraleja final, por la que se exhorta a las mujeres a guardar los mandamientos de la ley de Dios y, a los hombres, a ejercer su autoridad en el matrimonio (vv. 513-522), pone

101 Según la investigación realizada en archivos, los padres de Pascuala tuvieron once hijos, si bien no todos llegaron a la edad adulta (véanse las notas 14 y 16).

102 Recordemos que Valentín Lacarta nació el 14/02/1810 y Pascuala Calonge el 06/05/1816.

103 En derecho procesal, un “testigo conteste” es el que declara lo mismo que ha declarado otro, sin discrepar en nada, ofreciendo testimonios concordantes (*DPEJ*).

104 Este dato no aparece en el romance de Estivill y Coll (versión A, v. 210). En cuanto a su apellido, *Yubero*, según se ha visto en el epígrafe 3, solamente consta en el *Libro de registro de repartimiento de causas criminales* procedentes del partido judicial de Soria. En relación con la historiografía del castigo femenino, se puede consultar la monografía de Margarita Torremocha Hernández, *Cárcel de mujeres en el Antiguo Régimen. Teoría y realidad penitenciaria de las galeras*, Madrid, Dykinson, 2019.

de manifiesto la intención del autor de sintetizar un modelo de conducta para los potenciales lectores u oyentes de esta relación de ajusticiados:

Tomad ejemplo, mujeres,
 mozas, viudas y casadas,
 guardad bien los mandamientos,
 que así nuestro Dios lo manda.
 Hombres de todas edades,
 mirad esta historia clara,
 no os dejéis dominar
 como Valentín la Carta.
 Querer bien puede quererse,
 pero sed amos de casa¹⁰⁵.

Barcelona: Imprenta de Estivill, 1852



Figura 5. Hoja [1] r.
 Fuente: *Bibl. de Catalunya*, Ro. 1331

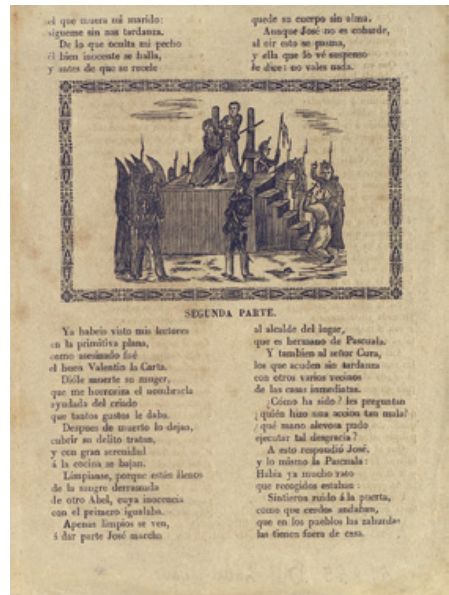


Figura 6. Hoja [2] r.
 Fuente: *Bibl. de Catalunya*, Ro. 1331

105 En el romance de Estivill y Coll, únicamente se exhorta a las mujeres a alejarse de las pasiones que inducen a cometer delitos de sangre: “Tomad ejemplo, mujeres, / mozas, viudas y casadas, / y mirad que las pasiones / a los crímenes arrastran” (versión A, vv. 237-240).

DESCRIPCIONES ANALÍTICAS

1

Pascuala la criminal. Nueva y variada relación, cruel y lastimoso romance, en el que se declara el asesinato que ha ejecutado una muger llamada Pascuala Calonge, y su criado José Díez Moreno, quitando la vida a el marido de esta, Valentín la Carta, estando durmiendo, la noche del 3 de enero de 1845; y cómo el 18 de abril de este fueron muertos en garrote vil en la plaza del Mercado de la ciudad de Soria: con lo demás que verá el curioso lector. [Colofón:] Barcelona. Imprenta de Estivill. 1852.

4.º.- []².- 2 h.- L. red.

Texto en verso, a 2 cols.

Fechas en el texto: 3 de enero de 1845 y 18 de abril de este.

Errata en fecha: 18 de abril de este [1845] (*en lugar de* 18 de abril de 1846).

[]1 r: *Portadilla:*

Pascuala la criminal. | [*Grabado xilográfico enmarcado por filete simple que representa una escena alusiva al contenido del pliego: el asesinato de un hombre mientras duerme en su cama, acuchillado por una mujer, a la que ayuda otro hombre que sostiene en alto un candil*] | NUEVA Y VARIADA RELACION, | Cruel y lastimoso romance, en el que se declara el asesinato que ha ejecutado una muger | llamada Pascuala Calonge, y su criado José Díez Moreno, quitando la vida á el marido | de esta, Valentín la Carta, estando durmiendo, la noche del 3 de Enero de | 1845; y como el 18 de Abril de éste fueron muertos en garrote vil en la | plaza del mercado de la ciudad de Soria: con lo demás que verá el | curioso lector. | PRIMERA PARTE. | [*Debajo comienza el texto en verso, a 2 cols.:*]

[]1 r-[]2 r: (col. 1.^a.) A tres leguas poco mas | de las minas (*sic*) de Numancia...

[]2 r: (*Al fin*, col. 2.^a, lín. 4:) ...y ella que lo vé suspenso | le dice : no vales nada. |

[]2 r-[]2 v: [*Grabado xilográfico orlado que representa una segunda escena alusiva al contenido del pliego: la ejecución a garrote vil de una mujer sentada en el banquillo de un tablado, con el verdugo detrás de ella, mien-*

tras que otro reo espera al pie de la escalera, de rodillas y con una cruz en sus manos, junto al sacerdote en actitud de bendecirlo. Al otro lado de la escalera, presencian la ejecución varios miembros de una hermandad, mientras que diversos soldados rodean el tablado con sus bayonetas en alto | [Centrado] SEGUNDA PARTE. | (col. 1.ª:) Ya habeis visto mis lectores | en la primitiva plana,...

[]2 v: (*Al fn*, col. 2.ª, lín. 41:) ...y mientras tanto el Poeta | pide perdon de sus faltas. | [Centrado] FIN. |

[]2 v: *Colofón* [*Después de terminar el texto:*]

Barcelona: Imprenta de Estivill, año 1852. |

AZAUSTRE. *Romances populares*, n.º 270.- CCPBE, n.º 001104681-3.

☞ BARCELONA. *Bibl. de Catalunya*, Ro. 1331; *Arxiu Històric de la Ciutat*, Bar. Est. 80; *Arxiu i Bibl. Miquel Carreras de la Fundació Bosch i Cardellach*, Ro 1048 C3/9 Fons Pau Vila i Dinarès.- LONDRES. *British Library*, 11450.f.27(36) ☛ Existe reproducción digital disponible en CAMBRIDGE DIGITAL LIBRARY. *Spanish Chapbooks*: <<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11450-F-00027-00036>>.

2

[¿Pascuala la criminal?] *Nueva y variada relación, cruel y lastimoso romance, en el que se declara el asesinato que ha ejecutado una muger llamada Pascuala Calonge, y su criado José Díez Moreno, quitando la vida a el marido de esta, Valentín la Carta, estando durmiendo, la noche del 3 de enero de 1849 (sic); y cómo el 18 de abril de este fueron muertos en garrote vil en la plaza del Mercado de la ciudad de Soria: con lo demás que verá el curioso lector.* [Colofón:] Barcelona. Imp. de Cristóbal Miró, calle de Arrepentidas n.º 5. [*S.a., pero: post. 1846, 18 abr.*].

4.º.- []².- 2 h.- L. curs. y red.

Texto en verso, a 3 cols.

Fechas en el texto: 3 de enero de 1849 y 18 de abril de este.

Erratas en fechas: 3 de enero de 1849 (*en lugar de 3 de enero de 1845*); 18 de abril de este [1849] (*en lugar de 18 de abril de 1846*).

Fecha de impresión deducida de la fecha del acontecimiento relatado.

[]1 r: *Portadilla:*

[¿Pascuala la criminal?] | [*Grabado xilográfico enmarcado por filete simple que representa una escena alusiva al contenido del pliego: el asesinato de un hombre mientras duerme en su cama, acuchillado por una mujer, a la que ayuda otro hombre que sostiene en alto un candil*] | NUEVA Y VARIADA RELACION, | *cruel y lastimoso romance, en el que se declara el asesinato que ha ejecutado una muger llamada Pascuala Calonge, y su criado José Díez Moreno, quitando | la vida á el marido de ésta, Valentin la Carta, estando durmiendo, la | noche del 3 de Enero de 1849 (sic); y como el 18 de Abril de este fueron | muertos en garrote vil en la plaza del mercado de la Ciudad de | Soria: con lo demas que verá el curioso lector.* | PRIMERA PARTE. | [*Debajo comienza el texto en verso, a 3 cols.:*]

[]1 r-[]1 v: (col. 1.ª:) Sagrada virgen Maria | ave, la llena de gracia...

[]1 v: (*Al fin*, col. 3.ª, lín. 62:) ...y ella que lo ve suspenso | le dice : no vales nada. | FIN DE LA PRIMERA PARTE. |

[]2 r-[]2 v: [*Grabado xilográfico orlado que representa una segunda escena alusiva al contenido del pliego: la ejecución a garrote vil de una mujer sentada en el banquillo de un tablado, con el verdugo detrás de ella, mientras que otro reo espera al pie de la escalera, de rodillas y con una cruz en sus manos, junto al sacerdote en actitud de bendecirlo. Al otro lado de la escalera, presencian la ejecución varios miembros de una hermandad, mientras que diversos soldados rodean el tablado con sus bayonetas en alto*] | [*Centrado*] SEGUNDA PARTE. | (col. 1.ª:) Ya habeis visto mis lectores, | en la primitiva plana,...

[]2 v: (*Al fin*, col. 3.ª, lín. 60:) ...perdon pide à sus lectores | de faltas que habrán hallado. | FIN. | Propiedad de Mariano Domenech. |

[]2 v: *Colofón* [*Después de terminar el texto:*]

[*Filete*] | Barcelona: Imp. de CRISTÓBAL MIRÓ, calle de Arrepentidas n.º 5. |

AZAUSTRE. *Romances populares*, n.º 228.

☞ BARCELONA. *Arxiu Històric de la Ciutat*, Bar. Mir. 6 [*Guillotinado por el margen superior, lo que impide saber si el título comienza con la sentencia breve “Pascuala la criminal”*].

NOTA A LA EDICIÓN DE LOS TEXTOS

Ofrezco, a continuación, la edición modernizada de los textos de las dos versiones conocidas de esta relación: la breve (A) y la extensa (B), en correspondencia con las anteriores descripciones analíticas (1 y 2). En nota a pie de página, un corchete de cierre indica la separación entre la lección del texto y su variante en el impreso. En lo referido a la acentuación de palabras, la puntuación del texto y el uso de mayúsculas y minúsculas, se ha aplicado la norma ortográfica vigente.

VERSIÓN A

Pascuala la criminal. Nueva y variada relación, cruel y lastimoso romance, en el que se declara el asesinato que ha ejecutado una mujer llamada Pascuala Calonge, y su criado, José Díez Moreno, quitando la vida al marido de esta, Valentín la Carta, estando durmiendo la noche del 3 de enero de 1845. Y cómo el 18 de abril de este fueron muertos en garrote vil en la plaza del Mercado de la ciudad de Soria, con lo demás que verá el curioso lector.

Primera parte

A tres leguas poco más
de las ruinas¹⁰⁶ de Numancia,
está el pueblo de Tardajos¹⁰⁷
en una hermosa llanada.
Aquí una niña nació 5
y la llamaron Pascuala¹⁰⁸,
rubia como el mismo sol
y como la nieve, blanca.
Sus padres, que eran honrados,

106 *ruinas*] *minas*. Se refiere a las ruinas y yacimiento arqueológico de Numancia, nombre de la desaparecida población celtíbera situada en el cerro de La Muela, en el municipio de Garray, a 7 km de Soria (España).

107 Tardajos de Duero es una pedanía del municipio de Los Rábanos, situada a 15 km de Soria.

108 Se refiere a Pascuala Calonge Díez (Tardajos, Soria, 1816-Soria, 1846).

pusieron en educarla 10
todo su mayor afán,
pues que mucho la estimaban.
Llegó al fin a los quince años,
edad florida y gallarda,
llevándose la atención 15
del pueblo y de la comarca.
Como es buena moza y rica,
muchos van a demandarla¹⁰⁹.
Ella los desprecia a todos
y así soltera se hallaba. 20
Llena ya de vanidad,
no piensa ella más que en galas,
en acudir a los bailes,
sin perdonar fiesta o zambra¹¹⁰.
Los padres, que eran ancianos, 25
mil veces la amonestaban
para que estado tomase,
sin poder alcanzar nada.
Así llegó a los veinte años
y un viudo de buena casa | ^{[11 v} 30
fue a pedirla por esposa
y se atendió a su demanda,
porque tenía una hacienda
y una riqueza colmada,
lo cual hizo abrir el ojo 35
a la ambiciosa Pascuala.
Pero apenas se casó,
con el corazón y el alma
a su marido aborrece
y gusto no le da en nada. 40
Su marido Valentín¹¹¹
solo piensa en regalarla¹¹²,

109 *demandarla*: pedirla, pretenderla, cortejarla.

110 *zambra*: 'Fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile' (DLE).

111 Se refiere a Valentín Lacarta Gómara (Castil de Tierra, Soria, 1810-Tardajos, Soria, 1845).

112 *regalarla*: halagarla, agasajarla.

darle cuantos gustos puede
y lo que a ella le cuadra¹¹³.
El marido es muy de bien, 45
laborioso, y de su casa
y hacienda solo se cuida
y de agradar a Pascuala.
Mas, al cabo de algún tiempo,
para aumentar su desgracia, 50
[a] un criado recibió¹¹⁴,
que José Díez¹¹⁵ se llamaba.
Este fue, en la última lucha
que hemos tenido en España,
soldado en franco de Soria¹¹⁶ 55
y cazador en Luchana¹¹⁷.
Y tan grande fue el amor
le fue tomando Pascuala¹¹⁸
que no se hallaba contenta
si en su presencia no estaba. 60
Es murmurada¹¹⁹ en el pueblo
por no ser disimulada,
pues el fuego del amor
sale por chica ventana.

113 Por exigencia métrica, en este verso es necesaria la dialefa entre *a* y *ella*.

114 Añado la preposición *a* que exige el complemento directo de persona. Para adecuarse al octosílabo, ha de pronunciarse *criado* (con hiato, pues hay sinalefa previa en *aum*). Este caso de diéresis se repite en otros versos del romance, aunque no en el v. 195.

115 Se refiere a José Díez Moreno (Ribarroja, Soria, 1816-Soria, 1846). Es de suponer que el autor pronunciaría *Díez* con diptongo [jé] (monosílabo por sinéresis) para ajustarse a la medida del verso.

116 *soldado en franco de Soria*: es decir, soldado de los “cuerpos francos” que se crearon en Soria en 1835, durante la primera guerra civil carlista (1833-1840).

117 *y cazador en Luchana*: alusión a la batalla de Luchana, que tuvo lugar del 1 al 25 de diciembre de 1836, en la que el ejército isabelino, bajo la dirección de Baldomero Espartero, derrotó a los carlistas. El *cazador* era un ‘soldado que hacía el servicio en tropas ligeras’ (DLE).

118 Entiéndase *el amor que le fue tomando Pascuala*. La ausencia del pronombre relativo se justifica por exigencia métrica.

119 Uso incorrecto de la pasiva por la transitivización del verbo *murmurar*.

Apenas que¹²⁰ van al baile, 65
son los primeros que danzan
y, si tratan de impedirlo¹²¹,
no se les ve buena cara.
En casa, cuando están solos,
y aun estando la criada, 70
de los bocados que gustan,
de boca a boca los pasan.
Así dijo un pordiosero,
de edad bastante avanzada,
que le tocó el hacer noche 75
en casa de la Pascuala¹²².
Que todos juntos cenaron,
amos, criado y criada,
y que también a él le dieron,
lo que agradeció en el alma. 80
Después que había cenado,
dijo Valentín la Carta
fuese¹²³ el pobre a recogerse,
y respondió la Pascuala:
“El pobre no estorba a nadie: 85
se irá cuando tenga gana.
Quien hace estorbo eres tú
y puedes irte a la cama”.
Obedeció el buen marido
y, cuando vieron que estaba 90
en el lecho descansando,
de otra nueva cena tratan.
Cada vez que beben vino,
brinda José a la Pascuala.

120 El uso expletivo de *que* se justifica por exigencia métrica.

121 *impedirlo*] *impedirlos*. Enmiendo porque el verbo *impedir* exige complemento directo de cosa e indirecto de persona. También cabría *impedírselo*, pero el resultado sería un octosílabo esdrújulo, inusual en la práctica versificadora del autor.

122 En el lenguaje familiar, es frecuente el uso del artículo ante el nombre de pila, pero, en este romance, se antepone únicamente al nombre propio de la protagonista, lo que podría ser peyorativo.

123 Entiéndase *dijo Valentín la Carta que fuese*. La ausencia de la conjunción se justifica por exigencia métrica.

“Toma, paloma”, le dice.	95
Y ella dice: “Venga, mi alma, esto todo a la salud del que está echado en la cama. ¡Ojalá que lo levanten para ponerlo en las andas ^{124!} ”.	100
Al oír esto el anciano, todo ¹²⁵ se atemorizaba y lo que sentía más, no poder reprender nada.	105
Después de bastante rato que sobre la mesa estaban dirigiéndose cariños con amorosas palabras, para la conversación y de recogerse tratan.	110
Y a la mañana siguiente, el pordiosero se marcha. Mas no pasó mucho tiempo cuando la infame Pascuala resistir no puede el fuego que devora sus entrañas.	115
Le dice a José: “Querido, ya de esta noche no pasa ^[12] r el que muera mi marido: sígueme sin más tardanza.	120
De lo que oculta mi pecho, él bien inocente se halla y, antes de que se recele, quede su cuerpo sin alma”.	
Aunque José no es cobarde, al oír esto, se pasma, y ella, que lo ve suspenso, le dice: “No vales nada”.	125

124 *andas*: ‘Féretro o caja con varas, en que se llevan a enterrar los muertos’ (DLE).

125 *todo*: enteramente, por completo.

Segunda parte

Ya habéis visto, mis lectores,
en la primitiva plana¹²⁶, 130
cómo asesinado fue
el buen Valentín la Carta.
Diole muerte su mujer,
que me horroriza el nombrarla,
ayudada del criado, 135
que tantos gustos le daba.
Después de muerto lo dejan¹²⁷,
cubrir su delito tratan¹²⁸
y con gran serenidad
a la cocina se bajan. 140
Límpianse, porque están llenos
de la sangre derramada
de otro Abel, cuya inocencia
con el primero igualaba.
Apenas limpios se ven, 145
a dar parte José marcha
al alcalde del lugar,
que es hermano de Pascuala,
y también al señor cura,
los que acuden sin tardanza, 150
con otros varios vecinos
de las casas inmediatas.
“¿Cómo ha sido? —les preguntan—,
¿quién hizo una acción tan mala?,
¿qué mano alevosa pudo 155
ejecutar tal desgracia?”.
A esto respondió José
y lo mismo la Pascuala:

126 Presumiblemente, se refiere a la segunda plana del pliego, si bien el texto de la primera parte del romance concluye, en la edición barcelonesa de Estivill, en la mitad superior de la tercera plana.

127 Entiéndase *Después que muerto lo dejan*.

128 Debería ser [*de*] *cubrir su delito tratan*, pero resultaría un verso hipermétrico.

Había¹²⁹ ya mucho rato
que recogidos estaban, 160
sintieron ruido a la puerta
como que cerdos andaban,
que, en los pueblos, las zahúrdas¹³⁰
las tienen fuera de casa. | [^{12v}
Que José se levantó 165
por mandato de su ama
y, apenas abrió la puerta,
entre cuatro hombres lo agarran.
Que en un cuarto lo encerraron
sin dejarle hablar palabra: 170
si no, que lo matarían
allí mismo a puñaladas.
Que subieron allá arriba,
diciéndole a la Pascuala
que volviera la cabeza, 175
que, con ella, no iba nada.
Y que Valentín trató
de arrojar de la cama
y entonces, con un cuchillo,
el pescuezo le traspasan. 180
Que, la maldad cometida,
a toda prisa se marchan.
Así piensan quedar¹³¹ libres,
pero no les vale nada.
La Justicia pone presos 185
ama¹³², criado y criada,
hacen lo que es de su oficio
y enterrar al muerto mandan.
En la cárcel los metieron,
formada ya la sumaria¹³³, 190
y con el mayor ahínco

129 Este uso hoy se percibe como arcaico: entiéndase *hacia*.

130 *zahúrdas*: pocilgas.

131 *quedar*] *quedan*. Corrijo según la versión B, v. 307.

132 *a* embebida, por exigencia métrica (*a ama*).

133 *formada ya la sumaria*: concluida la información sumaria, es decir, el *sumario*. Se refiere a las primeras diligencias con que se instruye una causa criminal.

se va siguiendo la causa¹³⁴.
Aunque todos, al principio,
los reos su culpa callan,
el criado al fin confesó 195
para no perder el alma.
La criada declaró
que, por mandato del ama,
quedó abajo en la cocina
porque así se lo mandaban. 200
Que al fin, manchados de sangre,
bajaron José y Pascuala
y le dicen que, si calla¹³⁵,
ha de quedar bien pagada.
Pascuala siempre negó 205
hasta que oyó leer¹³⁶ su causa
y la sentencia fiscal,
que a muerte la¹³⁷ condenaba,
la misma suerte a José
y a galera¹³⁸, [a] la criada. 210
Ya no hay remedio ninguno:
la sentencia está fallada¹³⁹.
Día diez y seis de abril,
cuando menos lo pensaban,
fueron puestos en capilla¹⁴⁰ 215

134 *causa*: proceso criminal que se instruye de oficio o a instancia de parte.

135 Nótese la presencia de tres asonantes consecutivos, comprensible en un romance popular.

136 Es de suponer que el autor pronunciaría *leer* con reducción de *lee* (monosílabo por sinéresis) para ajustarse a la medida del verso.

137 *la*] *los*. Corrijo según la versión B, v. 408.

138 *galera*: 'Cárcel de mujeres' (*DLE*, decimocuarta acepción). Se refiere a la cárcel a la que llegaban las mujeres tras una sentencia judicial por delitos graves.

139 *la sentencia está fallada*: se refiere a que ya ha sido pronunciada la resolución o decisión del juez, según los méritos de la causa. El fallo es la parte final y decisoria de la sentencia.

140 *fueron puestos en capilla*: poner a alguien en capilla era el paso previo a la ejecución de un reo. Es sinónimo de "estar en capilla": dicho de un reo, que está en la capilla de la cárcel desde que se le notifica la sentencia de muerte, para prepararse a ella, hasta la ejecución (*DLE*).

en la forma acostumbrada.
Ya no es sierpe venenosa,
ya no es loba sanguinaria,
sino es¹⁴¹ otra Magdalena
la arrepentida Pascuala. 220
Del mismo modo, José,
a la Virgen soberana,
suplica que no permita
que llegue a perder el alma.
El diez y nueve, a las doce, 225
llevan a José y Pascuala
bien atados, al suplicio¹⁴²,
donde el criminal acaba.
Pascuala sube primero
sin ser de nadie ayudada 230
y luego quedó cadáver.
¡Téngala Dios en su gracia!
Suben después a José,
dijo si le perdonaban,
y dos vueltas del tornillo¹⁴³ 235
su criminal vida acaban.
Tomad ejemplo, mujeres,
mozas, viudas y casadas,
y mirad que las pasiones
a los crímenes arrastran. 240
A las siete de la tarde,
de dar sepultura tratan
a los dos fríos difuntos
y del tablado los bajan.
Yacen en el cementerio 245

141 Entiéndase *sino que es*. Según Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)*, Madrid, Santillana, 2005: <<https://www.rae.es/dpd/>>, “cuando lo que se contrapone son oraciones con el verbo en forma personal, *sino* debe ir seguido de *que*”. En este caso, la ausencia de *que* se justifica por exigencia métrica.

142 *suplicio*: castigo o pena capital y, por extensión, lugar donde el reo padece suplicio.

143 *tornillo*: hace referencia al instrumento con que se ejecutaba la condena de muerte a “garrote vil”. Según el *DPEJ*, este método de ejecución consistía en sujetar al reo a una estaca y colocarle un collar de hierro por cuya parte posterior se introducía con violencia una pieza metálica que destrozaba la nuca.

de la Soledad sagrada¹⁴⁴.
Y mientras tanto, el poeta
pide perdón de sus faltas.

Fin

VERSIÓN B

[¿Pascuala la criminal?] Nueva y variada relación, cruel y lastimoso romance, en el que se declara el asesinato que ha ejecutado una mujer llamada Pascuala Calonge, y su criado, José Díez Moreno, quitando la vida al marido de esta, Valentín la Carta, estando durmiendo la noche del 3 de enero de 1849 (sic). Y cómo el 18 de abril de este fueron muertos en garrote vil en la plaza del Mercado de la ciudad de Soria, con lo demás que verá el curioso lector.

Primera parte

Sagrada Virgen María,
ave, la llena de gracia,
hoy os suplica un soriano
le prestéis¹⁴⁵, de vuestras alas,
una bien cortada pluma 5
para que, con letras claras,
dé noticia a todo el mundo
de la acción más inhumana
que, con su propio marido,
hizo una mujer ingrata. 10
Cándida y tersa paloma,
no me neguéis esta gracia,
no permitáis que se quede
sin acabar esta plana.

144 Se refiere al atrio de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, lugar en donde los cofrades de la Vera Cruz y, posteriormente, los de la Piedad daban sepultura eclesiástica a los reos ajusticiados en Soria.

145 Entiéndase *hoy os suplica un soriano que le prestéis*. La ausencia de la conjunción se justifica por exigencia métrica, pero también era una forma popular de ultracorrección.

En vuestro amparo, Señora, 15
tengo toda mi esperanza,
pues sois vos el norte y guía
de quien, con fervor, os llama.
Guiad hoy mi entendimiento,
haced mi musa más larga, 20
no permitáis que me quede
en medio de la jornada,
dejadme llegar al fin
de esta historia comenzada.
A tres leguas poco más 25
de las ruinas de Numancia,
que hoy, para eterna memoria,
su pirámide levanta,
la que aterró toda¹⁴⁶ Roma
y fue laurel de la España, 30
está el pueblo de Tardajos
en una hermosa llanada.
Aquí una niña nació,
a quien¹⁴⁷ pusieron Pascuala,
rubia como el mismo sol 35
y como la nieve, blanca,
hija de padres honrados
y con hacienda sobrada,
que escasamente en el pueblo
se contaba otra más larga. 40
Con documentos cristianos,
a su familia criaban
estos padres, pues tenían
cuatro, a más de la nombrada,
los que se casaron luego | ^[1]v 45
y se fueron a sus casas.
Sola Pascuala quedó,
por ser de la edad temprana,
y la llevaron a Soria,

146 *toda*] *todo*. Corrijo la discordancia nominal.

147 *a quien*] *que le*. Enmiendo teniendo en cuenta la función sintáctica del pronombre relativo y la medida del verso.

para que más se ilustrara, a la casa de unos tíos porque mucho la estimaban. [De] estos ¹⁴⁸ , su mayor cuidado era mandarla a una maestra ¹⁴⁹	50
para que aprendiera en ella lo que, a muchas, hace falta. En poco tiempo aprendió lo que las reglas mandaban, que nadie falta le hacía para gobernar su casa.	55
Así llegó a los quince años, edad florida y gallarda, llevándose los aplausos en el pueblo y su comarca. Como es buena moza y rica, muchos van a demandarla. Ella los desprecia a todos y así soltera se hallaba en la casa de sus padres, bien querida y estimada.	60
Llena ya de vanidad, no piensa más [que] en las galas ¹⁵⁰ , en acudir a los bailes, sin perdonar fiesta o zambra. Los padres, que eran ancianos, mil veces la amonestaban para que tomase estado y dejarla acomodada.	65
Lo mismo hacen los hermanos y cuantos van a su casa, y ella les responde a todos: “El tiempo no se me pasa”.	70
	75
	80

148 Es necesaria la adición de la preposición *de* para evitar el anacoluto.

149 Es de suponer que el autor pronunciaría *maestra* como palabra bisílaba (con sinéresis: *maes-tra*) para ajustarse a la medida del verso y para mantener, un poco artificialmente, la asonancia *a-a*.

150 Añado la conjunción *que* para corregir el sentido del verso.

Así llegó a los veinte años
y un viudo de buena casa,
de poco más tiempo que ella, 85
que era Valentín la Carta,
que fue de esta despreciado
cuando soltero se hallaba,
volvió por segunda vez
por ver si puede alcanzarla. 90
Este igualaba en hacienda
y acaso la¹⁵¹ superaba,
de corazón generoso
y de familia estimada.
Y a fuerza de muchos ruegos 95
que le hacen a la Pascuala,
su lengua pronunció *sí*:
sería de mala gana.
¡Ojalá dijera *no*,
que así mejor lo acertara! 100
Apenas que¹⁵² se casó,
con el corazón y el alma
a su marido aborrece
y gusto no le da en nada.
Al contrario es Valentín: 105
solo piensa en regalarla,
darle cuantos gustos pide
y lo que se le antojaba.
[A] este joven¹⁵³, el trabajo
es lo que lo dominaba, 110
el cultivo de sus tierras,
pues tiene mucha labranza.
Cuida mucho su ganado
de pelo, cerda y de lana.
No se olvida de criados 115
que tiene en el campo y casa.

151 *la*] *le*. Enmiendo para evitar el léísmo: *Este igualaba (a Pascuala) en hacienda / y acaso la superaba.*

152 El uso expletivo de *que* se justifica por exigencia métrica.

153 Es necesaria la adición de la preposición *a* para evitar el anacoluto.

Es el ejemplo del pueblo
por sus buenas circunstancias.
Solo piensa en prosperar
y ver contenta a Pascuala. 120
Pero esta infame mujer,
cual víbora envenenada,
no desea más que ver,
sin darle la menor causa,
a su inocente marido 125
en los brazos de la parca¹⁵⁴.
Así pasaron cinco años
en vida tan desastrada,
sin ser nunca Valentín
dueño de mandar en nada. 130
Y él, por no dar auditorio,
todo lo sufre y lo calla,
cosa que no debe hacer
ningún hombre que se casa.
Al cabo de aqueste tiempo, 135
para aumentar su desgracia,
por criado recibió,
de una aldea muy cercana,
a un mozo galán y majo,
que José Díez se llamaba. 140
Este fue, en la última lucha
que hemos tenido en España,
soldado en francos de Soria
y cazador en Luchana.
Tanto fue el cariño que a este 145
le fue tomando Pascuala
que no se hallaba contenta
si en su presencia no estaba.
Todos van ya conociendo
que está de amor traspasada, 150

154 *parca*: sinónimo de *muerte*, por alusión a la fábula de las tres parcas o diosas del destino, Cloto, Láquesis y Átropos, que, en la mitología romana, solían representarse como hilanderas de la vida: la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba el hilo de la vida del hombre.

pues lo da a manifestar
tan solo con sus miradas.
Es murmurada en el pueblo
por no ser disimulada¹⁵⁵,
pues el¹⁵⁶ fuego del amor 155
sale por chica ventana.
Apenas que van al baile,
son los primeros que danzan
y, si tratan de impedirlo¹⁵⁷,
no se les ve buena cara. 160
En casa, cuando están solos,
y aun estando la criada,
de los bocados que gustan¹⁵⁸,
de boca a boca los pasan.
Así dijo un pordiosero, 165
de edad bastante avanzada,
que le tocó el hacer noche
en casa de la Pascuala.
Que todos juntos cenaron,
amos, criado y criada, 170
y que también a él le dieron,
lo que agradeció en el alma.
Después que había cenado,
dijo Valentín la Carta
fuese el pobre a recogerse, 175
y respondió la Pascuala:
“El pobre no estorba a nadie:
se irá cuando tenga gana.
Quien hace estorbo eres tú
y puedes irte a la cama”. 180
Obedeció el buen marido
y, cuando vieron que estaba
en el lecho descansando,
de otra nueva cena tratan,

155 *disimulada*] *dicimulada*.

156 *el*] *al*. Corrijo según la versión A, v. 63.

157 *impedirlo*] *impedirlos* (véase la nota 121).

158 *gustan*] *gusten*. Corrijo según la versión A, v. 71.

de magras y de chorizos,	185
lo que la anterior fue papas.	
Cada vez que beben vino,	
brinda José a la Pascuala.	
“Toma, paloma”, le dice.	
Y ella dice: “Venga, mi alma,	190
esto todo a la salud	
del que está echado en la cama.	
¡Ojalá que lo levanten	
para ponerlo en las andas!”.	
Al oír esto el anciano,	195
todo se atemorizaba	
y lo que sentía más,	
no poder reprender nada,	
porque la pobreza siempre	
es de todos despreciada.	200
Después de bastante rato	
que sobre la mesa estaban	
dirigiéndose cariños	
con amorosas palabras,	
que del corazón les salen	205
y se estampan en sus caras,	
estando en estos requiebros,	
preguntó al ¹⁵⁹ pobre Pascuala	
si estaba casado a gusto,	
que ella está desesperada,	210
pues “en ver a mi marido,	
veo al ¹⁶⁰ diablo que me agarra”.	
A esto le respondió el pobre:	
“Casé con quien más amaba	
y su imagen, en mi pecho,	215
siempre la llevo estampada	
y saldrá cuando la mire,	
me mire y no pueda hablarla”.	
Paran la conversación	
y de recogerse tratan.	220

159 *al]* á *el*.

160 *al]* *el*.

Y a la mañana siguiente,
el pordiosero se marcha
lleno de mil pensamientos
de ver cosas tan tiranas.
Mas no pasó mucho tiempo¹⁶¹ 225
cuando la infame Pascuala
resistir no puede el fuego
que devora sus entrañas.
Le dice a José: “Querido,
ya de esta noche no pasa 230
el que muera mi marido:
sígueme sin más tardanza.
De¹⁶² lo que oculta mi pecho,
él bien inocente se halla
y, antes de que se recele, 235
quede su cuerpo sin alma”.
Aunque José no es cobarde,
al oír esto, se pasma,
y ella, que lo ve suspenso,
le dice: “No vales nada”. 240

Fin de la primera parte | ^{[12 r}

Segunda parte

Ya habéis visto, mis lectores,
en la primitiva plana,
cómo asesinado fue
el buen Valentín la Carta
por mano de su mujer, 245
que me horrorizo al nombrarla,
ayudada del criado,
que tantos gustos le daba.
Después de muerto lo dejan,
cubrir su delito tratan, 250

161 *tiempo*] *tiem.*

162 *de*] *que.* Corrijo según la versión A, v. 121.

con mucha serenidad
a la cocina se bajan
a limpiarse, que están llenos
de la sangre derramada
de otro Abel, pues su inocencia 255
con el primero igualaba.
Apenas limpios se ven,
a dar parte José marcha
al alcalde del lugar,
que es hermano de Pascuala, 260
y también al señor cura,
los que acuden sin tardanza,
con otros varios vecinos
de las casas inmediatas.
Suben donde está el difunto 265
y, al verlo, todos se pasman,
se llenan de confusión,
no pueden hablar palabra.
Mas, pasado un corto rato
que en este estado se hallaban, 270
vuelven a tomar aliento
desatando sus gargantas.
“¿Cómo ha sido? —les preguntan—,
¿quién ha hecho esta acción tan mala?,
¿qué mano alevosa¹⁶³ pudo 275
ejecutar tal desgracia?”.
A esto respondió José
y lo mismo la Pascuala:
Que después de mucho rato
que recogidos estaban, 280
sintieron ruido a la puerta
como que cerdos andaban,
que, en los pueblos, las zahúrdas
las tienen fuera de casa.
Que José se levantó 285
por mandado de su ama
y, apenas abrió la puerta,

163 *alevosa*] *alevoso*.

entre cuatro hombres lo agarran.
Que en un cuarto le¹⁶⁴ encerraron
sin dejarle hablar palabra, 290
que perdería la vida
allí mismo a puñaladas.
Que subieron allá arriba,
diciéndole a la Pascuala
que volviese la cabeza, 295
que, con ella, no iba nada.
Y que Valentín trató
de arrojarse de la cama
y no le dieron lugar,
pues, con cuchillo o navaja, 300
que no es para asegurarlo,
el pescuezo¹⁶⁵ le traspasan.
Que en cuanto hicieron el hecho,
a toda prisa se marchan.
Dicen que contrabandistas 305
podían ser por su traza.
Así piensan quedar libres,
pero no les vale nada.
La Justicia pone presos
ama, criado y criada 310
sin que se puedan hablar,
en casas muy separadas.
Del caso dan parte a Soria,
y, sin detenerse, manda
el señor gobernador 315
que la Guardia Civil salga
por varios puntos a ver
si gente de sospecha hallan.
Salió la Audiencia¹⁶⁶ y, a más,

164 Este pronombre *le* (leísmo de persona actualmente aceptado) contrasta con el *lo* del verso anterior, que sigue la norma etimológica. En la versión A, v. 169, se lee *lo encerraron*.

165 *pescuezo*] *pesqueso*.

166 *audiencia*: tribunal de justicia colegiado que entiende en las causas o en los pleitos de un determinado territorio.

un celador ¹⁶⁷ le acompaña.	320
Llegan al pueblo, que dista dos leguas bastante largas. Suben donde está el difunto y, al verlo, todos se pasman. Hacen lo que es de su oficio	325
y de sepultarlo tratan como fue verificado. ¡En el cielo esté su alma! Para formar el proceso ¹⁶⁸ en esta causa, que es larga,	330
gastaron algunos días por ver si alguno declara. Llamaron varios vecinos ¹⁶⁹ de las casas inmediatas y todos salen contestes ¹⁷⁰ ,	335
que no pueden decir nada, que el menor ruido no oyeron la noche de la desgracia. Conoce la autoridad que los reos son de casa.	340
A Soria los condujeron ¹⁷¹ custodiados por los guardias. En la cárcel los metieron de la ciudad mencionada y sin comunicación, ^{[12 v}	345
por ver si el hecho declaran. Mas, como estaban acordes, todo su delito callan. Piensan que han de salir libres, mas fue su suerte contraria,	350
que, a poco más de dos meses que encarcelados estaban,	

167 *celador*: persona destinada por la autoridad para ejercer la vigilancia.

168 *proceso*: conjunto de actuaciones seguidas ante un juez o tribunal de justicia en cualquier causa criminal o civil.

169 Debería ser *Llamaron [a] varios vecinos*, pero resultaría un verso hiper métrico.

170 *contestes*: véase la nota 103.

171 *condujeron*] *conducieron*.

José resistir no puede
ocultar acción tan mala.
Llama al alcaide¹⁷² y le dice 355
que ya de negar se cansa,
que desea declarar
ante el juez la verdad clara,
que tiene una alma y no quiere
que se vea condenada, 360
que sabe que hay un Dios justo
que no se le oculta nada
y que le ha de tomar cuenta
cuando de esta¹⁷³ vida salga.
Apenas oyó el alcaide 365
las referidas palabras,
al señor juez le dio parte
de todo lo que pasaba.
Este lo¹⁷⁴ mandó subir
antes que se recelara 370
y [él] todo lo declaró¹⁷⁵
antes que le preguntaran.
Ya que declarado había,
a su aposento lo bajan
derramando de sus ojos 375
lágrimas en abundancia.
Su entretenimiento es
leer historias sagradas,
sin olvidar el rosario
a la Virgen soberana, 380
Madre de Dios del Carmelo,
que lleva siempre estampada.
Dejemos [a] este confeso
y vamos a la criada.
Esta también declaró 385

172 *alcaide*: persona que tiene a su cargo el gobierno de una cárcel.

173 *esta*] *esa*.

174 *lo*] *los*. Haría referencia por error al criado y al alcaide, pero se entiende que el juez solo mandó subir al criado.

175 Añado el pronombre *él* para distinguir al juez, que manda, del criado, que declara.

que, por mandado de su ama,
quedó abajo en la cocina
porque así se lo mandaban.
Que después de un breve rato,
bajan José y la Pascuala, 390
los dos de sangre teñidos,
y le dicen: “Calla, calla,
que, si tú no nos descubres,
has de quedar bien pagada”.
Pasemos más adelante 395
y veremos que Pascuala,
por muchos ruegos que le hacen,
no declara una palabra.
Dice que ella está inocente,
solo¹⁷⁶ esta respuesta daba, 400
pero le aprovecha poco
y mejor es decir nada,
pues el que todo lo niega
es el que todo declara.
No se pasó mucho tiempo 405
cuando se oyó leer su causa
y la sentencia fiscal,
que a muerte la condenaba,
la misma suerte a José
y a una galera, a la Juana¹⁷⁷, 410
y volvió, como se ha dicho,
aprobada por la sala.
Ya no hay remedio ninguno,
ya negar no vale nada,
ya tenéis la muerte cerca, 415
no tenéis que apelar nada.
Día diez y seis de abril,
cuando ellos menos pensaban,
fueron puestos en capilla
a la hora acostumbrada. 420
En estos momentos fue

176 *solo*] *sola*.

177 Se trata de Juana Yubero.

cuando declaró Pascuala
toda la verdad del hecho,
sin quitar ni poner nada.
Aquí llama a Dios de veras, 425
que la socorra y le valga,
aquí llora su delito
con lágrimas muy amargas.
Ya imita a la Magdalena,
pues siempre está arrodillada, 430
ya no se acuerda del mundo
ni de sus delicias vanas,
que sus pensamientos todos
son que vaya al cielo su alma,
siempre invocando a Jesús 435
y su madre soberana
de que no la desamparen¹⁷⁸
en lo poco que le falta
para salir de esta vida,
que es como el aire que pasa. 440
Se admiran los sacerdotes
cómo tan contrita la hallan¹⁷⁹
publicando su delito,
lo que antes tanto callaba.
Ya no es sierpe venenosa, 445
ya no es loba sanguinaria,
ya ha salido de su pecho
el volcán que le abrasaba,
ya se la puede llamar
una segunda egipciaca. 450
Dejémosla¹⁸⁰ en su agonía,
de amor de Dios traspasada,
y volvamos a José,
que, a imitación de su ama,
llora sus muchos pecados 455

178 *desamparen*] *desampare*. El verbo ha de concordar con su sujeto implícito (*ellos*).

179 Debería ser [*de*] *cómo tan contrita la hallan*, pero resultaría un verso hipermétrico.

180 *dejémosla*] *dejámosla*.

y el castigo es el que aguarda¹⁸¹.
Que no le asusta la muerte,
pues por momentos la aguarda,
desea muera su cuerpo
y que Dios recoja su alma. 460
Coge una estampa en las manos,
que era por él dibujada,
de aquella tersa paloma,
del cielo y la tierra reina¹⁸².
Le dice: “Madre piadosa, 465
hoy este devoto os llama,
consolad a este¹⁸³ affigido,
mirad en qué lance se halla,
suplicadle a vuestro hijo,
pues que no os niega nada¹⁸⁴, 470
que recoja en su rebaño
[a] esta oveja descarriada¹⁸⁵.
Oíd, Señora, mis ruegos,
pues sois toda mi esperanza,
no permitáis que se pierda 475
esta mi pobrecita alma.
Santos de mi devoción,
bendito tú de la guarda,
defiéndeme en este apuro
con tu cortadora espada”. 480
El diez y nueve, a las doce,
sacaron a la Pascuala
para llevarla al cadalso¹⁸⁶,
que está a bastante distancia.
Lleva a Jesús en sus manos 485
y en él la vista fijada,

181 Entiéndase *y el castigo que le aguarda*.

182 Para ajustarse a la rima, es de suponer que el autor pronunciaría la vocal *e* del dip-
tongo [éi] muy abierta, casi como *a*: **raina* (por *reina*).

183 *este*] *ese*.

184 Por exigencia métrica, es necesaria la dialefa entre *no* y *os*. Esto mismo sucede en el
v. 519.

185 [a] *esta oveja descarriada*] *esta oveja desgarriada*.

186 *cadalso*: tablado construido para la ejecución de la pena de muerte.

sin levantar la cabeza por no distraerse en nada. Sus palabras son: “Dios mío, Jesús, Virgen soberana, perdonad a esta infeliz, que es ya su hora llegada” . Así al suplicio llegó, allí fue reconciliada.	490
Subió la escalera arriba sin ser de nadie ayudada, que, como muere contrita, la muerte no le desmaya. Se sentó varonilmente y el ejecutor, que estaba oyendo del sacerdote, del símbolo ¹⁸⁷ , las palabras, al decir <i>su único hijo</i> , al torno vuelta le daba, con que la dejó cadáver.	495 500 505
¡Téngala Dios en su gracia! Suben después a José y, cuando en el alto estaba, a todos pidió perdón, que él a todos perdonaba, y murió del mismo modo que había muerto Pascuala ¹⁸⁸ . Tomad ejemplo, mujeres, mozas, viudas y casadas, guardad bien los mandamientos, que así nuestro Dios lo manda. Hombres de todas edades, mirad esta historia clara, no os dejéis dominar como Valentín la Carta.	510 515 520

187 *símbolo*: credo o símbolo de los apóstoles en la doctrina cristiana.

188 Cabe suponer que el autor entonara *que había muerto [la] Pascuala* y, en ese caso, para ajustarse a la medida del verso, pronunciara *había* como palabra bisílaba, con sinéresis y desplazamiento acentual (*ha-biá*).

Querer bien puede quererse,
pero sed¹⁸⁹ amos de casa.
A las siete de la tarde,
de dar sepultura tratan
a los dos fríos difuntos 525
y del tablado los bajan.
Yacen en el cementerio
de *la Soledad* sagrada,
que se halla a extramuros¹⁹⁰
de la ciudad mencionada. 530
Y aquí, el poeta rendido,
que es Evaristo de Pablo,
perdón pide a sus lectores
de faltas que habrán hallado.

Fin

189 *sed*] *ser*.

190 Debería ser *que se halla extramuros*, verso hipométrico, salvo que hubiera dialefa entre *-lla* y *ex-*.

Posicionamientos elitistas en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: la relación amo-criado

CELIA ESTEPA ESTEPA

Universidad de Córdoba

l72esesc@uco.es

Título: Posicionamientos elitistas en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: la relación amo-criado.

Resumen: En este trabajo se analiza el tratamiento literario que Emilia Pardo Bazán ofrece en su narrativa breve de la figura de los criados. Figura encuadrada en una relación de servidumbre que entrará, a finales del XIX, en profunda decadencia, golpeada por los nuevos aires de libertad difundidos por los movimientos liberales. Ello destapará una serie de conflictos en el seno del hogar burgués que atentan contra el mantenimiento del orden social tradicional, y ante los cuales la escritora gallega reaccionará haciéndose partícipe de un discurso elitista apoyado en los planteamientos del darwinismo social y las sociologías positivistas en boga.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, narrativa breve, relación amo-criado, elitismo.

Fecha de recepción: 14/6/2022.

Fecha de aceptación: 14/11/2022.

Title: Elitist Attitudes in Emilia Pardo Bazán's Stories: the Master-Servant Relationship.

Abstract: This paper analyzes the literary treatment that Emilia Pardo Bazán offers in her short narrative of the figure of servants; figure framed in a relationship of servitude that will enter, at the end of the nineteenth century, in deep decline, hit by the new winds of freedom spread by the liberal movements. This will reveal a series of conflicts within the bourgeois domestic environment that threaten the maintenance of traditional social order, and to which the Galician writer will react by participating in an elitist discourse supported by the approaches of social Darwinism and positivist sociologies in vogue.

Key Words: Emilia Pardo Bazán, Short Narrative, Master-Servant Relationship, Elitism.

Date of Receipt: 14/6/2022.

Date of Approval: 14/11/2022.

El orden social y las relaciones entre clases son cuestiones abordadas con suma frecuencia por Emilia Pardo Bazán a lo largo de su trayectoria y en todas las esferas de su vasta producción. Algo natural en una atenta y perspicaz observadora de la realidad, y más aún si se tiene en cuenta que la élite aristocrática, a la que no solo pertenecía por nacimiento —era de

sangre hidalga— sino también por convicción¹, se estaba viendo amenazada por los nuevos aires de libertad e igualdad social que reivindicaba la democratización de la recién nacida sociedad de clases² y, por consiguiente, ponían en tela de juicio las antiguas jerarquías y relaciones entre individuos, firmemente forjadas en el Antiguo Régimen al amparo del orden divino³.

Ante este panorama, los miembros de la aristocracia, entre la segunda mitad del XIX y principios del XX, tratarán de afianzar la estructura social tradicional por medio de un discurso de rechazo y discriminación hacia esa alteridad que amenazaba su situación privilegiada. Ideas y planteamientos en consonancia con sus premisas acerca de la jerarquización social, que se englobarán en el término “elitismo”⁴, y con respecto a los que

-
- 1 Según ha documentado Xosé Ramón Barreiro Fernández, “Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico”, en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, ed. Ana María Freire López, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 13-38, “la hidalguía le tocaba por todos los costados: por los Pardo, los Bazán, los Rúa-Figueroa, los Mosquera y los Somoza y colateralmente por los Piñeiro, Las Casas, los Ribera y los Salazar. Pero la hidalguía gallega, a pesar de los nobiliarios inventados interesadamente por las familias, bien sabemos que no tenía ‘época’ ni gozaba de gran prestigio en el escenario aristocrático. Por eso el título pontificio de condesa de Pardo Bazán [...] colmó inicialmente sus aspiraciones ‘de instalarse en lo más encopetado del edificio social’ de Madrid” (p. 16).
 - 2 José Sánchez Reboredo, “Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera: Notas sobre *La Tribuna*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351 (1979), pp. 567-580 (p. 569).
 - 3 Lewis A. Coser, “Servants: the Obsolescence of an Occupational Role”, *Social Forces*, LII, 1 (1973), pp. 31-40 (p. 31).
 - 4 Y que serían posteriormente sistematizados como teoría política por Wilfredo Pareto (1848-1923) y Gaetano Mosca (1858-1941) a principios del siglo XX, a partir de la idea de la existencia de una élite o minoría superior que gobierna a la masa (Pedro Carasa, “De la burguesía a las élites, entre la ambigüedad y la renovación conceptual”, *AYER*, 42 (2001), pp. 213-237 [pp. 213-214]). Según Salvador Ramírez Gruzmacher, “Comentarios en torno a la teoría elitista de la democracia”, *POLÍTICA*, 22/23 (1990), pp. 193-200, las teorías elitistas se basan en dos premisas principales: las masas son por naturaleza incompetentes, y pueden presentarse de dos modos, bien inertes y moldeables, bien ingobernables e insubordinadas. Por consiguiente, la concepción elitista de la política tenía como premisa la inferioridad de las clases sobre las que se gobernaba, p. 193. Dicha visión elitista de la sociedad representaba, además, “la reacción de los valores de la vieja sociedad

doña Emilia mostraba una actitud abiertamente afín. Es más, la Condesa no desarrolló este discurso elitista únicamente en sus artículos de opinión y actualidad, sino que lo introdujo, de igual forma, en su ficción, como ya han observado en sus novelas varios críticos, quienes han reconocido en Pardo Bazán a “una feroz elitista”⁵, contraria a la posibilidad de ascensión social que la nueva organización de la sociedad ofrecía, y que incluso se jactaba de su “elitismo antidemocrático”, como señala su más reciente biógrafa⁶. De ahí que, según expone Sánchez Reborado, “en algunas ocasiones propugne un sistema de voto en [...] que la opinión de las gentes famosas por su saber o su dinero invertido en empresas valga mucho más —en número de votos— que la de un gañán o un obrero”⁷. Por otro lado, López Quintáns destaca “la singularidad de la argumentación, pero también [...] la contaminación con teorías diversas que subyacen en sus crónicas”⁸. Efectivamente, el discurso elitista se cimentará en una serie de razonamientos pretendidamente científicos, por valerse de

aristocrático-liberal decimonónica, en proceso de ruina ante la irrupción igualitarista de la democracia y del socialismo”, lo cual derivó en actitudes y comportamientos discriminatorios que pretendían “rebatir las grandes utopías igualitarias sociales del momento, [...] en las que veían un peligro consistente en que la masa acabara imponiéndose a la minoría” (Carasa, *op. cit.*, pp. 214-215).

- 5 Eva María Flores Ruiz, *Tormentos de amor: celos y rivalidad masculina en la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2016, p. 146.
- 6 Isabel Burdiel, “Ideología, cultura y biografía: en torno a Emilia Pardo Bazán”, en *Carlos Forcadell. A propósito de la historia*, eds. Carmen Frías Corredor, Pedro Víctor Rújula López, Alberto Sabio Alcutén, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 256-264 (p. 262).
- 7 Sánchez Reborado, *op. cit.*, p. 576. De hecho, Isabel Burdiel, *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona, Taurus, Fundación Juan March, 2019, pp. 110-111 y 113, señala el intento frustrado de Pardo Bazán por establecer una teoría política sobre un “absolutismo moderno”, para una “España en la nueva fase de consolidación de los Estados nacionales y de acceso de las masas a la política en el mundo occidental” cuya “premisa era, por supuesto, claramente elitista, lo que la alejaba en buena medida del modelo más democrático de Kant: eran únicamente los mejores los que podían definir las metas colectivas, la justicia y el bien común”.
- 8 Javier López Quintáns, “Justicia y orden social en las crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán”, en *Et amicitia et magisterio: Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, eds. Santiago Díaz Lage, Raquel Gutiérrez Sebastián, Javier López Quintáns, Borja Rodríguez Gutiérrez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, pp. 351-359 (p. 351).

los postulados emanados del que se denominará darwinismo social. Una ideología, según González Vicén, en cuyo planteamiento “la lucha por la existencia reviste en la sociedad la misma virulencia que en la naturaleza, aunque quien prevalece en la sociedad no sea el individuo [...], sino sus ‘valores culturales’, el entramado de sus intereses, sus ideas, su situación de poder”⁹, y que comenzaba a calar en doña Emilia, que había conocido las sociologías positivistas de autores como August Comte y Herbert Spencer¹⁰.

En nuestro estudio proponemos atender estas cuestiones en su narrativa breve¹¹, un terreno fertilísimo, aunque tradicionalmente desatendido y olvidado por los estudios críticos pardobazianos, que se han centrado más en el análisis de su novelística, “cuando en un balance cuantitativo —e incluso cualitativo— de la obra pardobaziana, lo que más pesaría es el conjunto de sus narraciones breves”, de las que “apenas se han hecho sino rapidísimas menciones”¹²; si bien es cierto que en los últimos años los estudios e investigaciones sobre la ficción breve de Emilia Pardo Bazán proliferan y recuperan una enorme producción cuentística¹³ que

9 Felipe González Vicén, “El darwinismo social: espectro de una ideología”, *Anuario de filosofía del derecho*, 1 (1984), pp. 163-176 (pp. 171 y 174).

10 Julia Santiso, “Emilia Pardo Bazán. Actitudes e posicionamientos”, en *Cahiers Galiciens. Homenaje a Emilia Pardo Bazán*, ed. Dolores Thion Soriano-Mollá, Rennes, Centre d’études galiciennes, 2005, pp. 13-34, da cuenta del conocimiento y aprobación de doña Emilia de los postulados sociológicos de estos destacados autores. De hecho, la Condesa expresaba en *Por la España católica* la necesidad de “abarcar en una concepción más comprensiva las sociologías positivistas de Comte, de Spencer, de Schäffle, y las enseñanzas de la sociología cristiana” (p. 28).

11 Del corpus de más de medio millar de cuentos editados por Darío Villanueva y José Manuel González Herrán para la Biblioteca Castro, se han seleccionado aquellos a los que más jugo se les puede extraer, esto es, aquellos en que la relación amo-criado bien ocupa un lugar central, bien es especialmente significativa en lo que respecta al tema objeto de nuestro estudio.

12 Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p. 169.

13 Gracias a la labor de investigadores como José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Javier López Quintáns, Ángeles Ezama Gil, entre otros, cuyos trabajos se suman a los estudios pioneros de Nelly Clemessy, Juan Paredes Núñez o Harry L. Kirby, que logran, además, revitalizar esta faceta de la autora gallega con ediciones actualizadas de sus cuentos, a las que se añaden gran cantidad de relatos recuperados de la prensa, y la publicación de recientes antologías y recopilaciones entre las que

prácticamente, como expone González Herrán, corre paralela a su intensa labor periodística y ensayística¹⁴. De hecho, ese carácter “documental”, de correlato de la realidad, de sus cuentos resulta, en nuestra opinión, conveniente y provechoso para alcanzar el objetivo de este estudio, esto es, analizar en qué estriba el elitismo de doña Emilia a través del tratamiento literario de la figura de los criados. Figura encuadrada en una relación amo-sirviente en decadencia y duramente golpeada por los movimientos liberales.

Y es que a finales del XIX la relación amo-sirviente se caracterizaba por su disfuncionalidad, por haber quedado “obsoleta”¹⁵: “unha vez proclamado o principio da soberanía popular queda xa na sociedade o ‘germen morbosos’ ao que se refire dona Emilia: individualismo, insubmisión, rebeldía a toda autoridade imposta”¹⁶, que llevaron a los miembros del servicio doméstico a querer romper con un modelo de servidumbre arcaico en que “el sirviente compromete [...] con respecto a sus amos [...] hasta su propio ser”¹⁷. Los criados “ya no [se] sentían miembros de la familia del amo (suponiendo que alguna vez hubieran compartido esta visión de la élite) sino que contemplaban su situación [...] dentro de un marco de relación que ya era mucho más laboral que familiar”¹⁸, lo cual transformaba un vínculo hasta entonces estático, inamovible, e íntimo, en un

destacan *El vidrio roto. Cuentos para las Américas* (2014), *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres* (2018), *El peregrino y otras historias en Compostela* (2021), *La cita y otros cuentos de terror* (2021) o *Náufragas y camaronas. Relatos de mujeres* (2022).

- 14 José Manuel González Herrán, “Cuentos que reflejan la realidad”, *Videoteca de Emilia Pardo Bazán*, BVMC [en línea], 2012: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/obra/cuentos-que-reflejan-la-realidad/>, (consultado el 04/04/2022).
- 15 Coser, *op. cit.*, p. 31.
- 16 Xosé Ramón Barreiro Fernández, “A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema”, *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3 (2005), pp. 39-69 (p. 53).
- 17 Michelle Perrot, “Los actores”, en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, eds. Philippe Ariés, Georges Duby, Madrid, Taurus, 1991, pp. 95-309 (p. 184).
- 18 Juan Gracia Cárcamo, “Criados contra amos: La condición social de los sirvientes y los conflictos económicos con sus patronos en Vizcaya (siglos XVIII y XIX)”, *Cuadernos de Sección. Historia-Geografía*, 23 (1995), pp. 105-135 (p. 114).

mercado de tránsito bullente en que “los criados se vuelven inestables en las casas, indóciles, aceptan de mala gana los consejos y persiguen sus propios fines”¹⁹. Algo inconcebible para la Condesa, que, en una de sus habituales crónicas de actualidad, lo reprobaba con dureza:

¿Cuántos sirvientes hay que no padezcan de esa enfermedad de la *girovancia*? Estrenando siempre casas [...] no llega a establecerse nunca [...] ese lazo de cordialidad, esa corriente humanística de confianza y afecto, que tan pronto se establece entre el perro y el amo, sencillamente porque ninguno de los dos está de mala intención²⁰.

Más que atribuir al criado la docilidad y fidelidad propias de un animal doméstico, Pardo Bazán se las exige, para contrarrestar lo que no es sino un signo de la independencia que posee ahora con respecto a la familia a la que sirve, con la que ya no mantiene lazos de servidumbre. Un comportamiento “desleal” que doña Emilia reprende mordazmente en el cuento *El premio gordo* (1883)²¹, ensañándose en unos criados que, sin muestras de consideración alguna, dejan desatendido a su amo tras ser agraciados con el premio de unos décimos que él mismo, en un gesto de benévolo paternalismo, les había regalado. De este modo, entre otras faltas de que adolece este grupo de sirvientes, doña Emilia repara en “la embriaguez, ese vicio infame, en toda profesión odioso, pero en la doméstica tan temible”²², al esbozar un cuadro satírico y burlón en que los criados beben mientras celebran su suerte²³, y con el que se adhiere

19 Perrot, *op. cit.*, p. 191.

20 Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea (1895-1916)*, ed. Carlos Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005, p. 347.

21 Publicado en *La Ilustración Ibérica*, núm. 11, 1883, y posteriormente recogido en *Cuentos escogidos* (1891).

22 Aquilino Palomino, *Ejemplos morales o las consecuencias de la buena y de la mala educación en los varios destinos de la sociedad*, Madrid, Imprenta de D. Pedro Sanz, 1827, p. 162.

23 El capataz “se empeñaba en que probase un trago, asegurando que el licor era exquisito, cosa que él sabía a ciencia cierta por haber trasegado a su estómago casi toda la sangre de la bota”, y el cochero “¡habló de poner taberna... para beberse el vino sin duda!” (Emilia Pardo Bazán, *El premio gordo*, en *Obras completas. Emilia Pardo Ba-*

manifiestamente a “una publicística antialcohólica encabezada por una élite [...] [que] asoció el consumo de bebidas alcohólicas con las clases populares”, que fue, además, desde mediados del siglo XIX, “directamente vinculado a las transformaciones políticas, económicas y sociales del liberalismo”, porque se consideró “indicador de conductas antisociales como la indisciplina [...], que ponían en entredicho el orden social”²⁴. Por ello no deja de ser revelador que Pardo Bazán, que no deja títere con cabeza, centre precisamente su atención en los modos, comportamientos y aspiraciones de estos afortunados sirvientes, lo cual destapa, al fin y al cabo, la verdadera clave del problema: “la personalización del sirviente, lo que en definitiva trae consigo la muerte de la servidumbre”²⁵.

zán (VII), eds. Darío Villanueva, José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 211-218 [pp. 215-216]).

- 24 Ricardo Campos Martín, “Entre el vicio y la enfermedad. La construcción medicosocial del alcoholismo como patología en España (siglos XIX y XX)”, *Trastornos adictivos: Órgano Oficial de la Sociedad española de Toxicomanías*, I, 3 (1999), pp. 280-286 (p. 280). Este motivo lo despliega también la Condesa en un pasaje de su novela *Morriña* (1889), donde deja clara su relación con la prensa revolucionaria liberal: “—¡La Correspondencia! ¿Qué profieren tus sacrílegos labios? ¡La Correspondencia! ¡Rabo de Satanás! ¡Una hoja revolucionaria, anárquica y nihilista! Arroja pronto ese veneno, antes de aporopincuarte a la mansión honrada de los pacíficos ciudadanos. ¡Acude, corre, vuela, simón! ¡Hurra, cosacos del desierto! ¡Anda, burrachu, demagogo!” (Emilia Pardo Bazán, *Morriña*, ed. Ermitas Penas Valera, Madrid, Cátedra, 2007, p. 99). En vista de tales conatos de insubordinación, los señores intentaban ejercer un celoso control frente a la posible independencia ideológica de sus sirvientes, ya que, una vez instalado el sufragio masculino, pretendían contar con sus votos como propios. He ahí uno de los motivos que pueden explicar el elitismo antidemocrático de la gallega, la “influencia vicaria” de los señores en sus criados. Aunque también porque, quizá, destapaba la situación en que quedaba la mujer, por debajo, incluso, de los criados (Carmen Sarasúa, *Criados, nodrizas y amos. El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868*, Madrid, Siglo XXI, 1994, p. 216).
- 25 Perrot, *op. cit.*, p. 190. No es de extrañar, por ello, que los amos tuvieran por costumbre la sistemática despersonalización de sus sirvientes, por ejemplo mediante el cambio de sus nombres propios, como le sucede a la camarera de Octave Mirbeau, *Diario de una camarera*, ed. María Dolores Fernández Lladó, Madrid, Cátedra, 1993, p. 46: “¿Célestine?... ¡Diablos!... Es un bonito nombre, no digo que no..., pero demasiado largo... La llamaré Marie, si le parece bien... [...] a todas mis camareras las he llamado así. Me sentiría consternado si tuviera que renunciar a esa costumbre. Preferiría renunciar a la persona...”.

Es este marco de relaciones conflictivas en el epicentro del hogar burgués el que, a nuestro entender, hace del sirviente un jugoso personaje para la Condesa. Tampoco conviene olvidar a este respecto el contacto directo y cotidiano que doña Emilia mantenía con este grupo y la importancia, que según revelan ciertos artículos de *La vida contemporánea*, daba a las “cuestiones” del servicio doméstico²⁶. Así pues, a continuación analizaremos en su ficción breve diversos aspectos que atañen al ámbito de la servidumbre y en los que se exhiben posicionamientos clara y mayoritariamente elitistas por parte de la autora gallega.

Como decíamos, los tiempos han cambiado y los criados reniegan de aquella familiaridad en extremo ambigua, en que se hallaban “a la vez [...] integrados en la familia y excluidos de ella, en el corazón de la intimidad del hogar, [...] y obligados a no ver nada y sobre todo a no decir nada”. La conciencia de sí mismos aflora y los lleva a perseguir sus propios intereses y a demostrar, sin reservas, el rencor que sienten hacia sus amos. En consecuencia, una nueva sensibilidad nace también en sus señores²⁷, conscientes de que “honra, hacienda y vida se encuentran á su disposición, como lo estaría una fortaleza á la del enemigo que secretamente en ella se colase”²⁸. Es por ello por lo que, si “el paternalismo [...], en el mejor de los casos, caracterizaba la relación [...] en el Antiguo Régimen, [...] en la segunda mitad del siglo XIX esta ficción no se mantiene ya y los sirvientes son observados por sus señores con una profunda desconfianza”²⁹. En este sentido, la práctica del “espionaje doméstico”, habitual en los sirvientes, presentaba una gran amenaza para el mante-

26 Así lo deja ver Javier López Quintáns, por medio del análisis de diversos textos, entre los que sobresalen una serie de números de la sección de actualidad *La vida contemporánea*, publicados en la revista *La Ilustración Artística*: nº 1285 (13 de agosto de 1906), nº 1341 (9 de septiembre, 1907), nº 1725 (18 de enero, 1915) y nº 1501 (3 de octubre, 1910), en los que la autora exhibe su opinión acerca de las carencias de las que este gremio adolecía en su época (“¿Como está o servicio!: maiordomos, axudas de cámara, cociñeiros, institutrices. O servicio doméstico na obra de Emilia Pardo Bazán”, en *Cahiers Galiciens. Homenaxe a Emilia Pardo Bazán*, ed. Dolores Thion Soriano-Mollá, Rennes, Centre d'études galiciennes, 2005, pp. 137-162).

27 Perrot, *op. cit.*, pp. 186 y 188.

28 Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 347. Cito según los originales, sin moderar puntuación ni ortografía.

29 Sarasúa, *op. cit.*, pp. 215-216.

nimiento de la consideración social de sus amos³⁰, como muestra Pardo Bazán en *Madre* (1893)³¹, donde relata la historia de una madre y una hija distanciadas por la increíble belleza de la primera, y cuyas “interioridades se supieron, según costumbre, por los criados, que las cazaron al vuelo entre cortinas y puertas”. Y ellos, “los enemigos domésticos, fueron también los que divulgaron”³² el entramado íntimo entre madre, hija y yerno que habría provocado el accidente en que la madre quedó desfigurada y que puso fin a la envidia de su hija³³. Ese modo de actuar de los sirvientes, de “cazar al vuelo” lo que ocurre en el interior del hogar, es prueba inequívoca de un tratamiento literario condicionado por la “mala intención”³⁴ que la gallega intuye y sugiere en ellos, convertidos en criaturas hostiles y

30 Perrot, *op. cit.*, p. 188. Este tipo de traiciones ancilarias son bien tratadas en la novela de adulterio, en que criadas movidas por el odio hacia sus señores espían a sus amas para descubrir sus relaciones adúlteras y luego chantajearlas. Es el caso de Petra en *La Regenta*, Juliana en *El Primo Basilio* o, en la propia obra novelística de Emilia Pardo Bazán —aunque no se trata de una novela de adulterio—, y la Diabla en *Insolación* (Elena Losada Soler, “La adúltera y su criada en la novela realista. Complicidades y rivalidades”, en *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, eds. Enrique Rubio Cremades, Marisa Sotelo Vázquez, Virginia Trueba Mira y Blanca Ripoll Sintés, Barcelona, PPU, 2011, pp. 311-320).

31 Publicado en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 30, 1893, y recogido en *Cuentos nuevos* (1894).

32 Emilia Pardo Bazán, *Madre*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (VIII)*, eds. Darío Villanueva, José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, pp. 159-165 (p. 165).

33 Inevitable recordar a Blancanieves y su madrastra —*Blancanieves*, Hermanos Grimm, 1812—, reflejo de “nuestra división cultural de la feminidad en dos componentes” (Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, en María Tatar, *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, Barcelona, Crítica, 2012, p. 82). La Condesa subvierte el modelo recibido al intercambiar las posiciones de madre —que posee, aquí, la belleza— e hija —consumida por la envidia—, aunque el resultado sigue siendo, como afirma Tatar a propósito del relato original, “una trama edípica, en la que madre e hija se transforman en rivales sexuales que buscan la aprobación del padre (encarnado en la voz del espejo)” (*Ibidem*, p. 82). Recuérdese, a este respecto, que en el relato popular en que se inspiraron lo Hermanos Grimm la madrastra era, en realidad, madre biológica de Blancanieves, y que ellos lo cambiaron “en un intento por preservar la santidad de la maternidad” (*Ibidem*, p. 82).

34 Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 347.

pérfidas, agazapadas, al acecho, listas para atacar a sus amos, o también, por qué no, sus propiedades.

Propiedades que, efectivamente y según el pensamiento de las élites, desatan la codicia de los sirvientes³⁵. Se instaura, así, en el seno del hogar una atmósfera de recelo y hostilidad, que es recreada magistralmente por doña Emilia en *El gemelo* (1903)³⁶. En este relato se evidencian las sospechas y desconfianza de una señora hacia su criada, a quien acusa de la desaparición de sus joyas, y a quien considera en sus elucubraciones “alguien que entra aquí con libertad [...]; que aprovecha un descuido mío para apoderarse de mis llaves; que puede pasarse aquí un rato probándolas... Alguien que sabe como yo misma el sitio en que guardo mis joyas, [...] mi costumbre de no usarlas”³⁷. No basta, pues, con que esta criada haya demostrado durante años su fidelidad a la familia. La supervisión por parte de los amos ha de ser constante, porque

cabe ser muy leal, muy dócil, hasta desinteresado... y ceder un día a la tentación de la codicia [...]. Por algo hay en el mundo llaves, cerrojos, cofres recios; por algo se vigila siempre al pobre, cuando la casualidad o las circunstancias le ponen en contacto con los tesoros del rico...³⁸

De “la criatura buena, sencilla, llena de abnegación” a la “mujer artera, astuta, codiciosa, que aguardaba [...] el momento de extender sus largas uñas y arramblar con cuanto existía en el guardajoyas de su ama...”³⁹ solo media, pues, una simple sospecha de la señora. Y para pasar de un conflicto en el interior del hogar a todo un problema entre clases sociales, bastan, como vemos, un par de líneas, con las que la autora gallega, en lugar de limitarse a la relación criado-señor, eleva el problema y lo generaliza en la oposición pobre-rico, constatando con ello que la decadencia de esta vetusta relación representa la simultánea descomposición de ese

35 José Ferrer y González, “Importancia de nuestro pensamiento”, *El Hogar*, 1 (1866).

36 Publicado en *El Imparcial*, 20 julio, 1903.

37 Emilia Pardo Bazán, *El gemelo*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (x)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 145-148 (p. 146).

38 *Ibidem*, p. 147.

39 *Ibidem*, p. 147.

orden social que desde las élites económicas y culturales se defiende. No obstante, si tenemos en cuenta el desenlace del cuento —es el propio hijo de la señora quien ha robado las joyas—, observamos que, mostrando una postura ambivalente, Pardo Bazán sitúa a la criada en un espacio ambiguo entre la probidad y la sombra de la sospecha, pues de la misma manera se podría interpretar que doña Emilia lo que pretende es dar a conocer la situación de vulnerabilidad a la que están sometidos los criados, de los cuales se presuponen toda clase de maldades y están, por lo tanto, expuestos frecuentemente a la denuncia a las autoridades, lo que significaría su despido y su vuelta a las agencias de colocación.

Claro que, en otros casos, más que una sospecha propia de amos recelosos, la autoría del robo es una certeza total, como ocurre con la “sangría suelta”⁴⁰ que para los señores conlleva la sisa, mala praxis común en la época, muy duramente criticada por la coruñesa tanto en *La vida contemporánea* como en el relato *Los huevos pasados* (1895)⁴¹, donde el desayuno habitual del señor Donato López se ve turbado por el despido de la cocinera: “por no sé qué sisas extraordinarias, y los huevos pasados comenzaron a venir ya sólidos, ya mocosos, jamás como le gustaban al señor de López”⁴². Y es que si Pardo Bazán reserva un lugar digno a los cocineros⁴³, no lo hace así con las cocineras, de las cuales afirma que

40 Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 396.

41 Publicado en *Arco Iris* (1895).

42 Emilia Pardo Bazán, *Los huevos pasados*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (VIII)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, pp. 303-306 (p. 305).

43 Quienes muestran incluso “afán por lucirse ante os amos”, como es el caso del cocinero protagonista del relato *El honor* (1914), en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (XII)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011, pp. 203-207, cuyo sentido del deber respecto a su amo llega hasta tal punto “que descoida o aviso de que o seu fillo xace moribundo na cama; cando finalmente acode, o pequeno está nos derradeiros estertores” (López Quintáns, “¡Como está o servicio!...”, p. 147). Con lo cual deja entrever, de alguna manera, “la precisión con la que el criado debe estar a la voluntad de su amo, aun cuando se atravesase la propia”, en un modelo arcaico de servidumbre en que “quien sirve no es libre” (José María Sbarbi, *El libro de los refranes: colección alfabética de refranes castellanos, explicados con la mayor concisión y claridad*, Madrid, Librería de D. León Pablo Villaverde, 1872, p. 155).

constituyen un serio problema social, familiar, hasta higiénico. En Madrid las cocineras sisan formidablemente, es cosa descontada; [...] pero ó mucho me equivoco, ó hace unos veinte años, con tener estos vicios, al menos guisaban. [...] Han suprimido, por artículo de lujo, su oficio, ó mejor dicho, han conservado de él, solamente, el “ir á la compra”. Lo demás... es lo de menos⁴⁴.

Una excepción a este tratamiento cáustico y acerado parecería ser la cocinera de *El premio gordo*, quien solo recibe halagos por su trabajo —“una cocinera limpia como el oro, con primorosas manos para todos los guisos de aquella antigua cocina nacional, que satisfacía el estómago sin irritarlo y lisonjeaba el paladar sin pervertirlo”⁴⁵—, antes, claro está, de que se la critique por el plantón a su amo; quizá porque su función en el relato pudiera ser la de introducir el tema de la higiene en la alimentación, que, según López Quintáns, “adquiere en la pluma pardobazániana una dimensión social y cultural”⁴⁶, ya que, “como puede comprobarse en los textos de los higienistas españoles de esta época, el objetivo de esta medicina de carácter social debía ser precisamente conseguir un perfecto equilibrio entre salud, orden, riqueza y moral”⁴⁷.

44 Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 320.

45 Pardo Bazán, *El premio gordo*, p. 213.

46 Javier López Quintáns, “Emilia Pardo Bazán y las doctrinas higienistas”, en *X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, eds. Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero, Jaén, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2018, pp. 509-517, (p. 511).

47 Anna Quintanas, “Higienismo y medicina social: poderes de normalización y formas de sujeción de las clases populares”, *Isegoría*, 44 (2011), pp. 273-284, (p. 276). Pardo Bazán, como ha demostrado Javier López Quintáns, “La difusión de los postulados higienistas en la obra periodística de Emilia Pardo Bazán”, *Lectura y signo*, 13 (2018), pp. 153-181, será una gran difusora de los postulados higienistas en su obra periodística, donde, además de la alimentación, que, como podemos comprobar, no solo atañe a las clases populares, tratará diversos temas en relación con la higiene física y moral (pp. 153-154). Y es que, como apuntaba Ricardo Campos Marín, “La sociedad enferma: higiene y moral en España en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX”, *Hispania: Revista española de historia*, LV, 191 (1995), pp. 1093-1112, las propuestas de los higienistas, “fundamentadas en un concepto en apariencia neutral y científico como el de salud, fueron bien acogidas por la burguesía empeñada en la construcción del orden liberal y en apaciguar el enfrentamiento social”, derivado de “los efectos negativos de la industrialización sobre la salud y las condiciones de vida de los trabajadores” (p. 1093).

Pero tan desvirtuada quedaba ya la servidumbre doméstica que incluso llegaban a producirse situaciones bien paradójicas, que alteraban por completo la naturaleza jerárquica y la distinción de clases que la instituían. Ponemos por caso las protagonizadas por el ama de llaves de *El señor Doctoral* (1891)⁴⁸, quien, entre otros muchos descuidos, “tampoco arrimaba al fuego la olla, y algún día el canónigo, con sus manos que consagraban la Hostia sacrosanta, se dedicó a la humillante operación de mondar patatas o picar las berzas para el caldo”⁴⁹. No obstante, entre todas estas muestras de desorden social y deterioro de la relación doméstica, existe aún para la pluma pardobaziana un resquicio donde evocar la antigua servidumbre, el que proporciona el viejo mayordomo del relato *Inútil* (1906)⁵⁰, que, a pesar de dar constantes muestras de una infinita fidelidad y abnegación, es continuamente desdeñado y tenido en menos por sus amos, para quienes no es más que “un criado bueno, fiel, pero inútil para el servicio”⁵¹. Por eso, cuando encuentran su cuerpo en la hoguera, pien-

48 Publicado en *La Época*, 26 de febrero, 1891, y recogido en *Cuentos de Marineda* (1892).

49 Emilia Pardo Bazán, *El señor Doctoral*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán* (VII), eds. Darío Villanueva, José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 371-381 (pp. 374-375). Todo se explica porque el ama “había sido *in illo tempore* toda una señora, [...] en memoria de lo cual [...] se guillaba enteramente, [...] olvidando que existen en el mundo escobas y pucheros”. *Ibidem*, p. 373. Las mujeres abandonadas o de familias “venidas a menos” tenían pocas oportunidades para salir adelante. Era común, como apunta López Quintáns, que “señoritas de familias empobrecidas que se aferran desesperadamente a un estatus xa perdido de xeito irreparable” demandaran este tipo de puestos de trabajo del servicio doméstico, que se correspondían con unas ocupaciones más decorosas en la jerarquía de los criados. Así lo deja ver la Condesa: “Muchas solicitantes reclaman que las recomendéis para ‘señoritas’ o ‘señoras’ de compañía, o para ‘amas de gobierno’. Servir sin más requilorios, pocas quieren; porque servir, sería trabajar”, “¡Como está o servicio!...”, p. 142. De hecho, según Sarasúa, *op. cit.*, p. 252, “el servicio doméstico y la prostitución son las dos únicas salidas que tiene la mujer abandonada”. Un ejemplo de ello lo encontramos en la novela galdosiana *Tormento*, donde dos hermanas, Amparo y Refugio, huérfanas, encuentran como única salida el servicio doméstico en casa de unos familiares (Amparo) y el trabajo de modelo (Refugio), en la época muy vinculado con la prostitución.

50 Publicado en *El Imparcial*, 30 julio, 1906, y recogido en *Cuentos del Terruño* (1907).

51 Emilia Pardo Bazán, *Inútil*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán* (X), eds. Darío Villanueva, José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 43-47 (p. 47).

san que su muerte ha sido fruto de un accidente y no, como de hecho ha ocurrido, de una defensa heroica del patrimonio familiar que ellos mismos habían descuidado. Deplorable suceso que hace a doña Emilia abandonar su discurso contra los sirvientes y denunciar, en su lugar, “la actitud indiferente, casi de mofa, con que la familia trata la muerte del criado”⁵². Caso, en principio, singular en la narrativa breve pardobaziana porque la Condesa rompe de forma explícita una lanza a favor del buen criado, que sufre la desconsideración de unos amos que no actúan ya con el paternalismo propio del modelo de servidumbre arcaico.

Pero no será la única vez que doña Emilia muestre en sus cuentos la actitud impertinente de personajes de las clases altas, así como la impunidad de algunos de sus actos y comportamientos. Lo hará, eso sí, de forma tácita, escamoteada por la respuesta desproporcionada y resentida de las clases populares. Así, por ejemplo, el relato *El alambre* (1903)⁵³, donde un padre venga la muerte de su hijo, atropellado por un señorito que sigue indiferente su camino, cuenta, según Noya Taboada, “con un gran componente de denuncia social, pues en él se ve claramente la posición de poder, e incluso de abuso, que tienen los nobles con respecto al resto de habitantes”⁵⁴. Sin embargo, este abuso queda encubierto por la acción principal, la respuesta violenta y brutal del padre de la criatura, cazador furtivo y verdadero foco de atención de la Condesa, quien desde el inicio del relato le atribuye un instinto salvaje y primitivo y lo señala con un profundo resentimiento, por la calculada malicia con que planea su venganza contra el señorito —esperando su vuelta por el mismo camino, ata un alambre a ambos lados del sendero y le rebana el cuello—. Idéntica caracterización se observa en *El trueque* (1897)⁵⁵, donde un tejero que suplica ayuda para su hija y su nieto recién nacido es desatendido por el señor con zafiedad y descaro⁵⁶. Razón por la cual, al ver por casualidad a

52 Ruth Noya Taboada, *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2016 [tesis doctoral], p. 175.

53 Publicado en *Blanco y Negro*, núm. 693, 1903, y recogido en *Lecciones de literatura* (1906). Emilia Pardo Bazán, *El alambre*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (IX)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 745-751.

54 Noya Taboada, *op. cit.*, p. 164.

55 Publicado en *Blanco y Negro*, núm. 331, 1897.

56 “Raimundo se encogió de hombros, ¿Qué tenía que ver él con esas menudencias

la nodriza dar de mamar al hijo del señor mientras mantiene a escondidas una conversación con su marido, y percatarse de que su nieto y aquel son como dos gotas de agua, no duda, con el pretexto de librar por unos momentos a la pareja del incordio del niño, en trocarlo por su nieto y brindarle así una oportunidad de sobrevivir. Es más, después de efectuado el cambio, y con la misma malicia que el protagonista de *El alambre*, rumia su venganza,

Juan el tejero, sonreía con su desdentada boca, y se restregaba las secas manos, pensando en su interior: —A nosotros nos echarán y nos iremos por el mundo pidiendo una limosnita... Pero lo que es el nieto mío, pasar no ha de pasar necesidad; y el hijo de los amos... ese, que aprenda a cocer teja cuando tenga la edad... si llega a tenerla, que ¡sábelo Dios! En casa del pobre muérense los chiquillos como moscas...⁵⁷

Como se puede observar, Pardo Bazán no se muestra tan comprensiva con la situación lamentable que experimentan el tejero y el cazador furtivo, más bien, los señala negativamente, mostrando en ellos un claro resentimiento de clase, de rencor hacia la clase dominante a la que dañifican, no solo para procurar la supervivencia de un nieto o para vengar el homicidio de un hijo, sino también en desquite por su situación dependiente. Tampoco podemos dejar pasar la fugaz crítica de doña Emilia hacia la nodriza de *El trueque*, quien descuida sus obligaciones por estar con su marido, seguramente, desobedeciendo las instrucciones de su ama; al fin y al cabo, es la causa que propicia el trueque. Otra nodriza se ve envuelta en un episodio similar en el relato *Durante el entreacto* (1911)⁵⁸, donde una pareja de sirvientes aprovecha que el señor y su esposa están en

de pagos y de apremios? Cosas del mayordomo. ¡Que le dejasen en paz cazar y divertirse!... Lo único que se le ocurrió contestar al pobre diablo fue una objeción: —Pero ¡si al fin no puedes trabajar! ¿De qué te sirve la tejera?” (Emilia Pardo Bazán, *El trueque*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (IX)*, eds. Darío Villanueva, José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 77-82 [pp. 79-80]).

57 Pardo Bazán, *El trueque*, p. 82.

58 Publicado en *La Ilustración Española y Americana*, núm. 26, 1911, y recogido en *Cuentos Trágicos* (1912).

el teatro para cambiar a su hijo por el de ellos con el propósito de que sea criado con la leche de su madre, nodriza de los señores. Pero, a diferencia del relato anterior, la coruñesa muestra ahora cierta actitud indulgente con respecto al ama, a quien incluso califica de fiel y de nunca pretender hacer daño o perjudicar a sus señores. En ella es “el instinto más ciego y enérgico en la mujer, el amor maternal” lo que la empuja al trueque⁵⁹. No obstante, la carga negativa es necesaria en los criados, y va a parar a su marido, a quien sí se le pasa por la cabeza aprovechar la ocasión y expoliar las joyas de los señores⁶⁰.

A mitad del siglo XIX, en fin, la coyuntura entre criados y señores llegó a provocar conflictos de tal magnitud que terminaron en numerosas ocasiones en crímenes cuyas víctimas fueron los amos. Un recorte de prensa de mediados del XIX recogido por Sarasúa da cuenta de ello:

cada día denuncia la prensa nuevos delitos de infidelidad y de abusos domésticos; apenas se ocupan de otra cosa los tribunales de justicia; casi no se ve delito, ni público ni privado, en que no aparezca un sirviente; ya como autor, ya como encubridor o cómplice; nadie puede decir que está seguro de no ser infamado, robado, asesinado en un momento funesto⁶¹.

Todas estas actitudes anómalas y estas alteraciones del orden social que tienen lugar en la intimidad doméstica y que pervierten y desvirtúan las relaciones entre amos y sirvientes representan, para la Condesa, los síntomas de ese “germen morboso” de insubordinación e independencia que los nuevos aires de libertad e igualdad propician, y que desvelan, desde la óptica de su posicionamiento elitista, el “estado de corrupción profunda

59 Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís. Tomo II*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1885, p. 34.

60 “La ocasión es que ni encargá. Solos estamos, y ahí guardan los amos sus alhajas y de fiyo que monises... ¡Calla! ¡La órdiga! ¡Abierto se lo han dejao, y colgás las yaves! Un movimiento de feroz codicia impulsaba ya a Miguel hacia el mueblecito de boule moderno, [...] ya hacía descender la tapa [...] cuando la mujer le paró la acción” (Emilia Pardo Bazán, *Durante el entreacto*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán* (x), eds. Darío Villanueva, José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 439-443 [p. 440]).

61 Sarasúa, *op. cit.*, pp. 230.

en lo que es moda conceptuar muy sano y poner en contraste con las clases elevadas: el pueblo”⁶². De ahí que Emilia Pardo Bazán, que escribía con cierta frecuencia acerca de estos crímenes, ya que le brindaban, como ella misma reconocía, un “asunto de crónica caído del cielo”, afirmase al hilo del “nuevo crimen de la calle de Fuencarral”⁶³ que

62 Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 215.

63 *Ibidem*, p. 215. El famoso “crimen de la calle Fuencarral” tuvo lugar el 2 de julio de 1888 en la capital madrileña: una criada, Higinia Balaguer, fue acusada de asesinar a su ama, Luciana Borcino, tras hallarse el cuerpo de esta apuñalado y medio quemado en su habitación y a la criada, en la cocina, inconsciente y con un perro narcotizado a su lado. Tal fue el revuelo que despertó el crimen por sus extrañas circunstancias, que un consagrado novelista como Benito Pérez Galdós se interesó por él, y llegó incluso a ocupar “las portadas de los principales periódicos del momento. *El País, La Iberia, El Resumen, El Liberal, El Imparcial, El Correo, El Noticiero Universal, La Opinión, La Vanguardia, La Época, El Socialista, La Correspondencia de España, La República, La Ilustración Ibérica*” (María de los Ángeles Ayala, “*El crimen de la calle Fuencarral*, de Benito Pérez Galdós”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020). Pero el de Higinia Balaguer no fue un caso aislado, según apunta Marisol Donís, *Sirvientas asesinas*, Madrid, Nowtilus, 2011, p. 25, “en Madrid, a mediados del siglo XIX, los delitos cometidos por sirvientas adquirieron un auge extraordinario”. Se ponen como ejemplo otros casos como el de Cecilia Aznar, del que habla doña Emilia, y que mató a su amo propinándole un duro golpe con la plancha mientras dormía; el de Manuela, *la Bernaola*, o el de Pilar Prades (*Ibidem*, pp. 12-13). No es casualidad que estos crímenes fuesen perpetrados mayoritariamente por criadas; esta particularidad se debe, en buena medida, a la feminización que la profesión sufrió durante la segunda mitad del XIX (Sarasúa, *op. cit.*, p. 41). La literatura, en mimesis con la realidad, también se ocuparía de establecer un sesgo de género, más concretamente en las actitudes de los sirvientes hacia a sus amos. Y si las criadas, rencorosas y, en muchas ocasiones, envidiosas de sus amas, acabarían por cometer tales atrocidades contra sus señores, pero también contra sí mismas, a los criados, que “alientan el mismo odio por sus amos, [...] no se les va la fuerza por la boca. Concentran sus esfuerzos en aprovecharse a más y mejor de los defectos de sus señores y, cínicamente, sacan el mayor partido posible de su situación” (María Dolores Fernández Lladó, “Introducción”, en *Diario de una camarera*, Octave Mirbeau, ed, María Dolores Fernández Lladó, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 1-35 [p. 22]). Ya en el siglo XX, Mirbeau lo ilustra bien en su novela, estableciendo una nítida y reveladora contraposición entre Célestine, que en alguna ocasión manifiesta deseos de asesinar a sus amos y se enfrenta directamente a algunos de ellos a sabiendas de que perderá la colocación, y Joseph, que muestra una postura quizá más inteligente: “cuando pienso que hay algunos que hasta querrían asesinar

estos crímenes *ancillarios*, cometidos por la servidumbre, delatan cuáles son, con bastante frecuencia, las relaciones de amos y criados, cuál el criterio moral que á semejantes relaciones preside, y cuáles las costumbres de gentes que figuran en las filas de esa clase media y de esas clases inferiores donde se desenvuelve la vida normal de una nación⁶⁴.

Además, doña Emilia parece cuestionar aquí el derecho de la nueva clase media a disfrutar del servicio doméstico, por cuanto no les pertenece por su posición social. Quizás no veía con buenos ojos que todo un signo de distinción característico de la clase aristocrática se convirtiese ahora en accesible para la clase media, a la cual considera parte de “el pueblo”; o quizá también porque en su moral y costumbres se cifra el elemento de choque en colisión traumática con la toma de conciencia y personificación del criado, lo cual terminaría por descomponer la relación tradicional de servidumbre.

La nobleza parece ser, para la Condesa, un requisito indispensable para ser servido, pero esa condición no garantiza en estos tiempos revolucionarios encontrar un buen servicio. A mediados de siglo era tónica habitual que los señores se quejasen de no hallarse bien atendidos por los criados que encontraban en las agencias de colocación, razón por la cual, “las paletas o [...] las ‘recién llegadas a la Corte’ se prefieren a las madrileñas”⁶⁵. Un ejemplo claro de ello, esta vez en la obra novelística pardobaziana, lo hallamos

a sus amos, ¡asesinarlos! ¿Y luego, qué? ¿Matamos a la vaca que nos da la leche, a la oveja que nos da la lana?, no, lo que hacemos es ordeñar a la vaca, esquilan a la oveja, hábilmente, con cuidadito” (Mirbeau, *op. cit.*, p. 363). La postura del jardinero de Mirbeau es también manifestada por dos personajes pardobazianos: el primero, Primitivo, el mayordomo de los *Pazos*; y, el segundo, el Mochuelo —*Antiguamente* (1913), en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (x)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 621-625—, fidelísimo sirviente a quien su amo confía la búsqueda de un antiguo tesoro escondido en su casa y que, tras encontrarlo, huye provocando además la muerte de su amo a causa del disgusto y la traición. En ambos casos se repite el paradigma del sirviente imprescindible para la familia y mano derecha del amo, que muestra una actitud servil pero que, al mismo tiempo, se aprovecha de su ineptitud o espera pacientemente el momento oportuno para traicionar su ciega confianza.

64 Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 215.

65 Sarasúa, *op. cit.*, p. 229.

en Esclavitud Lamas (*Morriña*), a quien su señora contrata sin dudarle un instante porque “en este Madrid y en el servicio que ofrece, coger una chica virtuosa y de tan buen avío, créeme que es una ganga [...]. La verdad: estoy harta de estas criadas de Madrid tan remontadas y tan insufribles [...]. Prefiero una chica humilde, bien mandadita”⁶⁶. Con todo, la experiencia de Esclavitud en la capital no será idílica, pues, seducida por el señorito de la casa, se suicidará, finalmente, tras ser apartada de este y abandonada por la familia en la que sirve. Trágica situación que doña Emilia pone al descubierto con su novela para denunciar “la utilización sexual de las sirvientas que hacían los hombres de la casa, el marido y, de forma tradicional, los hijos de la familia”⁶⁷. Similar, y seguimos en la novelística pardobaziana, es la relación entre el marqués de Ulloa y Sabel; ambos componen “un tipo de relación fuertemente marcada por la diferencia de clase social” en la que el marqués “actúa como el amo que puede disponer a su antojo y sin rendir cuentas del esclavo”⁶⁸. Análogamente, como señala Marina Mayoral, a pesar de la antipatía de la Condesa hacia la cocinera de los *Pazos*, doña Emilia revela “el problema social que subyace a la relación erótica. Sabel es víctima a la vez del padre, que la obliga a permanecer en los Pazos, y de don Pedro, que la utiliza como amante y criada”⁶⁹. Todo lo cual deja ver una actitud ambivalente en la autora gallega en relación con las criadas, unas veces fatal objeto de deseo para sus amos⁷⁰, otras, muchachas desamparadas que “emigraban para cambiar su suerte y no hallaban sino penalidades que concluían por frustrar sus sueños y sus vidas”⁷¹.

66 Pardo Bazán, *Morriña*, pp. 130-131.

67 Sarasúa, *op. cit.*, pp. 251-252. Otras muchas, seducidas como Esclavitud por los señoritos de la casa, acaban en la prostitución. Según explica Sarasúa, *Ibidem*, pp. 252-253, “el riesgo de acabar en la prostitución aparece en todos los textos sobre sirvientas. [...] Las que quedaban embarazadas eran despedidas [...] o, en el mejor de sus casos enviadas a sus pueblos”.

68 Marina Mayoral, “El tema del amor en las novelas de los Pazos”, en *Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 37-50 (pp. 38-39).

69 *Ibidem*, p. 38.

70 Obsérvese, asimismo, el inciso que la voz narrativa hace al hilo del aspecto físico del ama de llaves de *El premio gordo*: “no tan moza que tentase ni tan vieja que diese asco” (Pardo Bazán, p. 213); ideal para no hacer caer en la tentación a su señor.

71 Eva María Flores Ruiz, “Criadas en la novela realista canónica, entre el desamparo y la astucia”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 20 (2014), pp. 111-126 (p. 122).

Más experimental parece la solución que plantean llevar a cabo los señores que la escritora gallega presenta en el relato *Planta montés* (1890)⁷² para dar arreglo al desguisado de la contratación de sirvientes:

tan ahítos estábamos del servicio reclutado en Marineda, [...] picardeado y no instruido por el roce, ducho en hurtar el vino y en saquear la casa para obsequiar a sus coimas, que optamos por el *ensayo de aclimatación*. En el fondo de nuestro espíritu aleteaba la esperanza dulce de que al buscar en el seno de la montaña un muchacho inocente y medio salvaje, hijo y nieto de gentes que desde tiempo inmemorial labran nuestras tierras, ejerceríamos sobre el servidor una especie de dominio señorial, reanudando la perdida tradición del servicio antiguo, cariñoso, patriarcal en suma. ¡Tiempos aquellos en que los criados morían de vejez en las casas!...⁷³

Como vemos, en su ficción breve doña Emilia intentará solucionar el problema acudiendo a las teorías darwinistas, que al igual que las nuevas teorías sobre la organización social, postuladas en las sociologías positivistas de August Comte y Herbert Spencer, adquirirán un papel esencial en algunos de sus relatos. Precisamente es en cuentos como *Planta montés* donde mejor se advierte la influencia de este tipo de planteamientos: al igual que se sugiere que los sirvientes han sido corrompidos por el ambiente marinedino, los amos, investidos de una superioridad y autoridad “señorial”, piensan que al hacerse con un individuo “puro”, pero que lleva en su sangre el carácter hereditario de la servidumbre, y ejercer sobre él una suerte de “puericultura”, conseguirán convertirlo en un “criado de los de antes”. Esto lo juzgan posible y hasta lógico dado que consideran que los integrantes de las clases bajas se encuentran en un permanente estado de “niñez”. En este sentido, la sociología comtiana parece empleada oportunamente por doña Emilia, que hace uso de la ley de los tres estados⁷⁴ para situar a los criados en el inferior. Mayor hincapié se hace en la

72 Publicado en *La España Moderna*, diciembre, 1890, y recogido en *Cuentos escogidos* (1891), y posteriormente en *Historias y Cuentos de Galicia* (1900).

73 La cursiva es nuestra. Emilia Pardo Bazán, *Planta montés*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (VII)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 273-280 (p. 275).

74 August Comte consideraba la sociedad un organismo cuyo desarrollo consistía en

infantilidad de los criados en el cuento *La paloma azul* (1902)⁷⁵, donde un grupo de niños al ver una paloma azul se dejan llevar por la fantasía creyendo presenciar un prodigio, hasta que los adultos desmienten el arcano. Sin embargo, no todos los adultos coinciden en esta explicación:

“Está teñida”, decían los más; pero entre los criados, espíritus sencillos, hubo alguno que hasta afirmó haber visto palomas así, aunque muy raras, y siempre proféticas, anunciadoras de grandes acontecimientos. Mis simpatías estaban absolutamente con los criados (caso muy frecuente en la niñez)⁷⁶.

Los criados son presentados aquí, como señalábamos, en vinculación directa con la edad infantil; la propia narradora da cuenta de la proximidad entre los pareceres de los niños y los criados con respecto al misterioso fenómeno. Episodios como estos sirven a la autora gallega para dar cuenta de la facilidad con que los “espíritus sencillos” de los sirvientes, no pudiendo encontrar explicaciones racionales a los sucesos que ocurren ante ellos, se dejan atrapar por la fantasía y lo prodigioso y terminan por ser presa de la superstición; porque “¿cómo queréis que un pueblo infantil no pague tributo á la superstición? Es la esencia misma de su ser íntimo”⁷⁷. Algo que se aprecia bien, de nuevo, en *Planta montés*, donde se “refiere el dolor biológico, animal, de un mozo gallego, al ser arrancado de su tierra para servir como criado”⁷⁸, aquel “muchacho inocente y medio salvaje” que los señores pretendían domesticar, y que, en consecuencia, sugestionado por la superstición, atribuye

una evolución progresiva a través de tres etapas que son análogas a las edades del hombre: etapa teológica o ficticia, etapa metafísica o abstracta, y etapa científica o positiva, las cuales se corresponden, respectivamente, con la niñez, juventud y madurez del hombre (Nélida López De Ferrari, “Positivismo e Historia”, *CUYO*, IX, (1973), pp. 79-114 [p. 89]).

75 Publicado en *Blanco y Negro*, núm. 570, 1902, y recogido en *Lecciones de literatura* (1906).

76 Emilia Pardo Bazán, *La paloma azul*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (IX)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 719-724 (p. 724).

77 Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 168.

78 Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 376.

al aullido de un perro el presagio de su muerte y a la mañana siguiente aparece muerto en su cama. Pardo Bazán ridiculiza las creencias del mozo gallego aprovechando el diagnóstico del médico, que ante los primeros síntomas que manifiesta el rapaz responde a los señores de forma sarcástica, prescribiendo un remedio absurdo para lo que él considera un mal causado por la irracionalidad: “no veo medicamento, porque no veo enfermedad. Si la hay es en la sustancia gris, y yo allí no sé cómo se ponen las sanguijuelas ni cómo se aplican los revulsivos. A mal de superstición, remedio de ensalmos”⁷⁹. No obstante, la muerte del joven deja entrever cierta ambigüedad en cuanto a la opinión de Pardo Bazán acerca de la superstición, pues, aunque la ridiculiza también deja que se cumpla, no quedando claro, a fin de cuentas, si se trata de patrañas y consejas o de algo más inquietante⁸⁰.

Con todo, para doña Emilia, “la única manera de desterrar las supersticiosas prácticas sería la instrucción. Con lo cual queda dicho que en España tienen asegurada larga vida”⁸¹, puesto que, según uno de los personajes del relato *Un destripador de antaño* (1890)⁸²:

al pueblo no puede ilustrársele: es y será eternamente un hatajo de babiecas, una recua de jumentos. Si le presenta usted las cosas naturales y racionales, no las cree. Se pirra por lo raro, estrambótico,

79 Pardo Bazán, *Planta montés*, pp. 279-280.

80 Lo cierto es que, en ocasiones, la superstición en la obra pardobaziana está ligada al carácter nacional de un determinado grupo étnico, caso de los “celtas agoreros”, *Ibidem*, p. 280, con los que Pardo Bazán se muestra más tolerante, y de quienes proviene, además, la leyenda popular de la Santa Compañía, a la cual dedica también un cuento —*La compañía* (1901), en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (IX)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 339-344—, porque “ya que la superstición continúa infiltrada en las venas de este siglo tan despreocupado y escéptico, al menos que sea una superstición de abolengo” (Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 367). Si bien, es sabido que la superstición y la religión popular han sido tradicionalmente criticadas por las élites por lo que tienen “de paganismo, de primitivismo, de mentalidad prelógica” (Paulo de Carvalho-Neto, *La influencia del folklore en Antonio Machado*, Madrid, Ediciones Demofilo, 1975, p. 44).

81 Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, p. 168.

82 Publicado en *La España Moderna*, enero, 1890, y recogido en *Historias y Cuentos de Galicia* (1900).

maravilloso e imposible. Cuanto más gorda es una rueda de molino, tanto más aprisa la comulga⁸³.

Aun así, un personaje que en la narrativa de la coruñesa lo intenta como forma de ascender socialmente es el criado el Gallo —*La madre naturaleza*—, contra quien Pardo Bazán arremete duramente, destrozando “cualquier rasgo amable que pudiera parecer ostentar”⁸⁴:

el Gallo se despepitaba por alardear de lector y pendolista y acostumbra por las noches [...] leerle a su mujer, en alta voz, el periódico político a que estaba suscrito [...]. Por supuesto que leía de tal manera, que no sólo al caletre algo obtuso de Sabel, sino al más despierto y agudo, le sería difícil sacar nada en limpio⁸⁵.

Como afirma Flores, “es difícil encontrar en la prosa de otros autores decimonónicos canónicos ataques tan duros como los suyos contra cualquier intento de desorganizar el *statu quo*”⁸⁶. De ahí que la Condesa, al mismo tiempo que reprocha y vilipendia a las clases bajas por la falta de instrucción, les niegue en su narrativa la capacidad natural para adquirirla, impidiéndoles de esta forma cualquier intento de medrar en la escala social y cultural y llegar a ser algo más que “pueblo”.

La coruñesa, siempre ojo avizor ante cualquier anomalía que pudiera dañar los pilares del orden social tradicional, comprendió pronto la ratonera en que había dado en convertirse el servicio doméstico para la clase privilegiada. No dudó por ello en derramar tinta ante tal ataque, que nacía en lo más íntimo y profundo del hogar burgués, hacia la posición

83 Emilia Pardo Bazán, *Un destripador de antaño*, en *Obras completas. Emilia Pardo Bazán (IX)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, pp. 3-28 (p. 23).

84 Flores Ruiz, *Tormentos de amor*, p. 146.

85 Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1999, p. 218.

86 Flores Ruiz, *Tormentos de amor*, pp. 146-147. Y por mucho que un personaje aparentemente algo diferente, “para la autora, cada individuo porta el signo indeleble de la clase social a la que pertenece”. Por ello, según ha notado Flores, *ibidem*, p. 147, “se hace tan fácil para el lector familiarizado con su narrativa identificar, al primer golpe de vista, a qué estamento pertenece cada personaje, independientemente de que el propio interesado no lo sepa”.

privilegiada de la clase a que por convicción se adhería. Desautorizar y denunciar aquellos cambios que desvirtuaban, quizá para siempre, una relación amo-sirviente que representaba la autoridad de una clase social frente a otra resultaba una necesidad imperiosa ahora que los criados, influenciados por la insumisión y rebeldía de los movimientos liberales, comenzaban a tomar conciencia de sí mismos y de su posición dependiente, lo cual suponía tantos problemas para el mantenimiento del servicio doméstico. De ahí que el tratamiento literario de la figura de los criados en sus relatos dé muestras de su posicionamiento elitista.

La Condesa vuelca el peso del deterioro de la relación principalmente sobre los criados, quienes no muestran ya los lazos de servidumbre y la fidelidad propia de otros tiempos hacia sus amos. Al contrario, estos criados, marcados por su propensión a los vicios y a unas prácticas supersticiosas que señalan su pertenencia a una clase biológicamente inferior, abandonan a sus señores desvalidos y buscan sus propios intereses, aunque para ello tengan que morder la mano que les da de comer; la codicia los lleva a “arramblar” con las propiedades ajenas, y el resentimiento de clase los corroe, por lo que no dudarán en actuar directamente contra sus amos o en chantajearlos aprovechándose del conocimiento de sus interioridades, dando así su sentido más amplio a la expresión “enemigos domésticos” con que en la época eran designados por sus señores. A pesar de ello, todavía guarda tinta doña Emilia para reseñables excepciones de la buena servidumbre, pues en su narrativa breve deja ver manifestaciones de un elitismo vacilante y ambivalente, salpimentado por un puñado de vaivenes entre algún caso particular, digno de consideración, empatía y reconocimiento, y ante el cual muestra su lado más humanitario, denunciando las miserables condiciones de vida de los miembros del servicio doméstico —*Inútil*, *El gemelo*, *Durante el entreacto*; o *Morriña* en su novelística—, y la norma, protagonizada por numerosos personajes, generalmente secundarios, que pueblan su producción cuentística —el resto de los relatos analizados en este trabajo— y sobre los cuales vierte todo ese arsenal de lugares comunes y estereotipos negativos, difundidos por los círculos elitistas con el propósito de defenderse de unos criados que poco a poco roían “honra, hacienda y vida” y, con ellas, la legitimidad de su posición de poder.

En los márgenes de la poesía “nacional”: *Altura. Poemas de guerra* (1938), de José María Castroviejo¹

JAVIER CUESTA GUADAÑO

Fundación Universitaria San Pablo CEU

javier.cuestaguadano@ceu.es

Título: En los márgenes de la poesía “nacional”:
Altura. Poemas de guerra (1938), de José María Castroviejo.

Title: On the Margins of “National” Poetry:
Altura. Poemas de guerra (1938), by José María Castroviejo.

Resumen: La poesía de la Guerra Civil española responde a unos mecanismos de creación y difusión que están relacionados con su finalidad propagandística en el frente de batalla y en la retaguardia. Entre los poetas del bando “nacional”, abundan los libros en los que se repiten conceptos de inspiración fascista, como la Patria, la Raza, el Imperio o la Cruzada, que son propios de un discurso retórico que utiliza consignas para fomentar las adhesiones a la causa. No obstante, junto a estas manifestaciones determinadas por la urgencia del conflicto bélico, se pueden localizar ciertos libros que se encuentran en los márgenes del género porque exploran el dolor de las víctimas y ofrecen una visión más humanizada, con un lenguaje poético más elaborado. *Altura. Poemas de guerra* (1938), del escritor gallego José María Castroviejo, es uno de esos libros.

Abstract: The poetry of the Spanish Civil War responds to mechanisms of creation and dissemination that are related to its propagandistic purpose on the battlefield and in the rearguard. Among the poets of the “national” side, there are many books in which fascist-inspired concepts such as the Fatherland, the Race, the Empire or the Crusade are repeated, which are typical of a rhetorical discourse that uses slogans to encourage adherence to the cause. However, alongside these manifestations determined by the urgency of the war conflict, certain books can be found that are on the margins of the genre because they explore the pain of the victims and offer a more humanised vision, with a more elaborate poetic language. *Altura. Poemas de guerra* (1938), by the Galician writer José María Castroviejo, is one such book.

Palabras clave: Poesía de la Guerra Civil española, bando nacional, Castroviejo, *Altura*, falangismo.

Key Words: Poetry of the Spanish Civil War, National Side, Castroviejo, *Altura*, Falangism.

Fecha de recepción: 12/12/2022.

Date of Receipt: 12/12/2022.

Fecha de aceptación: 27/12/2022.

Date of Approval: 27/12/2022.

1 Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto. Edición de obras inéditas*, del Ministerio de Economía y Competitividad (2021-2024), con referencia PID2020-113720GB-I00.

La poesía del bando “nacional” durante la Guerra Civil española responde a un esquema ideológico y estético muy determinado, en el que se repiten profusamente conceptos de inspiración fascista, como la Patria, la Raza, el Imperio o la Cruzada. Este imaginario va acompañado de una retórica grandilocuente que pretende sintetizar sentimientos representativos de un ideario que se dirige, sobre todo, a los sentimientos, puesto que, como señala Pérez Bowie, “la uniformidad de pensamiento impuesta lleva a recurrir una y otra vez a la glosa de las consignas señaladas y de los símbolos instituidos; por eso nos hallamos más ante un conglomerado de emociones que ante un núcleo de ideas”². Este tono exaltado que apela directamente a la sensibilidad es el que predomina, en su gran mayoría, en los textos firmados por los partidarios de la España rebelde. La función de los poetas afectos a la sublevación militar es, en consecuencia, la de suministrar un estilo y una estética a la guerra —planteada como empresa religiosa y militar que persigue la construcción de un estado nacionalcatólico—, con el objetivo de sentar las bases retóricas de un futuro régimen; como apunta Francesconi, “este contralenguaje de aire barroco que se va formando [...] más que al contenido presta atención al significante, a la magia del verbo, al poder sugestivo de las fórmulas sonoras, y se dirige a un pasado mítico para alimentar el sueño de un futuro utópico”³.

Entre los casi doscientos títulos que conforman el catálogo más actualizado de la poesía nacional —en el que deben incluirse las antologías, los libros colectivos o individuales y los folletos de tirada limitada—⁴, se encuentran numerosos ejemplos identificados con la función propagandística de la literatura. Además de las tres recopilaciones que aparecieron, tras el final del conflicto, en 1939 —*Lira bélica. Antología de los poetas y la guerra*, de José Sanz y Díaz, publicada en Valladolid por la Librería Santarén; la *Antología poética del Alzamiento (1936-1939). Poetas del Imperio*,

2 José Antonio Pérez Bowie, *El léxico de la muerte durante la guerra civil española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, p. 134.

3 Armando Francesconi, *La pasión y el alma. Sobre el origen del lenguaje fascista español e italiano*, Madrid, Guillermo Escolar, 2020, p. 267.

4 El inventario más completo es el realizado por Gonzalo Santonja, “Nuevas notas para el catálogo de libros y folletos de poesía en la zona franquista durante la guerra”, en *Todo en el aire. Versos sin enemigo. Antología insólita de la poesía durante la guerra incivil española*, ed. Gonzalo Santonja, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 375-412.

de Jorge Villén, editada en Cádiz por Establecimientos Cerón y Librería Cervantes; y el *Cancionero de la guerra*, de José Montero Alonso, impreso en Madrid por Ediciones Españolas—, pueden añadirse la famosísima *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, publicada en Barcelona, por Ediciones Jerarquía, también en 1939; dos libros de autores de renombre, como *Horas de oro. Devocionario poético* (1938), de Manuel Machado, y el *Poema de la bestia y el ángel* (1938), de José María Pemán; así como otros títulos menos conocidos —como el *Romancero de la Reconquista* (1937), de Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña; *Romances azules* (1937), de Juan Gómez Málaga; *Romancero guerrero* (1937), de Francisco Javier Martín Abril; *Romances de la Falange* (1938 y 1939), de Rafael Duyos; o el *Romancero de la guerra* (¿1940?), de Esteban Calle Iturrino— y otros conjuntos de cierto interés, como *Poemas de la Falange eterna* (1938), de Federico de Urrutia; *Cantos imperiales* (1938), de Vicente Serna; o *Dolor y resplandor de España* (1940), de Manuel de Gónzaga, por señalar los más representativos⁵.

La identificación con los valores que se defienden determina el desarrollo de una temática relacionada con las circunstancias concretas del

5 Para tener una visión de conjunto sobre este género en el contexto de la literatura nacional, véanse, entre otros, los trabajos de Jan Lechner, “La poesía escrita en la zona nacionalista”, en *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera: de la Generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1968, pp. 208-243; Francisco Caudet, “Aproximación a la poesía fascista española, 1936-1939”, *Bulletin Hispanique*, 88, 1-2 (1986), pp. 155-189; Julio Rodríguez Puértolas, “La literatura fascista durante la Guerra Civil, 1936-1939. La poesía”, en *Historia de la literatura fascista española [Literatura fascista española]*, 1986, Madrid, Akal, 2004, 2 vols., pp. 211-290; Víctor García de la Concha, “La poesía en el bando nacional”, en *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, vol. 1, pp. 224-252; José Antonio Pérez Bowie, “Retoricismo y estereotipación, rasgos definidores de un discurso ideologizado: el discurso de la derecha durante la guerra civil”, en *Historia y memoria de la guerra civil*, coord. Julio Aróstegui, León, Junta de Castilla y León, 1988, vol. 1, pp. 353-373; José María Martínez Cachero, “La corte de los poetas”, en *Liras entre lanzas. Historia de la literatura “nacional” en la Guerra Civil*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 229-273; o Javier Cuesta Guadaño, “Por Dios y por España: poesía y propaganda del bando nacional durante la Guerra Civil”, en *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, ed. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pp. 279-331.

conflicto y una retórica capaz de enardecer los ánimos de los soldados —dispuestos a derramar su sangre joven para convertirse en mártires— y de fomentar las adhesiones a la causa por la que se combate, aun cuando contenido y expresión puedan llegar a ser reiterativos y estereotipados. García de la Concha ha constatado, en esta dirección, que “en la producción poética del bando nacional se advierte un grado muy superior de uniformidad temática y expresiva”, y esto se debe, en buena medida, al “carácter monolítico de la ideología que promueve el Alzamiento, férreamente clausa en la estructura dogmática de la Tradición contrarreformista”, razón por la cual “el vuelo estético de un Movimiento que, paradójicamente, se autodefinía como empresa de poetas se desdibuja y, alicorto, solo por excepción, en muy contadas composiciones, cobra altura”⁶. No obstante, junto a estas manifestaciones determinadas por las circunstancias del conflicto, es posible localizar ciertos libros que se encuentran en los márgenes de un género destinado a ser instrumento de agitación y propaganda tanto en la vanguardia como en la retaguardia. Nos referimos, en estas páginas, al poemario titulado *Altura. Poemas de guerra*, del escritor gallego José María Castroviejo⁷, que se publicó por vez primera

6 Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, vol. 1, pp. 224-225. Utiliza el crítico precisamente el término “altura” —que da nombre al poemario que nos ocupa— para referirse a la calidad literaria. Veremos que se trata, además, de una palabra que puede interpretarse semánticamente en varias direcciones.

7 José María Castroviejo y Blanco-Cicerón nació en Santiago de Compostela el 4 de marzo de 1909 y murió en la localidad pontevedresa de Tirán (Moaña) el 24 de marzo de 1983. Era hijo de Amando Castroviejo, catedrático de la Universidad de Santiago, donde el escritor estudió Derecho y Filosofía y Letras. Durante sus años de estudiante, estuvo afiliado a la Federación Universitaria Española (FUE), de tendencias izquierdistas, aunque, por tradición familiar, simpatizaba con el carlismo y, al mismo tiempo, estaba relacionado con el núcleo gallego de las J.O.N.S., junto a Santiago Montero Díaz, y con el falangismo. Tras disfrutar de una beca de ampliación de estudios en Lyon, se doctoró en Madrid y pasó a ocupar en 1935 la cátedra de Economía Política y Hacienda Pública en la Universidad de Santiago, aunque pronto abandonó la docencia para dedicarse al periodismo y la literatura. Su interés por la vida marinera lo llevó a embarcarse con un pesquero gallego hacia el “Gran Sol”, experiencia sobre la que publicó el poemario *Mar del Sol* (1940). Fue director del periódico *El Pueblo Gallego* de Vigo entre 1937 y 1954. Después de la guerra, ocupó un puesto de asesor cultural en el Ministerio de Asuntos Exteriores,

en 1938, en las prensas de la editorial Cartel de Vigo (Pontevedra), y que contó, al menos, con una segunda edición en 1939, auspiciada por Ediciones Jerarquía (Editora Nacional) de Barcelona.

No puede negarse que buena parte del volumen se corresponde con los mismos resortes ideológicos y estéticos que encontramos en el resto de la poesía rebelde, pero lo más valioso del libro es la inclusión de algunos poemas que procuran eludir las condiciones concretas de la contienda para expresar —unas veces con effluvios épicos y otras con cierto lirismo intimista— el dolor, el sufrimiento, la amargura o la impotencia de quien asiste al espectáculo siniestro de una guerra incivil y procura mantenerse a la “altura” moral de las circunstancias, como parece sugerir tanto el título del volumen como uno de los textos incluidos en el libro. Es precisamente esta visión trascendida la que debe tenerse en cuenta a la hora de analizar la singularidad de un poemario, cuya lectura reposada, siempre y cuando esta se realice sin prejuicios ni anteojeras, confirma que nos encontramos ante uno de los conjuntos más valiosos de la literatura “nacional”.

La aparición de la obra suscitó abundantes reseñas y referencias críticas en la prensa de la época, sobre todo en las publicaciones periódicas gallegas, como *El Pueblo Gallego* de Vigo, integrado en la Prensa del Movimiento; no en vano, este medio estuvo dirigido desde 1937 por el propio Castroviejo, de modo que es natural pensar que fuera su periódico el primer órgano de difusión y promoción del libro. Las primeras

una circunstancia que le permitió realizar viajes como conferenciante por Europa y América, en los que tuvo la oportunidad de entrevistarse con gallegos emigrados y exiliados. Entre sus obras literarias destacan, además del libro que se analiza en estas páginas, *Los paisajes iluminados* (1945), la obra teatral *Don Quijote* (1947), *La burla negra* (1955), *Apariciones en Galicia* (1955), *Teatro venatorio y coquinario gallego* (1958, en colaboración con Álvaro Cunqueiro), *Galicia: Guía espiritual de una tierra* (1960), *El pálido visitante* (1960), el libro de poemas *Tempo de outono e outros poemas* (1964, escrito por primera vez en gallego), *El conde de Gondomar* (1967), *Las tribulaciones del cura de Noceda* (1970), *Memorias dunha terra* (1973) y *La montaña herida* (1981). Véase, para una semblanza completa del escritor, que supera con creces a las que aparecen en las Historias de la literatura gallega, el “Achegamento biográfico” que realiza Marta Lemos Jorge, *Unha paixón herdada. Obra ambiental de José María Castroviejo y Blanco-Cicerón (1909-1983)*, Santiago de Compostela (La Coruña), Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Desenvolvemento Sostible, 2007, pp. 27-65.

referencias —muchas de ellas sin firma— aparecen desde mediados de marzo de 1938, de modo que podemos pensar que la obra se publicó a comienzos de ese mes. En la titulada “Poesía, claridad”, el anónimo reseñista del periódico vigués (A. C.) se desdice de palabras anteriores —en las que, al parecer, afirmaba que la guerra no estaba suscitando versos de calidad que la cantaran— y saluda con entusiasmo grandilocuente la aparición de “un libro que [...] es el primero de los nacidos en España en el transcurso de la guerra”. Afirma también que los poemas cuentan “con el aliento y el mensaje concreto de los deseos de toda una juventud” y que, en su impulso vital —con ecos panteístas y mesiánicos—, se advierte “la presencia temerosa del sol y las tierras, la luna y el mar, la diestra de Dios y las huellas de los ángeles”. Se insiste, asimismo, en el carácter más épico que lírico de las composiciones, puesto que “más bien que poemas son como trozos acordes y exigentes de un gran *epos* vivo y triunfal como un remolino”⁸. Otras voces celebran el volumen, como se lee en una reseña anónima de *El Compostelano*, por su capacidad para proponer algo diferente en el panorama lírico del momento, en tanto que el autor “no ha hecho poesía nueva, que a estas alturas es vieja y chochea, ni poesía vieja, que a veces puede ser nueva”, sino que “ha logrado infundir un aliento poético, *distinto*, suyo, con singularidad”⁹.

Altura debió de tener bastante éxito entre los jóvenes falangistas, como afirma Fernando Landeira —en las páginas, de nuevo, de *El Pue-*

8 A. C., “Poesía, claridad”, *El Pueblo Gallego* [Vigo], 4522 (16 de marzo de 1938), p. 1. La misma reseña se publica al día siguiente en *El Compostelano* [Santiago de Compostela], 5296 (17 de marzo de 1938), p. 1. No indicamos, de aquí en adelante, el lugar de publicación de estos dos periódicos.

9 “Cartel de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.: *Altura*”, *El Compostelano*, 5374 (5 de abril de 1938), p. 2. La cursiva aparece en el original. Véase, para completar esta visión que destaca la originalidad de la obra en el contexto de la poesía de guerra, la reseña de El Sevillano, “Noticia de poesía. *Altura*, de José María Castroviejo, y *Poemas del Imperio*, de Julio Sigüenza”, *Hoja Oficial del Lunes* [Vigo], 108 (9 de mayo de 1938), p. 6, en la que nuestro libro aparece acompañado por otro título señero: “*Altura* y *Poemas del Imperio* son dos libros apasionados. Serenos —pese a la paradoja— y profundos porque en ellos se llega a la plenitud difícil y a la dignidad del término, en un juego limpio y ágil del idioma. Un gran alivio produce su lectura, entre tanta cosa actual como se ha visto, de nivel raso, de calidad dudosa y de catalogación comprometida en una poética verdadera”.

blo Gallego—, que elogia la “elegancia intelectual expresiva” de un escritor que maneja a la perfección los mecanismos retóricos de los admiradores de José Antonio, con “trágica belleza” y “tremendo patetismo”. Castroviejo, a quien se define como “capitán joven de la poesía y de la tradición de España, herido de guerra y de vientos literarios”, asume, según el cronista, el papel de cantor de “una guerra poética idealista”¹⁰. Y esa relación con el famoso adagio joseantoniano de que “a los pueblos no los han movido nunca más que los poetas”¹¹ es la que late en el texto que Luis Legaz escribe —también para el citado diario de Vigo—, bajo el título de “Poesía nacional-sindicalista”, con alusiones al pasado jonsista de Castroviejo:

Yo no sé, ni tengo autoridad para decirlo, si estos versos de Castroviejo encarnan o no el ideal nacional-sindicalista de la poesía. Pero hay en ellos, a no dudarlo, nacional-sindicalismo y poesía. [...] Castroviejo habla como un soldado que es poeta y nacional-sindicalista. Y habla para que le entiendan. Y sabe que le entenderán todos: los que son soldados como él y los otros, los conservadores, que le entenderán también, y demasiado. [...] En España empieza a amanecer... Leyendo estos poemas de guerra [...] se comprende la afirmación de José Antonio: las revoluciones las hacen los poetas. Castroviejo, en realidad, es como el portavoz de todos los camaradas que sufren y luchan, y sienten la poesía de la revolución

10 Fernando Landeira, “Triunfo del poeta José María Castroviejo Blanco-Cicerón”, *El Pueblo Gallego*, 4541 (7 de abril de 1938), p. 2.

11 José Antonio Primo de Rivera, *Obras completas*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación popular de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1945, p. 25. Estas palabras están recogidas en el “Discurso de la fundación de Falange Española”, pronunciado en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1933, y la versión completa que suele recordarse —a la que alude también la reseña que transcribimos— es la siguiente: “A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas, y ¡ay del que no sepa levantar, frente a la poesía que destruye, la poesía que promete!”. Se refieren estas palabras a la intención que, para Stanley G. Payne, tenía el líder falangista en relación con la necesidad de una retórica al servicio de las ideas: “Cuando José Antonio hablaba en la Comedia de ‘un movimiento poético’, no era simplemente para hacer una frase, sino que estaba decidido a proporcionar a la Falange un estilo literario y estético” (*Falange. Historia del fascismo español*, París, Éditions Ruedo ibérico, 1965, p. 43).

y saben oponer desde sus pechos la poesía que crea a la poesía que destruye¹².

Más allá de las fronteras gallegas, la fama del libro tiene resonancia también en publicaciones de mayor alcance. En el número de septiembre de 1938 de *Y. Revista para la Mujer*, editada por la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., se recoge un comentario que, a pesar de su falta de concreción, pondera sus virtudes: “José María Castroviejo ha escrito unos poemas en los que la emoción se ha ofrecido de una manera muy generosa. El verso ha sido informado dignamente por una impresión muy amplia y honda”¹³. Por otra parte, en el resumen sobre los títulos publicados en 1938 realizado por el periódico cordobés *Azul. Diario de F.E.T. de las J.O.N.S.* se indica que “la poesía se ha mostrado pródiga” y que “en primera fila” hay que situar la obra de Castroviejo, “de recia calidad espiritual”¹⁴. Y en otra breve reseña anónima que le dedica *Vértice. Revista Nacional de Falange Tradicionalista y de las J.O.N.S.* en julio de 1939 se afirma que “es un libro agotadoramente personal y vivo; es la experiencia de un espíritu encendido por todas partes, aun por aquella por donde se ata a la carne miserable” y se considera sin amba-

12 Luis Legaz, “Poesía nacional-sindicalista”, *El Pueblo Gallego*, 4580 (24 de mayo de 1938), p. 10. Este mismo carácter utilitario de la poesía es el que defiende S. Alonso Fueyo, “A propósito de un libro revolucionario”, *Libertad. Diario nacional-sindicalista* [Valladolid], 296 (4 de agosto de 1939), p. 3: “Hoy el poeta está —debe estar— para misión más alta que para cantar cosas bonitas, hermosas y agradables. [...] El escritor y el poeta [...] han de reflejar y sentir el momento presente, las grandes inquietudes y la ambición grande de esta generación, sacrificada y salvadora. Sobran, por esto, muchos de esos libros y publicaciones, que salen a destiempo y que son como el parto de cerebros adormecidos, pacientes, despistados. Sí, camaradas: un libro o un artículo, escritos por una pluma cursi o inocua, son enemigos de nuestro estilo, de nuestra Hora fundacional y creadora. Pero alegrémonos cuando caiga en nuestras manos una obra literaria revolucionaria, constructiva, actual. Y este es el caso de *Altura*, libro en verso de José María Castroviejo”.

13 Anónimo, “Noticias de libros. Letras españolas. José María Castroviejo: *Altura*”, *Y. Revista para la mujer* [Madrid], 8 (1 de septiembre de 1938), p. 39.

14 Juan Beneyto, “Los libros en 1938. Un año de libros de religión, guerra y poesía”, *Azul. Diario de F.E.T. de las J.O.N.S.* [Córdoba], 699 (4 de enero de 1939), pp. 5-6 (p. 6).

ges “el más bello libro de poemas de la guerra de España”¹⁵. Sorprende, por tanto, teniendo en cuenta la fortuna crítica que cosechó la obra, que no haya textos de Castroviejo en las antologías de poesía de guerra del bando nacional que se publicaron al final de la contienda, excepto en la *Antología poética del Alzamiento (1936-1939)*, de Jorge Villén, donde se recoge el poema “Nuestra lucha”, dentro de la primera sección de la obra, titulada “Cantos de España”¹⁶.

En la historiografía reciente, no es fácil encontrar, a pesar del éxito de *Altura*, referencias al libro, aunque hay algunas excepciones. Ángel Valbuena Prat elogia la obra, en su *Historia de la literatura española*, por lo que tiene de “ímpetu y fuerza de pasión”, de “fervor y emoción varonil”, “en formas de verso libre y amplio”, “auténtico estremecimiento de vientos de epopeya heroica”¹⁷. Por su parte, José Carlos Mainer se refiere al poemario, en las páginas de su ya clásico trabajo sobre *Falange*

15 Anónimo, “*Altura*”, *Vértice. Revista Nacional de Falange Tradicionalista y de las J.O.N.S.* [Madrid], 24 (julio de 1939), p. 51. En este número se incluye, además, el poema dedicado “A los muchachos de Europa” (p. 29), que en la revista aparece con el título que corresponde a la dedicatoria, aunque tanto en la 1.^a como en la 2.^a edición de la obra realmente se titula “Proyección”.

16 José María Castroviejo, “Nuestra lucha”, en *Antología poética del Alzamiento*, ed. Jorge Villén, Cádiz, Establecimientos Cerón y Librería Cervantes, 1939, p. 41. En las antologías contemporáneas de poesía de la Guerra Civil no están muy presentes sus versos, aunque hay algunas excepciones: *Poesía de la Guerra Civil española. 1936-1939*, ed. César de Vicente Hernando, Madrid, Akal, 1994, donde se incluye el poema “A vosotros, obreros rojos” (dentro de la sección “IX. La guerra: los enemigos”, pp. 285-286); *Todo en el aire. Versos sin enemigo. Antología insólita de la poesía durante la guerra incivil española*, ed. Gonzalo Santonja, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, donde aparecen antologados los poemas “Sol en diciembre. Día de la Inmaculada” (p. 67), “Vosotros, los que habláis de los muertos” (pp. 67-68), “Evasión” (pp. 68-69) y “El último hermano” (pp. 69-70), que Santonja confunde con la composición dedicada a Federico García Lorca, que no es esta —ofrendada, en realidad, “al capitán Tomás Bolívar Sequeiros”—, sino la titulada “Paso firme”; y *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, ed. Jorge Urrutia, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, donde encontramos los poemas “Huida” (dentro de la sección “El desastre de la guerra”, p. 94), “A vosotros, obreros rojos” (en “Los combatientes”, p. 208) y “Tercio de Abarzuza” (en “Los combatientes”, pp. 266-267).

17 Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1953, vol. 3, p. 721, 4.^a ed.

y *literatura*, como “el mejor de los libros líricos de estro fascista”, a pesar de considerar como “la mayor tropelía con la memoria de Lorca” el hecho de que uno de los poemas esté dedicado al granadino¹⁸. Por otro lado, Gonzalo Santonja señala, en la entradilla dedicada al poeta en su antología, que “cruza por sus versos un frenesí anti-burgués, original y genuino de la vieja guardia azul, que considerado en perspectiva no deja de sorprender” y que “precisamente por escribir desde ese sector ideológico cobra especial relieve su madrugador canto elegíaco a Federico García Lorca, equiparado en el dolor a muertos tan inequívocamente *suyos* como Ledesma Ramos u Onésimo Redondo”¹⁹. José María García de Tuñón Aza afirma, en uno de los pocos artículos que se le han dedicado al autor, que “el libro sigue llamando la atención de los lectores como obra original dentro de un conjunto marcado por el odio al enemigo, sujeto paciente de insultos envueltos en una dura y violenta expresión, rasgo del que participan en uno y otro bando beligerante poetas mayores y menores”²⁰. Y en uno de los capítulos de otro ensayo fundamental de José María Martínez Cachero, *Liras entre lanzas. Historia de la literatura "nacional" en la Guerra Civil*, el crítico recurre a términos que precisan aún más la valoración positiva del conjunto, por mucho que se señalen también algunos defectos formales: “Poesía épica y no lírica es la de *Altura*, reflexiva también, prosaica en la expresión que más de una vez parece la propia de un artículo editorial, lo cual no obsta para que en su día (y también hoy) fuera estimado como un libro muy valioso”²¹.

18 José Carlos Mainer, *Falange y literatura* [1971], Barcelona, RBA, 2013, p. 105.

19 Gonzalo Santonja, *Todo en el aire. Versos sin enemigo. Antología insólita de la poesía durante la guerra incivil española*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, p. 66.

20 José María García de Tuñón Aza, “José María Castroviejo, un poeta de ‘altura’”, *Altar Mayor*, 121 (mayo-junio de 2008), pp. 865-875.

21 José María Martínez Cachero, *Liras entre lanzas. Historia de la literatura "nacional" en la Guerra Civil*, Madrid, Castalia, 2009, p. 247.

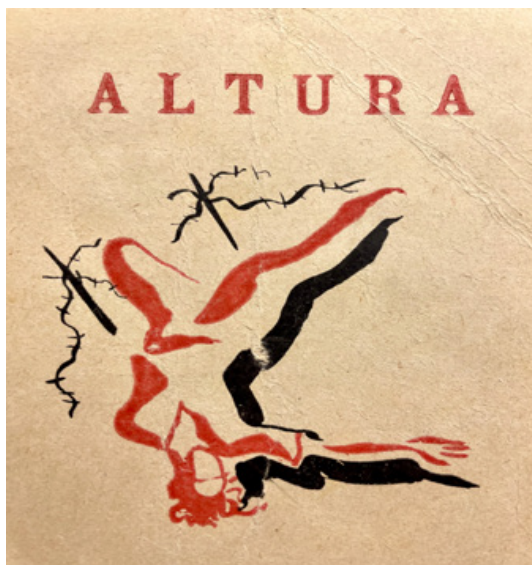


Fig. 1. Autor desconocido. Ilustración de la cubierta de la 1.^a edición de la obra.
Biblioteca de Javier Cuesta Guadaño.

Como ya se ha señalado, la primera edición de *Altura* se publicó en la editorial Cartel de Vigo en marzo de 1938 y está integrada por veintiún poemas, presididos en la cubierta por la imagen un tanto vanguardista de un caído —a dos tintas: roja y negra—, cuyo cuerpo vencido, en posición descendente y tras una alambrada, proyecta una sombra que parece desdoblarse (Fig. 1)²². El libro se agotó muy rápidamente y tuvo varias reedi-

22 La primera edición del libro incluye los siguientes veintiún poemas —cuyas variantes consignamos a continuación— con sus correspondientes dedicatorias; también señalamos, al final de cada entrada y entre corchetes, la posición que ocupan los textos en la 2.^a edición:

1.- “Partida. Julio 1936”, con dedicatoria “Al comandante Joaquín Otero Goyanes” que desaparece en la 2.^a ed. Verso 5: “Hala”; se sustituye por “¡Ala!” en la 2.^a ed. Verso 6: “Todos presentimos que la guerra no será *esa* cosa fácil”; se elimina el determinante demostrativo en la 2.^a ed. [6]

2.- “Dies Irae”, con dedicatoria “A Álvaro Cunqueiro” que desaparece en la 2.^a ed. [2]

3.- “Sol en diciembre. Día de la Inmaculada”, con dedicatoria “A Gerardo Gasset Neyra” que desaparece en la 2.^a ed. [9]

4.- “A vosotros, obreros rojos”, con dedicatoria “A Jesús Suevos” que desaparece en la 2.^a ed. [5]

ciones, como la segunda publicada por Ediciones Jerarquía de Barcelona en el verano de 1939, con ligeras variaciones y añadidos, como un “Pró-

5.- “Alegría”, con dedicatoria “A la bandera de Marruecos” que se mantiene en la 2.^a ed. [11]

6.- “Altura. Día de Nochebuena”, con dedicatoria “Al teniente Almunia (†)” que se mantiene en la 2.^a ed., aunque desaparece el subtítulo del poema. Verso 4: “Solo la Polar *permanecía* silenciosa”; se sustituye “permanecía” por “permaneció” en la 2.^a ed. [8]

7.- “Huida”, con dedicatoria “Al capitán Muñiz (†)” que se mantiene en la 2.^a ed. [17]

8.- “Romance de la caballería de Calatrava”, con dedicatoria “Al teniente coronel Luis de Merlo y Castro” que se mantiene en la 2.^a ed. [12]

9.- “Galicia”, con dedicatoria “Al batallón gallego” que se mantiene en la 2.^a ed. [7]

10.- “Toma de la Atalaya”, con dedicatoria “Al comandante César Gabilondo” que desaparece en la 2.^a ed. [10]

11.- “Tercio de Abarzuza”, con dedicatoria “A Tomás Blanco Cicerón y Juan Aparicio” que desaparece en la 2.^a ed. [15]

12.- “Sueños”, con dedicatoria “A los comandantes Lapunte y Jiménez Alfaro” que desaparece en la 2.^a ed. [23]

13.- “Santa María de la Cabeza”, con dedicatoria “Al comandante Enrique Cebollino von Lindeman” que desaparece en la 2.^a ed. [16]

14.- “Toledo”, con dedicatoria “Al comandante López Varela y al teniente Martínez Baladrón” que desaparece en la 2.^a ed. [13]

15.- “Subida”, con dedicatoria “A los alféreces Tomás y Santiago Bolívar Sequeiros” que desaparece en la 2.^a ed. y se sustituye por otra “A la Legión”. Verso 20: “¡Hala, Hala y Hala!”; se sustituye por “¡Ala, Ala, y Ala!”. [14]

16.- “Nuestra lucha”, con dedicatoria “A los alféreces Eugenio, Antonio y Jesús Santos Sequeiros” que desaparece en la 2.^a ed.; solo se mantiene el último nombre y se añade una “†”. [3]

17.- “Paso firme”, con dedicatoria “A Federico García Lorca (†)” que se mantiene en la 2.^a ed. [22]

18.- “Es preciso”, con dedicatoria “A Manuel Souto Vilas” que desaparece en la 2.^a ed. y se sustituye por otra “A Onésimo Redondo (†)”. [19]

19.- “Mensaje”, con dedicatoria “A Ramiro Ledesma Ramos (†)” que se mantiene en la 2.^a ed. [1]

20.- “La última clase. Junio 1936”, con dedicatoria “A Asensio Bernal Blanco y Antonio del Valle Vázquez (†)” que se mantiene en la 2.^a ed., aunque desaparece el segundo apellido de Antonio del Valle. [4]

21.- “Proyección”, con dedicatoria “A los muchachos de Europa” que se mantiene en la 2.^a ed. [25]

logo” de Juan Aparicio y seis nuevos poemas que no estaban en la primera versión del libro, además de una nueva ilustración de cubierta, esta vez con la silueta de un soldado que hace guardia con su fusil frente al tópico lucero falangista (Fig. 2)²³. El propio Castroviejo señalaba, en una conversación con Carlos Polo en 1971, que “se vendieron de esta obra unos diez mil ejemplares, el récord de ediciones de entonces en poesía” y que “este éxito se debió, más que nada, a haber yo recogido en poesía escrita en el frente el ansia de los combatientes, sin mistificaciones, de tal forma que hoy, a más de veinte años de distancia, podría parecer heterodoxa”²⁴.

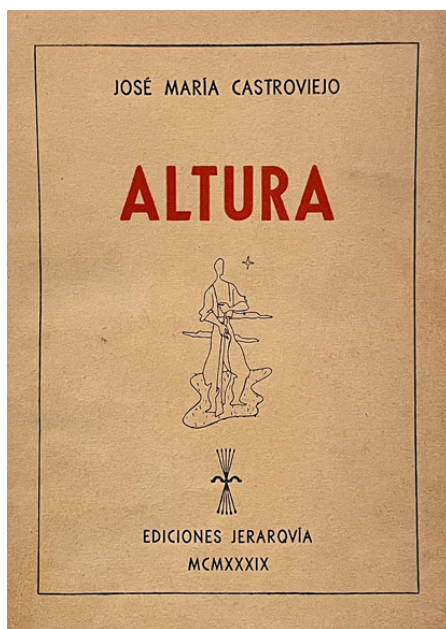


Fig. 2. Cubierta de la 2.ª edición de la obra. Biblioteca de Javier Cuesta Guadaño.

23 Estos poemas nuevos —cuya posición indicamos entre corchetes, para completar el listado de la nota anterior— son los siguientes: “Oración a Nuestro Señor Santiago en el tercer año de la guerra de España” [27], aparecido antes en *El Pueblo Gallego*, 4632 (24 de julio de 1938), p. 4; “Elegía” [24], publicado también antes en *El Pueblo Gallego*, 4656 (21 de agosto de 1938), p. 8; “Vosotros, los que habláis de los muertos” [18]; “Evasión” [20]; “El último hermano” [21] y “Canción alta” [26].

24 Carlos Polo, *Galicia, en sus hombres de hoy*, Madrid, Gráficas Virgen de Loreto, 1971, tomo I, pp. 69-76 (p. 70).

En este artículo utilizamos como referencia la segunda edición publicada en 1939, con un total de veintisiete poemas, en tanto que se trata de su versión más depurada y completa. No deja de ser llamativo que once de las dedicatorias que aparecían en la *princeps* desaparecen cuando el libro vuelve a publicarse, como si el poeta quisiera ofrecernos un testimonio menos personalista de la guerra con la intención de universalizar su expresión poética. Asimismo, llama la atención que la disposición de las composiciones —antes ordenadas, quizás, con un criterio que intuitivamente podríamos juzgar como cronológico— es ahora completamente diferente, aunque parecen alternarse los textos más ideológicos —aquellos en los que se resume su pensamiento político— con los referidos a coordenadas espaciotemporales —los textos que aluden a batallas o a episodios concretos— y con los más explícitamente elegíacos —con referencias directas a los compañeros caídos— y, por este motivo, menos épicos y más intimistas.

La colección resulta extraña por la elección de las formas métricas, puesto que se prescinde del romance —si exceptuamos el “Romance de la caballería de Calatrava”— y el soneto, las dos estrofas preferidas por otros poetas de guerra en sus composiciones; en este caso, los textos están escritos mayoritariamente en verso libre, con una estética muy similar a la que, como apunta Martínez Cachero²⁵, utiliza Paul Claudel en el célebre poema “A los mártires españoles” que, traducido por Jorge Guillén, aparece en la *Antología poética del Alzamiento*. Esta originalidad métrica se valora en la extensa reseña que le dedica J. Antonio Ochaíta en *El Compostelano*, en la que se reivindica la necesidad de un lenguaje poético más sobrio, menos retórico, sin estridencias, así como la apuesta por un ritmo solemne, que encuentra en el versolibrismo su resolución más conveniente:

¿Abunda la literatura nacida al compás de la brava lucha de España? La literatura abunda; la poesía no. Porque estamos hartos de romances a tal o cual asedio: al Alcázar o a Belchite, que cantan en solfa de ocho sílabas estas cosas tan embravecidas que no saben en pauta. [...] Todo esto le iba bien a la guerra de hace ciento treinta

25 José María Martínez Cachero, *Liras entre lanzas. Historia de la literatura "nacional" en la Guerra Civil*, Madrid, Castalia, 2009, p. 246.

años, en que aún llegaban a alistarse a las Comandancias Mayores mozos que traían su manta jerezana al brazo y las patillas majas y el catite en las morenas sienes. Era todavía guerra colorista más que envenenada. No esta guerra de ahora, grisenta, enconada, con sacrilegios bárbaros de aquella parte; con extraños mandos rudos, fríos e implacables, que cruzaban a látigo todo el lomo de España. Para esto, había que buscar un lamento extraño y doloroso y nuevo; un compás métrico extraordinario y poderoso que pocos poetas han sabido buscar. Porque si se busca se encuentra... [...] Comenzamos a sacar el jugo a estos poemas áridos, sin sonsonete, recortados en chapa metálica, sonoros a campana basilical [...] [en los que] late el lamento desgarrado, hondísimo, que glosa el estruendo infinito de la más grande guerra, con sílabas todas nuevas, con palabras todas rezumantes, con una metrificacón cortada como el resuello de los moribundos, o larga, como el aspirar fresco del aire de la liberación²⁶.

Asimismo, la singularidad de la obra se debe al tono elegíaco que predomina en muchos textos —no en vano, muchos de ellos (dedicados a militares caídos) llevan impreso al final el nombre de la persona a la que rememoran, acompañado de una cruz que indica si han fallecido—, frente al discurso grandilocuente de los poetas nacionales más exaltados, que es perceptible, no obstante, en unas pocas composiciones. En este sentido, la dedicatoria del libro es, además, una auténtica declaración de intenciones, pues recuerda «A los muertos por el Imperio y la Revolución y la fuerza de España en el mundo».

Al mismo tiempo, el volumen responde a una ideología que se encuentra a medio camino entre los postulados falangistas de la primera hora —se trata más bien de los supuestos jonsistas, abanderados por Ramiro Ledesma Ramos— y un carlismo de estirpe valleinclanesca, que, más adelante —tras la integración de las J.O.N.S. con Falange Española el 4 de marzo de 1934—, se identificará con la figura de José Antonio Primo de Rivera. Un artículo publicado en *El Pueblo Gallego* recuerda al líder falangista, pero es de especial interés por cuanto Castroviejo aporta información muy interesante sobre sus inicios en la militancia política

26 J. Antonio Ochaíta, “El tono poético en la guerra de España”, *El Compostelano*, 5868 (20 de septiembre de 1939), p. 1.

—junto a otros compañeros pertenecientes a otros estratos sociales—, sobre sus detractores —con alusiones nietzscheanas— y sobre sus reservas con respecto a la integración de las J.O.N.S. en Falange:

En el 1933 combatíamos en aquellas J.O.N.S. fecundas y maternas un grupo de jóvenes a quienes la formidable dialéctica de Ledesma había convencido auténticamente. Escritores y profesores como Montero Díaz y Aparicio [...]; filósofos como Souto Vilas y Aguado; ingenieros como el inolvidable Tomás Bolívar, muerto no ha mucho heroicamente en el frente de Madrid; estudiantes como Suevos; obreros como Sotomayor; antiguos carlistas como Gaztañaga y yo, todos fuimos bien pronto sindicalistas nacionales.

José Antonio comprende luego la necesidad del sindicalismo para poder realizar la Revolución nacional, como el cigüeñal anima al motor, y se hace jonsista. Es entonces cuando pasa a encarnar históricamente el ansia y la angustia de la juventud nacional revolucionaria. [...]

Todo el coro filisteo invasor del alto templo de España empezó entonces a poner en circulación un mote. Nos llamaron epilépticos.

Efectivamente, hubo momentos en que, por la gracia de Dios, estuvimos al borde de la epilepsia: rotos, destrozados ante una Patria miserable y deshecha, solo nuestra inmensa fe y el fuerte calor poético de José Antonio impidió el suicidio moral de toda una generación en aquella época de vergonzosas claudicaciones y nauseabundos egoísmos.

Pero la orden de marcha estaba dada y nada ni nadie podía detenerla. [...] La semilla jonsista había calado hondo, e incluso los que, como yo, vimos con recelo la unión de las J.O.N.S. con Falange por creer honradamente en una posible desviación de doctrina, en un “conservadurismo de camisa azul”, o, en otro aspecto, en una copia [e]staliniana a la que no eran ajenos ciertos intelectuales que bullían entonces por Falange, confesamos más tarde lo infundado de nuestros temores²⁷.

27 José María Castroviejo, “La ruta de José Antonio”, *El Pueblo Gallego*, 4734 (20 de noviembre de 1938), p. 15. Para completar el perfil de la ideología jonsista y su relación con el falangismo, puede consultarse el libro de Ramiro Ledesma Ramos, *¿Fascismo en España?*, ed. crítica de Roberto Muñoz Bolaños, Málaga, Sepha, 2013.

En relación con las bases del pensamiento jonsista, no es baladí que el poeta manifieste abiertamente su rechazo hacia la burguesía más conservadora, por cuanto se consideraba una institución de poder sin impulsos revolucionarios, y que muestre cierto aprecio hacia el enemigo, en el sentido de que se comparte la lucha por unos ideales que unos y otros creen justos, diferenciados en el fondo, pero equiparables en el impulso quijotesco que los mueve, aunque la actitud con respecto al adversario pueda considerarse falsamente condescendiente; “A vosotros, obreros rojos” es el título de una de sus composiciones:

Nosotros os combatimos fieramente...
Por eso precisamente os amamos.
La sangre llama a la sangre
y un día certero como una aguja, marcharemos
implacablemente unidos
por un sendero que golpeará el estremecimiento
de vuestras miradas.
En la guerra vuestro futuro se afirma.
Por eso los conservadores nos odian...²⁸

28 José María Castroviejo, *Altura. Poemas de guerra*, Barcelona, Ediciones Jerarquía, 1939, p. 20. En la respuesta que le da al periodista Juan Carlos Balmaseda en una entrevista de 1978, cuando se le pregunta, pasados los años, por “¿Qué pretendía el libro?”, el poeta responde: “Un rasgo de generosidad para con los vencidos, por parte de una persona que combatía por un ideal que luego se ha visto frustrado”. La entrevista completa puede leerse en “José María Castroviejo. Le duele Galicia”, *El Pueblo Gallego*, 20392 (1 de agosto de 1978), pp. 12-13 (p. 12). Sobre este particular —con el ejemplo del poema citado de Castroviejo, entre otras manifestaciones— escribe Xosé Manoel Núñez Seixas: “Particularmente frecuentes fueron las precoces llamadas a una confusa reconciliación nacional envuelta en rimas revolucionarias en la prensa y publicística de guerra falangista”, con la idea de “reincorporar a la patria al vencido, conservando, eso sí, su ‘ímpetu revolucionario’, pero aceptando ponerlo al servicio de la nación. Pues la guerra y el sacrificio, la sangre derramada en trincheras opuestas, también habría de forjar espíritus rebeldes e inconformistas, una mezcla común que renovarí y vivificaría la patria común, España” (*¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 269-270).

El poemario se abre con un “Prólogo”, titulado “Una biografía poética”, que está firmado por el político y periodista granadino Juan Aparicio López²⁹. La relación con Castroviejo fue muy estrecha durante la Guerra Civil —de ahí que el texto se incorpore en la segunda edición— y también en los años sucesivos —no en vano, es Aparicio quien encarga al poeta la dirección de *El Pueblo Gallego* entre 1941 y 1954—, pero después se produjo un distanciamiento entre ambos³⁰. Más allá de los avatares bio-

29 Este prólogo, con el mismo título, se publicó como reseña del libro en *El Pueblo Gallego*, 4549 (17 de abril de 1938), p. 16, esto es, unos meses antes de que viera la luz la 2.^a edición de la obra. Conviene que apuntemos algunos rasgos biográficos de este personaje tan singular, tanto por su viraje ideológico como por la relación —no siempre amable— que mantuvo con Castroviejo. En los años veinte, Aparicio había colaborado en *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero y había mostrado incluso simpatías con el comunismo, pero desde 1931 se convirtió en uno de los principales adalides del fascismo español, pues fundó —junto a Ramiro Ledesma Ramos y Onésimo Redondo— las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (J.O.N.S.) y fue secretario de redacción de *La Conquista del Estado*, el órgano de difusión del grupo. Al comienzo de la contienda se instaló en Salamanca, por entonces la sede del gobierno franquista, en donde se hizo cargo de *La Gaceta Regional*. Con la instauración del nuevo Régimen, Aparicio tuvo un papel relevante en la reorganización de los aparatos de agitación hasta su nombramiento como Delegado Nacional de Propaganda, entre 1941 y 1946, fecha en la que abandona el cargo —aunque vuelve a retomarlo en 1951, esta vez como Director General de Prensa— y funda el diario *Pueblo*. Se le reconoce por haber fundado la Escuela Oficial de Periodismo en 1941 y por la dirección de varios medios, como *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Fantasia* o *Fénix*, entre otros. Véase una semblanza completa en el libro de Miguel Argaya Roca, *Historia de los falangistas en el franquismo. 19 abril 1937-1 abril 1977*, Madrid, Plataforma, 2003, pp. 135-137.

30 Castroviejo había defendido al escritor Ramón Piñeiro, tras el artículo sobre el “Significado metafísico da saudade” que este había incluido en el libro *Presencia de Galicia*. En el texto se intercalaban citas en gallego de filósofos europeos, una circunstancia que encendió los ánimos de Aparicio, que publicó una carta abierta en el diario *Pueblo*, el 21 de junio de 1951, en la que criticaba que esa lengua se utilizara, frente al castellano, para la traducción de textos filosóficos. Castroviejo le contestó días después, el 27 de junio, con un artículo en *El Pueblo Gallego*, ofendido con las palabras de su antiguo amigo, y sus declaraciones tuvieron, de nuevo, una réplica de Aparicio. Esta fue la razón, quizás, por la que, al año siguiente, se presentó un expediente de censura negativo —a pesar de que, en principio, había sido positivo— contra la traducción realizada por Piñeiro, junto a Celestino Fernández de la Vega, de un ensayo de Heidegger que se tituló *Da esencia da verdade*. El episodio,

gráficos que comparten el poeta y el periodista a lo largo del tiempo, los aspectos más interesantes para nuestro propósito son no solo las palabras que utiliza para elogiar la calidad del libro, sino su reflexión sobre el contraste entre la poesía pura y deshumanizada de los años previos a la guerra —con alusiones no exentas de cierta ferocidad hacia quienes tuvieron que exiliarse al comienzo de la contienda— y aquellas otras formas literarias que han surgido en el mismo campo de batalla, que en este caso están representadas por la poesía de Castroviejo:

Quando vino la guerra como un cauterio encendido sobre la médula española, los deshumanizadores y los puros se expatriaron en el extranjero o en la burocracia asalariada de la Horda. Era imposible que los sin patria fueran capaces de resumir ni la realidad ni su reflejo, ni nuestra vida ni su trasunto, ni la esperanza del país, ni tampoco su desesperación. Pero hay españoles que quisieron la muerte porque anhelaban la perennidad para España, y forzaron las circunstancias oprobiosas de la existencia Nacional, forjando con amor y con sangre una época nueva que es la canción más extraordinaria y el relato más impresionante de todas las futuras novelas y poesías españolas. Así no presumo de adivino cuando anuncio un auge y una floración de novelistas y poetas contemporáneos, que tal vez aún empuñan el fusil, pero que ya sienten la inspiración dentro de las venas³¹.

En definitiva, esta crítica tan particular del fenómeno de pureza y revolución en la poesía española que hace Aparicio convierte a Castroviejo en un perfecto arquetipo de poeta-soldado, destinado a convertirse no solo en portavoz de la guerra a través de sus versos, sino en catalizador de la experiencia bélica como acto poético resultante de una vida comprometida con las ideas desde sus años de estudiante rebelde, su participación en la vida política a través de las tertulias, su afición marinera o su ascendencia tradicionalista:

que tiene mucha envidia, aparece ampliamente historiado en el artículo de Xosé Manuel Dasilva, “La traducción al gallego y la censura franquista”, *Quaderns. Revista de Traducció*, 20 (2013), pp. 17-29.

31 Juan Aparicio, “Una biografía poética”, en José María Castroviejo, *Altura. Poemas de guerra*, Barcelona, Ediciones Jerarquía, 1939, pp. 9-12 (pp. 9-10).

Castroviejo ha compuesto en letras de bronce lo que él mismo, y con él todos nosotros, deseábamos con nuestra disconformidad, con nuestro anhelo impertérrito. Aquí están en el libro su rebeldía dinamitera, nuestra tertulia del Café del Norte, su viaje pescador a la Isla de los Santos, sus abuelos carlistas y su sindicalismo-nacional. Todo está trabado, sublimado, vivido, en fin, por Castroviejo; porque toda gran poesía [...] no es más que una biografía troquelada para la eternidad³².

La participación del escritor en la Guerra Civil fue muy activa. Semanas antes de que comenzara, había sentido ya —como relata, con tono narrativo, en “La última clase. Junio 1936”— el estallido del conflicto: “Todos sospechábamos algo extraño al final / de aquel mes de junio, / que golpeaba como un bronce”³³. Los estudiantes más jóvenes lideraban en las aulas universitarias un deseo de rebeldía contra la clase dirigente con el que el propio Castroviejo se identificaba plenamente: “Ellos eran los que habían gritado su rebeldía / con voces más hondas que las minas negras / adonde no ha llegado aún el sol creciente. / [...] / ¡Estabais hartos de traiciones! / Por eso los señores sensatos os censuraban tan terriblemente”³⁴. El propio autor recreó treinta y cinco años después el contexto personal y público que determinó su incorporación a la milicia desde posiciones carlistas:

—¿Y te fuiste a la guerra... como un Mambrú cualquiera?
—Sí, me fui a la guerra, a bordo del “Almirante Cervera”, que mandaba don Salvador Moreno. Y allí, en un bombardeo, recibí mi primera herida. Me desembarcaron en Ferrol y me llevaron al Hospital de Marina, donde a poco más no lo cuento. Cuando me sentí ya bien volví al frente, pero por tierra y en infantería, con requetés, hasta que me volvieron a herir. [...] Una de mis ocupaciones guerreras favoritas —me dice bajando la voz— fue la de orador sagrado de guerra: pronunciaba discursos y fervorines patrióticos por medio de altavoces³⁵.

32 Castroviejo, *op. cit.*, p. 12.

33 Castroviejo, *op. cit.*, p. 18.

34 Castroviejo, *op. cit.*, p. 18.

35 Carlos Polo, *Galicia, en sus hombres de hoy*, Madrid, Gráficas Virgen de Loreto, 1971, tomo I, pp. 69-76 (p. 71). Su identificación con la facción carlista del ejército nacional se recuerda también en la citada entrevista realizada por José María Balmaseda, “José María Castroviejo. Le duele Galicia”, *El Pueblo Gallego*, 20392 (1 de agosto de 1978), pp. 12-13 (p. 12): “Fui jefe del Requeté en Santiago. Asimis-

No es descabellado, en relación con esta implicación tan enérgica del poeta, que imaginemos a Castroviejo arengando a sus compañeros de trinchera con versos que quizás pasaron después a las composiciones del libro. Algunos de esos poemas más directamente comprometidos tienen un tono elegíaco y están dedicados a los tres personajes relacionados con su pensamiento. Así, en el primer poema del libro, titulado «Mensaje», que recuerda a Ramiro Ledesma Ramos, asesinado a finales de octubre de 1936. No deja de resultar significativo que sea este el poema que se encuentra al frente de la colección —en la primera edición del libro no es así—, como si Castroviejo quisiera rendir un homenaje a su mayor referente ideológico. El poeta evoca con imágenes de inspiración vanguardista —un expresionismo de estética feísta— el impulso revolucionario del joven político que marcó el camino, frente a los enemigos conservadores de las costumbres y el ambiente de pistolero que acechaban sus ansias regeneradoras:

Os llevaron los ojos locos de Patria
sobre la fría aridez de los asfaltos,
mientras en los casinos navegaba la estupidez
con una entonación de *De Profundis*.
Estaban ansiosos de vuestros cuerpos
los monstruos fríos que blasfeman en los suburbios
su desventura de paisaje sin luz.
[...]
Os cerraron los labios reidores del sol
las pistolas cobardes de las esquinas sucias³⁶.

mo, hice la guerra con los requetés. En mi familia había una gran tradición carlista. El Decreto de Unificación me separó de la política, pues se hizo para prolongar el poder personal de Franco en detrimento tanto de los carlistas como de los falangistas”. Vemos cómo, ya en 1978, Castroviejo analiza con ojos críticos la fusión de organizaciones que supuso la creación de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalistas (F.E.T. de las J.O.N.S.) en 1937, una circunstancia que el escritor asocia con su apartamiento de la política, aun cuando esta afirmación pueda contradecirse por el hecho de que los poemas del libro —militantes y comprometidos— se escriben antes, durante y después de esa fecha.

36 Castroviejo, *op. cit.*, p. 13.

En otra composición se recuerda a Onésimo Redondo —fundador de las Juntas Castellanas de Actuación Hispánica, que se fusionaron con la organización de Ledesma Ramos para constituir las J.O.N.S. en 1931—, que había sido asesinado también a los pocos días del alzamiento militar. En siete versos se repite de forma anafórica el sintagma “es preciso” para explicar, más allá del dolor por la muerte, la necesidad de ese martirio como ejemplo que ha de servir para aleccionar a las nuevas generaciones: “Es preciso que vuestros huesos sean roídos / y que vuestra carne fermente en los barrancos, / para que puedan un día cantar / aquellos que hoy tienen doce años”³⁷. Y, en último término, el poema que cierra el conjunto, “Oración a Nuestro Señor Santiago en el tercer año de la guerra de España”, está dedicado a la memoria de José Antonio, el otro gran baluarte de la ideología con la que se identifica Castroviejo, asesinado en la cárcel de Alicante el 20 de noviembre de 1936. En el texto se alude a los jóvenes caídos en un nuevo sacrificio de sangre —“caen y caen los mejores en el espanto de las madrugadas / con altivez de hierro que estremece a los mundos”³⁸— y no es inmotivado el hecho de que sea precisamente esta composición, que es una suerte de invocación al Apóstol —en referencia, sin duda, a la idea de una nueva “reconquista” que sintoniza con el espíritu de “cruzada” que enarbolan los nacionales—, la que aparece aquí relacionada con el fundador de Falange, una organización que era firme defensora de la tradición católica de España. Sin embargo, lo que más llama la atención es la crítica dirigida con cierta ambigüedad a la burguesía capitalista, que se muestra hipócritamente piadosa, pero que se comporta de forma explotadora con los obreros:

Otros son los temibles: sepulcros blanqueados
que murmuran y rezan sin fervor en las venas,
con movimientos cautos y sonrisas de hielo,
mercaderes de todo lo abnegado y hermoso.
Pero tú los conoces, Santiago, Señor Nuestro,
tú sabes la vileza de su alma siempre en venta,
sus fingidos fervores, su cristianismo impuro,
su explotación del pobre entre amables zalemas³⁹.

37 Castroviejo, *op. cit.*, p. 35.

38 Castroviejo, *op. cit.*, p. 47.

39 Castroviejo, *op. cit.*, p. 48.

Por otra parte, varios textos rememoran ciertas gestas protagonizadas por el ejército nacional, como los acontecimientos desarrollados en el asedio al Alcázar de Toledo o al Santuario de la Virgen de la Cabeza; entre estos poemas se encuentran “Sol en diciembre. Día de la Inmaculada” —“Nos han regalado una puesta de sol / llena de promesas de infinito. / Las bayonetas se aproaron hacia poniente / y todos los cascos florecieron a la vez, / como en un milagro de la Edad Media”⁴⁰—, “Toma de la atalaya”, “Romance de la caballería de Calatrava”, “Toledo” —con ecos imperiales y literarios: “Imán y acero, / pólvora y aire. / Todos los días te visita Garcilaso: / nos lo contó el último muerto”⁴¹—, “Subida” —dedicado “A la Legión” por su intervención en la conquista de varios pueblos toledanos: “En la llanura muda de estupor / tremolaban ya firmes las banderas del Imperio”⁴²—, “Tercio de Abarzuza” —dedicado implícitamente a los carlistas: “Bajaban del monte, profundo y hosco, / con una luz de oro en la mirada. / [...] / ¡Que nadie se ponga la boina / para salvar a los capitalistas!”⁴³— y “Santa María de la Cabeza” —“Toda la noche dictó el viento mensajes a la tierra / hasta hacer estremecer a los muertos más antiguos. / Vuestras almas permanecían tías como torres, / aunque vuestros cuerpos se doblegaran como cañas de maíz”⁴⁴—. Algunas de estas composiciones relatan episodios militares con palabras que implican semánticamente la idea de ascenso/descenso, tanto en sentido literal como desde un punto de vista simbólico. En estos casos, el ardor guerrero impone un tono épico que impide manifestaciones de lirismo, aunque la elaboración retórica y el uso de determinadas imágenes difieren de la codificación formal a la que nos tiene acostumbrados la tópica y la retórica más convencionales. Destaca, no obstante, por encima de todas estas composiciones circunstanciales, el poema titulado “Altura”, un texto representativo, en primer lugar, por la coincidencia con el título de la obra, y, en segundo lugar, por el significado religioso y apocalíptico de las imágenes que el poeta recrea en una escena visionaria y alegórica, en la

40 Castroviejo, *op. cit.*, p. 24.

41 Castroviejo, *op. cit.*, p. 28.

42 Castroviejo, *op. cit.*, p. 29.

43 Castroviejo, *op. cit.*, p. 30.

44 Castroviejo, *op. cit.*, p. 32.

que se describe muy teatralmente un instante de iluminación que parece ofrecer la posibilidad de la victoria en el campo de batalla:

Todas las estrellas se encendieron a la vez,
más exactas que nunca en la llanura abierta,
y una orquesta altísima se alzó sonora.
Solo la Polar permaneció silenciosa.
Entonces comprendimos el Génesis,
los muertos del llano,
¡las pobres tierras de España...!
Nada pudo igualar nuestra ternura.
Los centinelas se sintieron más niños que nunca
y una lluvia de miel resplandeció en la noche.
El odio se retiraba derrotado.
Una escuadra de ángeles bajaba lentamente por el Oeste⁴⁵.

Más allá de las reivindicaciones patrióticas e imperiales, en el poema “Nuestra lucha” se explican las razones por las que se hace necesario el compromiso con la causa nacional, una reivindicación que sintetiza los resortes ideológicos del poeta: su ideología carlista, su admiración por Ledesma Ramos y su falangismo. Castroviejo sueña con una patria más justa —en la que la sociedad burguesa no se aproveche de la clase trabajadora para que puedan disfrutar de la vida plena (la rosa) y de la libertad (el marinero)— y compara sus aspiraciones —de nuevo aparece el concepto de altura— con el vuelo ascendente de las aves:

Contra la explotación de los capitalistas,
enemigos de la rosa y del grito azul del marinero.

Por una patria tan alta
que las alondras se mueran de dicha
al batir sus alas en la altura⁴⁶.

El rechazo de la burguesía capitalista es perceptible en otras composiciones de la obra, en las que se evidencia la influencia que el carlismo ejercía sobre

45 Castroviejo, *op. cit.*, p. 23.

46 Castroviejo, *op. cit.*, p. 17.

el escritor, que había tomado contacto con Valle-Inclán, con quien compartía no solo vocación literaria sino adscripción a esa doctrina política. Castroviejo heredó por tradición familiar sus simpatías hacia este movimiento de carácter tradicionalista y regionalista. Como en el caso del autor de *Divinas palabras*, se trataba de un carlismo idealizado, estético y utópico, como afirma en unas declaraciones que realiza para la revista *Destino* en 1966:

Realmente el carlismo era una religión honda y encendida, sin demasiadas concesiones al beaterío. Había una estética carlista, pero había, sobre todo, una ética. [...] Amar al pueblo y desdeñar el dinero —mi abuelo solía decir que el dinero necesita por lo menos tres generaciones para hacerse perdonar—, sobre todo en su gruesa versión de la burguesía capitalista; estar siempre dispuestos a toda aventura, muerte o riesgo que la causa demandara, sin reaseguro alguno para los posteriores momentos difíciles, lo que valía tanto como un vivir peligrosamente⁴⁷.

Con apenas veinte años, en 1929, el autor participó en las protestas organizadas en la Universidad de Santiago —donde cursaba Derecho Político— contra la Dictadura de Primo de Rivera, como forma de identificación leal con don Jaime de Borbón —el rey legítimo reclamado por los carlistas en ese momento—, que se había manifestado también en contra de los desmanes primorriveristas. El lanzamiento de petardos durante las algaradas callejeras lo llevaron a la cárcel y en el calabozo pasó algunos días como castigo por esa necesidad de nadar a contracorriente⁴⁸. En la

47 Las declaraciones del escritor están recogidas en la revista *Destino* (30 de abril de 1966). La referencia está tomada del libro de Marta Lemos Jorge, *Unha paixón herdada. Obra ambiental de José María Castroviejo y Blanco-Cicerón (1909-1983)*, Santiago de Compostela (La Coruña), Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Desenvolvemento Sostible, 2007, p. 30.

48 Durante esa estancia obligada en el presidio de Santiago, el poeta llegó a coincidir incluso con el líder comunista gallego Enrique Lister —que llegaría a ser jefe del Quinto Regimiento durante la Guerra Civil—, a quien habían acusado de agredir a dos guardias civiles durante una romería. Véase la descripción de este episodio en el libro de Lemos Jorge, *op. cit.*, pp. 35-37. Puede completarse su perfil, con la referencia concreta que lo vincula con el escritor, en el artículo de Víctor Manuel Santidrián Arias, “Enrique Lister: el antimilitarista que llegó a general”, *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 7, 13 (2018), pp. 423-439 (pp. 428-429).

génesis de lo que para Castroviejo significaba personalmente el carlismo se encontraba un profundo desprecio y aversión hacia la burguesía, como se declara abiertamente en el poema "Huida":

Vamos huyendo de la burguesía
que nos resulta insoportable.
[...]
Cuando llegemos a puerto quemaremos todas las sensateces
hasta hacer llorar de alegría a la muchacha de las trenzas⁴⁹.

La actitud de reprobación que adopta el escritor con respecto a la clase dirigente es la que le permite relativizar las razones por las que se enfrentan los dos bandos contendientes para traspasar los límites que imponen las circunstancias y ofrecer así una visión compartida del dolor. La conmisericordia con todas las víctimas de la contienda nos ofrece una perspectiva del "enemigo" al que se considera "víctima" de la sociedad burguesa capitalista. Puede anticipar este enfoque el poema "Alegría" —"Romperemos a reír sobre los cobardes / y escupiremos el acero de nuestra carcajada a los conservadores / para ensalzar terriblemente a todos los muertos"⁵⁰—, que no está exento de cierta contradicción por ofrecernos una imagen de la muerte propia de la estética fascista, basada en la concepción alegre del martirio al que aspiran los jóvenes que combaten en la línea del frente. No obstante, se advierte más claramente su interés por equiparar a los caídos de ambos bandos en "Vosotros, los que habláis de los muertos", donde se contrapone —con imágenes que recuerdan la estética surrealista— el carácter victimario de los caídos y el desconocimiento sobre el verdadero significado que tiene entregar la propia vida:

Sí, vosotros, que no conocéis la altura de las horas
ni el latido de los pulsos en el minuto indescriptible,
cuando las aristas de las piedras atraviesan el meridiano
entre un torrente de almas que saben
cómo han de decir su despedida.
[...]

49 Castroviejo, *op. cit.*, p. 33.

50 Castroviejo, *op. cit.*, p. 26.

No hay estrella en el alba de escarcha, ni aguja, ni yerta luna,
que pueda compararse a la verde frialdad de vuestra sangre.
¡Todos los muertos tienen un calor inmenso!⁵¹

Se impone, en definitiva, la creencia de que ha llegado la hora de la sangre, como en el poema "Dies irae", y de que, en medio del fragor cainita, será la propia España la que sufra como madre la muerte de sus hijos inocentes:

¡Oh España, en la que tus hijos sin culpa, aquellos
que no estaban manchados por las infamias de sus padres,
mueren degollados un día y otro día...!
Aquellos cuya sangre inocente alcanza ya los mares más lejanos.
España, escogida en el amanecer para el sacrificio.
¿Qué fidelidad suprema te aguarda cuando cese el clamor alto que
abate todas las torres?⁵²

Este último poema representa esa escritura en los márgenes por la que transita Castroviejo, una forma de proceder que se desarrolla en las páginas del libro como un reactivo contra la palabrería hueca y arrebatada de la poesía más propagandística. El mismo tono desengañado se adopta para describir la implicación ética de los gallegos que participan en la guerra y la influencia del paisaje en las condiciones de vida de sus habitantes, una preocupación que pone de manifiesto el vínculo del escritor, a lo largo de toda su trayectoria vital y literaria, con su tierra. En el poema "Galicia" se utilizan metáforas creacionistas para describir, de una parte, la sintonía del paisaje que empatiza con sus habitantes, y, de otra, el modelo heroico que representan los gallegos como ejemplo de servicio a la patria:

El viento gallego canta sonoro,
pero extraño, en su agonía de cementerios.
Todos los pinos tendidos están gimiendo
por las doncellas naufragadas en sus trenzas rubias
y por los mozos de ojos de mar que parten para la guerra.
[...]

51 Castroviejo, *op. cit.*, p. 34.

52 Castroviejo, *op. cit.*, p. 15.

Canta el invierno el hambre en Galicia
su canción verde de frío,
pero nada pudo impedir su felicidad suprema
en la hora alta de España⁵³.

Ocurre lo mismo en otro poema en versos alejandrinos, titulado “Evasión”, en el que Castroviejo interpela al viento del Atlántico —como los poetas galaico-portugueses de la Edad Media— para expresar el dolor y la frustración que siente ante la muerte de sus hermanos tierra adentro, lejos del mar que tanto amaban:

¡Oh las nubes en viento sobre el gris de la ría,
las nubes marineras que amaban mis hermanos
cuando soplabla el viento de fuera, del mar libre!
¿De dónde vienes, viento, por este infiel verano?
¿Has visto sus miradas en los barrancos yermos?
¿Al menos transportaste en un vuelco de angustia
un poco de mar fuerte para sus labios secos?
[...]

53 Castroviejo, *op. cit.*, p. 22. Es el primer poema —con otro título (“Barlovento”) y una reducción considerable de versos (que, en muchos casos, ofrecen una versión ligeramente distinta)— del libro *Mar del Sol. Poemas de un diario de a bordo*, publicado en Barcelona, Patria, 1940, pero escrito en 1933. En esa fecha decidió embarcarse en un pesquero de madera (“Nuestra Señora del Carmen”) desde Marín (Pontevedra) para conocer el llamado “Gran Sol” en el mar de Irlanda. Durante la travesía tuvo la oportunidad de experimentar la dura vida de los hombres del mar y de enfrentarse a una galerna que a punto estuvo de convertir la travesía en tragedia, pues tuvieron que ser rescatados por otro pesquero. Los textos que relatan esta experiencia en alta mar están recogidos en el citado libro —dedicado “A Tomás Bolívar Sequeiros y Antonio y Jesús Santos Sequeiros, mis hermanos de mar, muertos heroicamente en el frente de la dura Guerra de España, muy lejos del mar que tanto amaban”—, que puede leerse en José María Castroviejo, *Poesía*, ed. Manuel Mourelle de Lema, Edición do Castro, 1999; el poema “Barlovento” se encuentra en *Mar del Sol*, p. 27, y, traducido al gallego, en el libro *Tempo de outono e outros poemas*, publicado en 1964, que también está recogido en el volumen de toda su poesía, p. 148. Véase, para completar el contenido de la obra centrada en la experiencia marítima, el artículo de Manuel Antonio Estévez, “*Mar del Sol*, primer libro de Castroviejo: su celtismo y su deuda con Manoel Antonio”, *Madrygal*, 9 (2006), pp. 43-51.

Las olas suben, bajan, vienen, van, giran lentas,
se encienden en el límite luminarias extrañas,
los pájaros marinos gritan estremecidos.
Solo, solo sus cuerpos allá en la tierra adentro...⁵⁴

El mismo tono desgarrado encontramos en el poema “Elegía” —dedicado “Al alférez José Antonio Santos Sequeiros”, fallecido durante la Batalla del Ebro—, donde se reclama la necesidad de que su muerte sea un motivo de nueva vida para seguir defendiendo los mismos ideales que lo han convertido en mártir:

¡Ay!, que vivamos sin que tú ya vivas,
cuando el mar y los cielos son azules
y mil fuentes de vida alegres llaman
tu vida generosa, ágil y bella.
[...]
Solo tu pecho, tu pecho destrozado,
pero fecundo entre la tierra antigua,
hará crecer en cada primavera
un nuevo pensamiento hermoso y alto⁵⁵.

Y en “El último hermano”, escrito para recordar “Al capitán Tomás Bolívar Sequeiros”, hermano de su mujer María Francisca, con quien se casó en 1938, Castroviejo grita desesperadamente contra la negra muerte con versos que recuerdan a la poesía desarraigada y existencialista —pensemos en *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso— de los años cuarenta:

Otra vez los ojos abiertos al redondel de la muerte.
Otra vez el cuchillo en la mañana.
Otra, otra, otra.

54 Castroviejo, *op. cit.*, p. 36. Se trata de un poema incorporado a la 2.^a edición de la obra y también aparece en *Mar del Sol* (p. 46) y en *Tempo de outono e outros poemas* (pp. 171-172), según la edición citada de la poesía del autor. La dedicatoria de *Mar del Sol* (véase la nota anterior) adquiere en este poema todo su sentido porque se trata de una composición elegíaca.

55 Castroviejo, *op. cit.*, p. 42-43. Es también un poema incorporado a la 2.^a edición de la obra y se publicó igualmente en *Mar del Sol* (pp. 44-45), según la edición citada de la poesía del autor.

¿Hasta cuándo nuestro clamor?
Cuando ya creíamos que la sangre estaba helada,
cuando por las cimas de las sierras crujían
los últimos nervios,
vino de nuevo el redondel de la muerte
proyectado al alma por el cuchillo de la mañana.
Muertos, muertos, muertos.
Nos llega vuestro sordo rumor.
Asciende como un aliento terrible hasta reventar los astros,
sí, asciende. ¡Que nadie pretenda engañar a su hermano muerto!
[...]
Ahora es otro muerto.
Las piedras gritan hartas de sollozos.
Los perros muerden lacrimales pedazos de luna.
Algo se ha derrumbado en cualquier estancia,
algo que era una última esperanza...
y que estaba formado por su sonrisa y por su mano firme.
Algo que era más fuerte que las ramas secas, los cañones
y los morteros de trinchera.
Ya no tenemos clamores.
Ya no tenemos nada.
Ya somos como lagartos en las hierbas frías
que crecen sobre la cal.
Ya entiendo, ya oigo, gritar a las olas,
ya escucho, ya siento, cantar a los clérigos,
ya percibo, ya toco el soplo del viento sobre las cañas rotas.
Ya nada puede remediarlo⁵⁶.

No obstante, es la inclusión del poema "Paso firme", concebido como elegía a Federico García Lorca, lo más sorprendente de este ramillete de composiciones destinadas a evocar la memoria de las víctimas⁵⁷. Cuando

56 Castroviejo, *op. cit.*, pp. 37-38.

57 Entre los poetas nacionales es inédita la existencia de elegías que recuerden al poeta granadino, aunque, junto con la aportación de Castroviejo, debe destacarse la realizada por Joaquín Romero Murube, en su obra *Siete romances* (Sevilla, Imprenta Alemana, 1937), encabezada por la siguiente dedicatoria: "¡A ti, en Vízna [sic], cerca de la fuente grande, hecho ya tierra y rumor de agua eterna y oculta!". El "Romance del crimen", ya publicado en 1929, se adapta para homenajear a García

el poeta granadino asistió en Santiago, en el Colegio de San Clemente, a la presentación, por vez primera, de los textos que se integrarían después en *Poeta en Nueva York*, el Comité de Cooperación Intelectual de la ciudad, en el que participaba Castroviejo, le brindó una calurosa acogida. Fruto de ese primer viaje en 1931, García Lorca se planteó escribir una serie de poemas en gallego, escritos entre 1932 y 1934, que se agruparon finalmente en la serie titulada *Seis poemas galegos*, un breve conjunto publicado en 1935, a instancias de Eduardo Blanco-Amor, en las prensas de la editorial Nós. Es quizás el recuerdo de ese primer contacto con el poeta asesinado el que regresa a la mente de Castroviejo cuando decide dedicarle este poema en versos alejandrinos. No queda claro si para entonces estaba ya del todo esclarecida la muerte del poeta granadino, pues las informaciones eran confusas y no estaba totalmente atribuida la responsabilidad de su asesinato. Sea como fuere, lo que de verdad resulta significativo es que un poema dedicado a su memoria no se encontrara de bruces con la censura y que el mensaje, un tanto confuso, que se deduce de su lectura respalde la necesidad de alzar las voces ensordecedoras de los muertos para invocar la reconciliación entre los caídos de uno y otro bando:

Es preciso que alcéis un coro unánime
que domine el rumor de los robles más altos,
a la vuelta sonora de la guerra implacable
en que soles de sangre encantarán la aurora.
[...]
España es una fuente donde abreven cadáveres,
llenos de soles justos y amplios de redención.
España gime, llora, bajo cuarzos durísimos.
¡Y era miel de las ansias, y corazón del mundo!
[...]
¡Nadie podrá impedir su terrible rumor!

Lorca y todo el estilo de la obra parece evocarlo. Romero Murube colabora también en la *Antología poética del Alzamiento* (1939) con el poema "No te olvides", en el que vuelve de nuevo a recordar al poeta: "No te olvides, hermano, que ha existido un agosto / en que hasta las adelfas se han tornado de sangre". Tomo buena parte de la información de esta nota de José María Rondón, "El libro maldito de Romero Murube", *Europa Sur*, 16 de febrero de 2017. https://www.europasur.es/ocio/libro-maldito-Romero-Murube_0_1109589064.html

Ni traidores lejanos, ni nervios sin locura.
El cielo ya transmite sus mensajes amados.
La sangre escribe en diedros un futuro de hermanos...⁵⁸

Frente a la muerte, la soledad profunda de los soldados durante la noche, cuando lloran en silencio —como dicen los versos de Salvatore Quasimodo o la novela de Ana María Matute— o cuando sueñan esperanzados en una vida lejos de la metralla; así ocurre en el poema “Sueños”, en el que Castroviejo contribuye a imaginar esa experiencia íntima de soledad y de melancolía durante la noche, cuando se interroga sobre los sueños de los soldados y evoca, por contraste con los horrores de la guerra, la memoria familiar del combatiente:

De una ternura loca.
¿Quién no oyó hablar de los sueños de los soldados?
Yo he visto bajo las constelaciones
estremecerse la llanura en su presencia.

Siempre hay algún niño que sonríe lentamente,
y una mujer que canta
con un afán dulcísimo de evitar muertes,
pero fiera ante la muerte...
Por eso Dios hace descender su mejor bendición
con un calor inmenso
sobre la cabeza de los soldados⁵⁹.

Son pocas las muestras de esa otra orilla en la que fluye un río poético distinto, pero estos poemas de Castroviejo, elegíacos, contenidos, desengañosos y doloridos, localizados en los márgenes de la poesía nacional, brillan con el lirismo íntimo de una verdad no revelada, pero mucho más sincera. Muchos años después, cuando el periodista Julián Antonio Ramírez entrevista a Castroviejo en las ondas de Radio París, tras su regreso de la VIII Biental Internacional de Poesía celebrada en la ciudad belga de Knokke-le-Zoute en septiembre de 1968, el escritor defiende el valor humanista y cívico de la poesía:

58 Castroviejo, *op. cit.*, pp. 39-40.

59 Castroviejo, *op. cit.*, p. 41.

Si se hiciese aplicable a la poesía aquella bella metáfora de un gran poeta francés, *Si los jóvenes del mundo se dieran todos la mano*, de Paul Fort, podría ser un ejemplo aleccionador y, además, vivificante. Si todos los poetas del mundo se dieran la mano, qué mundo pacífico y justo se podría crear. [...] Hoy los poetas de todo el mundo, salvo algún loco (que, en fin, los hay en todas partes), no son naturalmente poetas belicistas (dado lo que representaría hoy día para el mundo una guerra, con estos ingenios atómicos espantosos), sino que son poetas que verdaderamente buscan la paz, y, por lo tanto, sería un motivo de colaboración y de unión en torno de la paz, fundamental para el futuro⁶⁰.

Lejos del ardor guerrero que se infunde en algunos poemas del libro que se ha analizado en estas páginas, el autor parece apostar por la poesía como una forma de fraternización entre los seres humanos —una perspectiva que ya se apuntaba, como hemos comprobado, en unos pocos textos del volumen— y con una visión de la realidad que, con el paso del tiempo, consigue definitivamente situarse a la “altura” de las circunstancias.

60 La entrevista de Castroviejo, realizada en 1968, pertenece al programa “Tarjeta de visita”, de Radio París (o Radio París Internacional) —emisión en español de la Radio Televisión Francesa (RTF)—, dirigido por Julián Antonio Ramírez. Por este espacio transitaban importantes personalidades del mundo de la política y de la cultura españolas que, en muchos casos, estaban de paso por la capital gala. En su intervención el escritor hace una encendida defensa de la tradición literaria del gallego como lengua —“El renacimiento de la lengua gallega [...] es incontestable”— y de la cultura galaica en general. Coincide la entrevista con la reedición, un año antes, del poemario *Tempo de outono e outros poemas* —esta vez con ilustraciones del pintor Laxeiro—, que se había publicado en 1964. Se puede acceder a estas grabaciones a través de la página web del proyecto de investigación “Devuélveme la voz”, desarrollado en la Universidad de Alicante por la Fonoteca del Servicio de Biblioteca y Departamento de Humanidades Contemporáneas, con el apoyo del Servicio de Informática, dirigido por Francisco Rojas Claros, Enrique García Rico, Andrés Vallés Botella y José María García Avilés. Los fondos de Radio París fueron donados por el propio Julián Antonio Ramírez y Adelita del Campo en la década de 1990. <https://devuelvemelavoz.ua.es/servicios/devuelveme-voz/visor.php?idioma=es&fchero=9412.mp3>

Algunas observaciones sobre la nariz aguileña: de D'Artagnan a Alatríste y de la fisonomía a la fisiognomía

ALEXIS GROHMANN

University of Edinburgh

a.grohmann@ed.ac.uk

Título: Algunas observaciones sobre la nariz aguileña: de D'Artagnan a Alatríste y de la fisonomía a la fisiognomía.

Title: Some Observations on the Aquiline Nose: from D'Artagnan to Alatríste and from Physiognomy to Physiognomy.

Resumen: El presente artículo se centra en la nariz en la literatura y, en concreto, en la nariz aguileña tal como se perfila en el corpus narrativo de Arturo Pérez-Reverte, donde llama la atención su presencia, al menos en muchas de sus primeras novelas, y en varias otras obras literarias europeas que quizá sirvieron al escritor cartagenero de modelo o inspiración. No se trata de un estudio exhaustivo, sino más bien de una serie de observaciones sobre este tema —poco o casi nada estudiado— que acaso puedan dar pie a futuras investigaciones. Nos detendremos asimismo sobre un posible significado de este tipo de nariz, es decir, sobre una fisiognomía que se puede derivar de este rasgo fisonómico. Es un detalle discreto pero recurrente, llamativo para el lector atento. No se trata de un elemento casual y, por ello, cabría preguntarse cómo se ha de interpretar o qué significa.

Abstract: This article focuses on the nose in literature and, specifically, on the aquiline nose as it is outlined in the narrative corpus of Arturo Pérez-Reverte, where its presence is striking, at least in many of his early novels, and in several other European literary works that perhaps served as a model or inspiration for the writer from Cartagena. This is not an exhaustive study, but rather a series of observations on this subject —little or hardly studied at all— that may perhaps give rise to future research. We will also dwell on a possible meaning of this type of nose, that is to say, on a physiognomy that can be derived from this physiognomic trait. It is a discreet but recurrent detail, striking to the attentive reader. It is not a casual element and, therefore, one might ask how it should be interpreted or what it means.

Palabras clave: Pérez-Reverte, Narrativa, Nariz, Prosopografía, Fisonomía.

Key Words: Pérez-Reverte, Narrative, Nose, Prosopography, Physiognomy.

Fecha de recepción: 10/12/2022.

Date of Receipt: 10/12/2022.

Fecha de aceptación: 12/12/2022.

Date of Approval: 12/12/2022.

1. EL HÉROE CANSADO

Es conocido el perfil del héroe cansado tal como se dibuja en la obra de Pérez-Reverte. En *El húsar* asistimos al nacimiento de esa figura, una constante clave —de hecho, quizás la principal— en toda su narrativa. De ahí que la estudiara en mi libro *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*¹, del que se nutre este trabajo. Prácticamente todos los héroes o protagonistas revertianos pertenecen a esta estirpe y descienden en cierta medida del linaje originado en *El húsar*.

Pero antes de pasar a examinarlo en su narrativa, sería oportuno detenernos brevemente para ver cómo define Arturo Pérez-Reverte al héroe cansado en un artículo sobre la saga de *Los tres mosqueteros*, titulado precisamente “Cuatro héroes cansados”². Es una elegía a la célebre serie de Alexandre Dumas y, a su vez, una revelación de los cimientos de su propia poética. Es una visión de la aventura apasionante de Dumas, que para Pérez-Reverte “no es sino la Aventura que late en cualquier corazón humano”³. Esta poética y cosmovisión concomitante surgen del libro que para el escritor encabeza la lista de lecturas cruciales en la formación de cualquier persona —los libros “que más huella dejaron o acompañaron momentos decisivos de sus años transcurridos”—, en la formación de lo que uno acaba siendo, libros que acaban formando parte fundamental de la memoria y los recuerdos de infancia que constituyen sobre todo “el solar de un hombre”⁴.

El ciclo de *Los tres mosqueteros* es uno de esos pocos relatos que “terminan adoptando ellos mismos, con el paso del tiempo, el carácter de bandera o de patria” y constituye “el primer descubrimiento, el primer amor, la primera y temprana pasión” de Pérez-Reverte⁵. Al hablar del final de dicho ciclo, con los protagonistas acercándose a su ocaso, presenta una síntesis de las características del héroe cansado que brota de forma natural en la literatura de Dumas. Merece la pena detenernos en ella:

1 Alexis Grohmann, *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2019.

2 Arturo Pérez-Reverte, “Cuatro héroes cansados”, en *Obra breve I*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 373-384.

3 *Ibidem*, p. 380.

4 *Ibidem*, pp. 373-375.

5 *Ibidem*, pp. 373-375.

Cumpliendo la ley de la vida se van acercando a él cansados, escépticos, con la memoria llena de ingraticudes y desengaños; pero también de los buenos momentos vividos juntos, del valor y heroísmo compartidos, y de la amistad que sobrevivió a todo lo demás como un hilo de acero constante bajo la trama [...]. Y sobre sus viejos corazones fieles va cayendo el telón con un tono de melancolía resignada y valerosa. Los cuatro hombres que hicieron temblar a reyes y cardenales, que alteraron con su coraje algunas de las más dramáticas páginas de la historia de su tiempo, aceptan resignadamente su destino y se extinguen con el relato. Los héroes son viejos y están cansados; sus sombras se extinguen con los rescoldos de su época, recordando con nostalgia, ya sin odio ni pasión, a los viejos enemigos, que la distancia vuelve tan entrañables como los viejos amigos. Desaparecidos unos y otros porque ya no quedan hombres como ellos, de su temple y su clase, y el mundo en que vivieron y lucharon agoniza con ellos. El buen Porthos, el corazón leal, el gigante generoso, es el primero en irse. «Es demasiado peso», dice antes de sucumbir en la gruta de Locmaría, rodeado de cadáveres de los enemigos que se lleva por delante. Le seguirá Athos, mirando con serenidad al ángel de la muerte cara a cara, digno y honrado como vivió siempre. Y después, mientras Aramis se sume en las sombras convertido en general de los jesuitas, D'Artagnan morirá de pie, como mueren los viejos soldados valientes, con sangre en el pecho y el nombre de sus amigos en sus labios, rozando con la punta de los dedos el rostro, que siempre le fue esquivo, de la gloria⁶.

Un poco antes subraya que los mosqueteros siguen unidos a lo largo de toda la saga por la inquebrantable amistad que los une: pese a que se alejan y llegan a enfrentarse, siguen leales al pasado y su vieja amistad. Este comportamiento a lo largo de sus cuarenta años de aventuras compartidas es, para el escritor cartagenero, un “ejemplo admirable de fidelidad y constancia, de valor generoso y abnegación”:

jamás perderán de vista un límite ético, un vínculo moral indisoluble que justifica cualquiera de sus actos y mantiene a salvo su honor

6 *Ibidem*, pp. 383-384. El artículo “Héroes cansados”, publicado el 25 de abril de 1993 en *El Semanal*, p. 8, se solapa con “Cuatro héroes cansados”, aunque es más corto y presenta algunas leves variantes en los pasajes comunes.

y dignidad: la fidelidad a sus amigos, la solidaridad generosa, todos para uno y uno para todos, que no es, en el fondo, sino el respeto, el culto a las sombras fieles de los héroes del limpio corazón que en otro tiempo fueron. La lealtad a sí mismos, su propia juventud perdida⁷.

Pues bien, el propio Pérez-Reverte rendirá culto a las sombras fieles de los héroes del limpio corazón que en otro tiempo fueron los mosqueteros en igual medida que a los héroes cansados en que se convierten. Lo hará mediante sus propios héroes cansados, que tendrán asimismo el alma llena de ingratitudes y desengaños, pero también de buenos momentos, heroísmo y amistad. Serán resignados pero valerosos, serenos, dignos y honrados, o fieles a unos principios o códigos o reglas del juego; mantendrán a lo largo de toda su vida la lealtad a sí mismos pese a todo lo que les depara la vida —en eso consiste acaso su mayor heroísmo, a mi modo de ver—; y nunca alcanzarán de verdad la gloria. Estos héroes lucirán, como es el caso de D'Artagnan, una nariz aguileña. De ahí que este rasgo funcione, al menos en los inicios de su trayectoria novelística, como clave o contraseña, como el símbolo visible de ese selecto club de hombres. Aunque también habrá héroes cansados más adelante cuya nariz permanecerá indefinida y que, en varios casos, serán asimismo mujeres⁸.

2. *EL HÚSAR*

En lo relativo al físico, ciertos rasgos del héroe cansado, aunque no se mencionen en el homenaje a los mosqueteros, se asociarán en novelas posteriores de Pérez-Reverte por analogía con el lobo. En *El húsar* es Michel de Bourmont, el amigo del protagonista Frederic Glüntz, quien aparece revestido con tal cualidad, mediante su “característica sonrisa de lobo”, una “sombría —y a menudo peligrosa— media mueca que descu-

7 *Ibidem*, pp. 382-383.

8 Sobre las mujeres en la obra de Pérez-Reverte, véanse Alexis Grohmann, “Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte”, *Monteagudo*, 24, 2019, pp. 55-97, y Alexis Grohmann, “Las mujeres de Alatríste”, *FD Magazine*, 25, 2021, pp. 76-83.

9 Arturo Pérez-Reverte, *El húsar*, en *Obra breve I*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 21-188 (p. 34). Cito a partir de ahora en el cuerpo del texto siguiendo esta edición.

bría la mitad de sus dientes blancos y perfectos, confiriéndole un remoto parecido con la expresión de un lobo a punto de atacar” (p. 30), una “mueca de lobo” que críspa sus labios (p. 40)¹⁰. La “nariz aguileña” es otro de los rasgos que en *El húsar* tienen el abuelo paterno de Frederic Glüntz (p. 53) y el soldado anónimo (p. 138). Como ya hemos dicho, muchos de los héroes revertianos lucirán una nariz de esta índole, nada infrecuente en la historia de la literatura, y su mayor exponente es, sin duda, Diego Alatríste.

Así, el soldado anónimo en particular, el húsar solitario que atrae la atención de Glüntz en un momento de tregua, no es sino una prefiguración de Alatríste y, a la vez, del tipo de héroe cansado, tal como se perfila en la prosopografía a lo largo de página y media¹¹; llama la atención la descripción de aquella figura del soldado veterano percibida por el joven húsar: “Montaba un inmóvil caballo tordo [...] ligeramente encorvado hacia adelante, pensativo, con la mirada perdida en el infinito”; luce mostacho, coleta y trenzas salpicadas de canas, cicatriz perpendicular en la mejilla, arneses viejos pero cuidadosamente engrasados; con “una mano bajo el mentón, con el índice pasando una y otra vez, distraídamente, por las guías del frondoso mostacho”; su nariz es aguileña y fuerte; tiene la piel del rostro tostada y ojos tranquilos con arrugas; es de edad indefinida, de entre cuarenta y cincuenta años. A Frederic le resulta evidente que aquella no era su primera batalla: “Había en él esa inmovilidad serena, esa economía de movimientos superfluos, ese abstraído aislamiento del hombre que sabía con lo que iba a enfrentarse”. A diferencia de Frederic,

10 Corso, por ejemplo, exhibirá tal sonrisa de lobo.

11 Son paralelismos que no pueden pasar desapercibidos a ningún lector atento y conocedor de la novelística revertiana. “Llama la atención el que Pérez-Reverte detenga momentáneamente la acción de su relato y [...] que dedique [...] una página y media a contarnos los detalles de este viejo húsar solitario, detrás de cuyo rostro, curtido, como don Diego, en mil soles, se esconde una larga e interesante historia que no da tiempo a desarrollarla [sic] del todo. Al menos por el momento” (José Belmonte Serrano, “El eterno conflicto entre la realidad y el deseo”, en *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, coords. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid, Verbum, 2000, pp. 59-74). Hay otros elementos en *El húsar* que prefiguran el ciclo de Alatríste, entre ellos la fina llovizna y el barro en que se libra la batalla andaluza, condiciones más propias de Flandes.

no parecía un húsar que esperase, impaciente, conquistar otra parcela de gloria; más bien daba la impresión de ser un profesional que se concentraba antes de pasar un mal rato, con la calma del que había salido de muchos trances similares con la piel indemne y sólo esperaba, revestido con el resignado fatalismo de quien conocía lo inevitable, que el trabajo por el cual le pagaban pudiera hacerse en poco tiempo, con rapidez y la mayor limpieza posible, encontrándose al terminar éste sobre la misma silla de montar, en un estado de salud similar al que gozaba en aquel momento (pp. 137-139).

He aquí otro prototipo del héroe cansado junto con una prefiguración precisa de Alatriste, tal como se gestará en la serie una decena de años después de *El húsar*; un soldado profesional resignado ante lo que va a afrontar porque ya sabe lo que le espera.

Sea como fuere, esos héroes cansados, cuyas filas llega a engrosar el propio Glüntz al final del relato, aunque por poco tiempo, han franqueado la línea de sombra y conocen la condición humana, especialmente la que cristaliza en la guerra. Es la misma indiferencia, o quizás resignación, ante la muerte que recuerda también en su abuelo —de nariz aguileña, como si ese rasgo fisonómico fuera una manifestación externa de sus atributos internos—: “Como el abuelo de Frederic, el viejo Glüntz, que se dejó morir cansado de esperar la muerte” (p. 187).

Y, como sucede con la nariz, sus facciones revelan algo más esencial que caracteriza a todo héroe cansado revertiano: “sus canas y ojos fatigados por una vida demasiado larga lo convertían en profundo conocedor de la condición humana” (p. 118). El resignado fatalismo de estos personajes es, como hemos visto, fruto de saber lo que van a afrontar en la guerra y, por extensión, también en la vida —porque la guerra es la cristalización de “la vida llevada a extremos dramáticos”¹²—, como ese húsar anónimo que “conocía lo inevitable”; tienen, pues, un profundo conocimiento de la condición humana. No creo que sea exagerado afirmar que todas las novelas de Pérez-Reverte indagan a fondo en este motivo, como hace ya *El húsar* al explorar la honda e intensa transformación de un joven soldado a su paso por la situación extrema de una guerra; de un idealismo inicial a un resignado fatalismo rayano en el nihilismo, y de la vida a la

12 Arturo Pérez Reverte, *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 203.

muerte. Eso es algo que a veces se pierde de vista en la maraña de aventuras, misterios, intrigas y acción que componen sus obras.

Sanz Villanueva ya lo ha afirmado hablando de la *nouvelle*:

Esa historia habla de una cosa, en particular del desarrollo de unas batallas, y se refiere a otra, al sentido de la vida y a la condición humana frente a una situación límite. Presenta un tipo de narración de una densidad superior a su leve aspecto externo. Bajo capa de un relato de acción, se refiere a otras cuestiones. Tal planteamiento se mantiene en las restantes narraciones revertianas. Un poso de pensamiento yace bajo la acción externa, marcada por la pólvora y el horror de la guerra¹³.

Ese sedimento gira en torno a la condición humana, en la cual, como venimos diciendo, abundará principalmente mediante la figura del héroe cansado. En el ensayo “Cuatro héroes cansados”, ya referido, Pérez-Reverte explica algo sobre la naturaleza de *Los tres mosqueteros* que nos ayudará a entender su propia novelística: dice que la novela sume al lector en una aventura que “no es otra cosa que el lúcido conocimiento de la condición humana con lo que ésta tiene, a un tiempo, de despreciable y entrañable”¹⁴.

3. *EL MAESTRO DE ESGRIMA*

El maestro de esgrima es una novela de crimen, misterio y aventuras con ambientación histórica —como *El húsar*—. La acción principal transcurre durante el verano de 1868, en medio de un panorama político-social inestable y agitado, lleno de conspiraciones, que desembocará en la revolución de septiembre de aquel mismo año¹⁵. En dicha novela hay claros

13 Santos Sanz Villanueva, “El revertismo y sus alrededores”, en *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada, Murcia, Nausicaä, 2003, pp. 401-423 (p. 403).

14 Pérez-Reverte, “Cuatro héroes”, pp. 380-381.

15 La novela perfila con cuidado la época y los principales elementos históricos que proporcionan no solo el trasfondo sino también el contexto necesario para la obra y su trama; así, por ejemplo, se da un resumen puntual de la situación al lector: “Todo el mundo conspiraba en aquel verano de 1868 [...]. Todos coincidían en afirmar

ecos de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, donde se pormenoriza la época isabelina, como apunta Belmonte¹⁶. Asimismo, se ha dicho con razón que *El maestro de esgrima* es, sobre todo, el retrato de un hombre¹⁷: Jaime Astarloa, un veterano maestro de esgrima de cincuenta y seis años que enseña su arte desde hace más de treinta en el Madrid decimonónico (p. 60), además de una suerte de mercenario a quien la situación política le trae sin cuidado (p. 26). Es también exsoldado, un prometedor exteniente de la Guardia Real de Madrid, rasgo esencial en tantos héroes cansados revertianos posteriores; y su trato con sus clientes —con la excepción del marqués Luis de Ayala— es definido por el hecho de que le pagan por sus servicios (p. 32).

Es el mejor maestro de armas de la capital, aunque con un estilo considerado por los tiradores a la moda como “demasiado clásico y anticuado” (p. 23). Tanto que revela al hombre: Astarloa, con la nariz aguileña de rigor, su “serena dignidad”, “frente despejada y noble” y “bigote muy cuidado, a la vieja usanza” (p. 25), es un auténtico caballero (p. 66)¹⁸, un hombre verdaderamente noble (p. 142), virtuoso (p. 143), clásico (“el último de los clásicos”, p. 59), anacrónico como la “elegante decadencia” de su vestir (p. 25) o su casa “decadente” e intemporal (pp. 95 y 153) —donde se detiene el tiempo—¹⁹; y, pese a ser “viejo y [estar] cansado”

que Isabel II tenía los días contados, y mientras el sector más templado especulaba con la abdicación de la reina en su hijo Alfonsito, los radicales acariciaban sin rebozo el sueño republicano” (Arturo Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*, Madrid, Alfaguara, p. 30). Todas las citas de la obra remiten a esta edición, excepto en aquellas donde se indique otra fuente.

- 16 José Belmonte Serrano, “Introducción”, en *Arturo Pérez-Reverte: Los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*, ed. José Belmonte Serrano, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 23-65 (p. 61).
- 17 Elvezio Canonica, «La virtud no es rentable: el combate a punta desnuda entre dos sistemas de valores en *El maestro de esgrima*», en *Territorio Reverte*, pp. 75-88 (p. 81), afirma que la novela es en gran parte el retrato moral del héroe; Rafael Torres, “La irresistible elegancia de la sencillez”, en *Arturo Pérez-Reverte: Los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*, ed. José Belmonte Serrano, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 288-289 (p. 288), prefiere definirla como “el retrato estremecedor de un alma solitaria y noble”.
- 18 De hecho, desprecia al propio Dios precisamente porque este, al tolerar lo intolerable, “es irresponsable e inconsciente. No es un caballero” (p. 144).
- 19 “Había bastado con cerrar la ventana para que el tiempo detuviese su curso en la

(p. 122), se mantiene leal a sí mismo, a un mundo y unos valores que se desvanecen, según él mismo confiesa (de ahí también su desinterés por la época en que le había tocado vivir, p. 253).

4. LA TABLA DE FLANDES Y EL CLUB DUMAS

Julia, la protagonista de la novela posterior, dispone de “unas claves con las que empezar” a intentar resolver el enigma planteado por el cuadro que está restaurando, pero es consciente de que “disponer de claves no es suficiente; lo que cuenta es cómo utilizarlas”²⁰. En otras palabras: “Ante un conjunto de símbolos, como lo era aquella pintura, ¿correspondía al espectador atribuirle significados, o esos significados ya estaban allí dentro, desde su creación?” (p. 179). De ahí que recurra a Muñoz, un ajedrecista que impondrá orden mediante reglas de interpretación que se convertirán, asimismo, en reglas de detección, ya que para él “todo es cuestión de lógica”, de una “lógica común a un ajedrecista y un detective”, que es en lo que se acabará convirtiendo, muy a su pesar (p. 193). Su apariencia de “perro desgarrado y flaco” (p. 105) es poco prometedora, aunque está indudablemente provisto de muchos de los rasgos del héroe revertiano, como “la nariz ligeramente aquilina”, el primer atributo que se destaca del personaje, seguido por otros²¹:

Estaba lejos de poseer el aire de inteligencia que Julia creía indispensable en un ajedrecista; su expresión era más bien de indolente apatía, una especie de fatiga íntima y desprovista de interés hacia cuanto se hallaba a su alrededor. Tenía [...] el aspecto de un hombre que, aparte de realizar jugadas correctas sobre un tablero de ajedrez, no espera gran cosa de sí mismo (p. 96).

casa del maestro de esgrima” (p. 199).

20 Arturo Pérez-Reverte, *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 86.

21 De hecho, una “nariz fuerte y aguileña” se atribuye ya a Fernando Altenhoffen (p. 17), uno de los personajes del cuadro, quien se convierte en sospechoso del asesinato de Roger de Arras por cuestiones políticas, aunque luego resulta ser inocente y buen amigo de Arras. Dicha inocencia se prefigura mediante la nariz revertiana, atribuida tradicionalmente a sus héroes y no a sus antagonistas.

Muñoz es, en esencia, un cruce del héroe cansado y Sherlock Holmes, como explico en mi libro, y condiciona, en gran medida, los procesos de detección e interpretación en la novela. Tiene esos dos lados.

El primero lo integran ciertas facetas que recuerdan en muchos casos no solo al maestro de esgrima, sino también al propio autor, anticipando además la figura de Lucas Corso, protagonista de la siguiente novela, quien, como los que acabamos de ver, tiene la nariz aguileña, fatiga íntima y cierto desinterés por el mundo, y parece “un perro flaco y vagabundo”²². Caracteriza a Muñoz cierta indiferencia (p. 101) y el deseo de mantenerse al margen del mundo y las cosas, de ser extranjero en todas partes, como el maestro de esgrima —según explica él mismo en un momento dado: “yo estoy de visita. Sólo soy un jugador de ajedrez” (p. 111)—; también el hecho de que, como buen héroe revertiano, ha sido víctima de la sirena o *femme fatale* —que en la presente novela no tiene papel, o solo en la medida en que ha contribuido a forjar la figura del héroe cansado—, ya que en él son perceptibles “los estragos que sólo podemos causar las mujeres”, observa Julia (p. 211); en concreto, esas “mujeres capaces de desmontar con minuciosidad de relojero los resortes que mueven a un hombre” (p. 196) —Roger de Arras, el caballero del cuadro, por cierto, es víctima mortal de la mujer sirena: Beatriz de Borgoña, la dama negra del cuadro y la doble partida, ajedrecística y vital, que se libra por aquel entonces; ya que fue “atraído por el mudo canto de sirena que empuja a los hombres a darse de boca con su destino” (p. 190)—. Con todo, Muñoz “no sentía compasión ni desdén” para consigo mismo, “sino una especie de solidaridad desengañada y comprensiva” (p. 196). Tiene la apariencia de guerrero derrotado (p. 194) y, mediante un par de analogías —y, en el segundo ejemplo, una *mise en abîme*— cinematográficas y autorreflexivas de detective de serie negra, o de *film noir*, con su “pinta de oficinista de película en blanco y negro” (p. 211) o de “desaliñado detective de película en blanco y negro que se parodiase a sí mismo” (p. 402) y su “gabardina arrugada” (p. 376), Muñoz recuerda al teniente Columbo, como apunta con razón Marina Mariani (p. 249).

En cierta medida, estos atributos de Muñoz se solapan con los de Lucas Corso, el mercenario de libros de *El club Dumas*. Corso, que en esta novela se compara reiteradamente con un lobo, en apariencia desmañado,

22 Arturo Pérez-Reverte, *El club Dumas o La sombra de Richelieu*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 269.

lento y frágil, incisivos de roedor y aire tranquilo, tiene una cara aguileña, con “facciones afiladas y precisas, llenas de ángulos” que enmarcan unos ojos atentos²³. No obstante, muchas de esas características son engañosas en cuanto esconden el otro lado tanto del maestro de ajedrez como del mercenario de libros, lado que asimila a ambos con Sherlock Holmes, como explico en *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*. Y a estas alturas ya no sorprenderá saber que el famoso detective de Arthur Conan Doyle también posee la nariz aguileña.

5. LA REINA DEL SUR Y NOVELAS POSTERIORES

En esta novela, el abogado Teo Aljarafe, amante de Teresa Mendoza, a la que más tarde traicionará, se describe como un “mercenario de lujo” y es el único personaje que ostenta una nariz “grande y aguileña”²⁴. A partir de *La reina del sur* se pierde el rastro de dicha nariz en su novelística, o, por lo menos, lo pierdo yo. No me consta que vuelva a surgir explícitamente, aunque no hace falta ser especialmente imaginativo para aventurar que Falcó, Sidi o Teseo Lombardo, por ejemplo, comparten este rasgo, ya que se adecúan en gran medida al patrón del héroe cansado revertiano, tanto fisonómica como fisiognómicamente.

6. DE NARICES

La nariz corva, encorvada, ganchuda o aguileña es un rasgo fisonómico frecuente en la historia de la literatura. Funciona como notable portador de significado, que es lo que afirma también Pascal Fischer en el único estudio sobre ella que he podido encontrar en cualquier idioma, “Die gebogene Nase. Bedeutungszuschreibungen von Matthew Lewis’ *The Monk* bis Bram Stokers *Dracula*”²⁵. Y, aunque Fischer solo estudia cierta litera-

23 *Ibidem*, p. 20.

24 Arturo Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 299.

25 Pascal Fischer, “Die gebogene Nase: Bedeutungszuschreibungen von Matthew Lewis’ *The Monk* bis Bram Stoker’s *Dracula*”, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, XXXVII, 1 (2012), pp. 29-48.

tura anglófona durante el período que abarca desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, algunas de sus conclusiones merecen ser reproducidas aquí, pues arrojan luz sobre el significado de la nariz aguileña en parte de la historia de la literatura.

Su artículo dilucida varios significados atribuidos a la misma, partiendo del debate sobre los presuntos rasgos judíos de la nariz de Drácula y considerando otras novelas de las tradiciones góticas y sentimentales. Demuestra que este atributo se asociaba, por un lado, con la fuerza física y mental, con una personalidad dominante o imponente y ascendencia noble, además de con un ideal de belleza masculina a finales del XVIII y principios del XIX; y, por otro, con la imagen estereotipada del judío astuto y avaro, asociación antisemítica que se consolidó durante el período nacionalsocialista alemán, especialmente a través de caricaturas. A todo eso contribuyó la investigación fisiognómica y frenológica del siglo XIX. A autores como Charles Dickens, Edgar Allan Poe, George Eliot o Thomas Hardy les fascinaba la posibilidad de poder sacar conclusiones sobre la estructura interna y la naturaleza del hombre en virtud de su apariencia.

El significado de la nariz aguileña ha variado con el tiempo. De lo que no cabe duda es de que se trata de una especie de fórmula portadora de un significado determinado —supeditado a ciertas variaciones a lo largo de los siglos y los autores—. La idea de que el carácter (moral) de una persona pueda señalarse o revelarse mediante un rasgo facial no está muy alejada de la que transmiten refranes como “La cara es el espejo del alma”, “Hombre narigudo, hombre sesudo” u “Hombre narigudo, ingenio agudo”. Así es más o menos como se vale de ese rasgo fisonómico Arturo Pérez-Reverte: es una especie de fórmula o clave que permite reconocer en los personajes de nariz aguileña a miembros de una estirpe determinada de hombres, héroes cansados las más de las veces, que reúnen toda una serie de atributos destacados en nuestro recorrido previo, empezando por el hecho de ser conocedores de la condición humana. Dichos atributos no distinguen a Frederic Glüntz, al principio de *El húsar*, de ahí que no tenga tal nariz, a diferencia de otros personajes de la obra y sucesivos protagonistas de otras novelas.

Sea como fuere, si nos ceñimos a posibles modelos revertianos, el héroe más famoso con esa nariz, junto con los ojos agudos y penetrantes,

es probablemente Sherlock Holmes. El personaje la toma de su referente real, cirujano y profesor de medicina de Arthur Conan Doyle en la Universidad de Edimburgo, el Dr. Joseph Bell, quien, según su discípulo, tenía “sharp, piercing eyes, eaglenose and striking features” (“ojos agudos, penetrantes, nariz aguileña y rasgos llamativos”) ²⁶. De hecho, en la primera descripción que Watson hace de su compañero, en el segundo capítulo de *A Study in Scarlet* (*Estudio en escarlata*), los ojos de Holmes son “sharp and piercing” (“agudos y penetrantes”) y su nariz “thin, hawk-like” (“delgada, de halcón”) ²⁷. En la Universidad de Edimburgo y en el Royal College of Surgeons hay retratos del Dr. Joseph Bell que lo atestiguan.

En Holmes se basa, entre muchos otros, el Guillermo de Baskerville de Umberto Eco: “Su mirada era aguda y penetrante; la nariz afilada y un poco aguileña” ²⁸. La nariz de Drácula es del mismo tipo, al igual que la de dos de las tres vampiresas de la novela de Stoker. Y no hemos de olvidar, por supuesto, a D'Artagnan, que es descrito de esta manera en el tercer párrafo del primer capítulo del primer volumen de la saga:

Un jeune homme... — traçons son portrait d'un seul trait de plume : — figurez-vous don Quichotte à dix-huit ans ; don Quichotte décorselé, sans haubert et sans cuissards ; don Quichotte revêtu d'un pourpoint de laine don la couleur bleue s'était transformée en une nuance insaisissable de lie de vin et d'azur celeste. Visage long et brun ; la pommette des joues saillante, signe d'astuce ; les muscles maxillaires énormément développés, indice infallible auquel on reconnaît le Gascon, même sans béret, et notre jeune homme portait un béret orné d'une espèce de plume ; l'œil ouvert et intelligent ; le nez crochu, mais finement dessiné ; trop grand pour un adolescent, trop petit pour un homme fait [...] ²⁹.

Como se ve, con su fina nariz ganchuda, D'Artagnan se dibuja como una actualización decimonónica de Don Quijote; y toda la descripción es un

26 Arthur Conan Doyle, *The New Annotated Sherlock Holmes. Vol. III. The Novels*, ed. Leslie Klinger, New York, W. W. Norton & Company, 2006, p. 4.

27 Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, Penguin, 1981.

28 Umberto Eco, *El nombre de la rosa y Apostillas a “El nombre de la rosa”*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1988, p. 22.

29 Alexandre Dumas, *Les trois Mousquetaires*, Calmann-Lévy (s. f.), p. 6.

buen ejemplo de la fe de ese siglo en la fisiognomía. El propio Don Quijote de Cervantes tenía una nariz tal. La primera prosopografía que Cervantes hace de su hidalgo es escueta: “de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza”³⁰. Y el Caballero del Bosque describe a don Quijote del siguiente modo: “—¿Cómo no? —replicó el del Bosque—. Por el cielo que nos cubre que peleé con don Quijote, y le vencí y rendí; y es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos”³¹. Y quizás no esté de más recordar, en este contexto, que en el autorretrato que el propio Cervantes lleva a cabo en su prólogo a las *Novelas ejemplares* nos habla de su “rostro aguileño” y “nariz corva”³².

No hemos de descartar tampoco la admiración de Arturo Pérez-Reverte por la Antigüedad, y los romanos en particular, como posible influencia, ya que estos fueron quienes dieron nombre a dicha nariz, la cual era, por cierto, más prevaleciente en Roma que en Grecia —los helenos la tenían más recta, según todos los indicios—. Piénsese en las descripciones clásicas de las grandes figuras romanas; por ejemplo, las de Plutarco en sus *Vidas paralelas*³³. Otras posibles fuentes de inspiración habrían sido el cine y las historietas, que tanto condicionaron el prisma a través del cual Pérez-Reverte observa el mundo. Pero para estudiar pormenorizadamente todo esto hará falta otro ensayo. Por ahora, baste observar el complejo entramado de significados de los que forma parte y es, a su vez, portadora la nariz aguileña revertiana.

30 Cervantes, *Don Quijote*, p. 28.

31 *Ibidem*, p. 646.

32 Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector”, en *Novelas ejemplares I*, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 13-15 (p. 13).

33 Según Plutarco, Marco Antonio tenía nariz aguileña: “Agregábase a esto la noble dignidad de su figura, pues tenía la barba poblada, la frente espaciosa, la nariz aguileña, de modo que su aspecto en lo varonil parecía tener cierta semejanza con los retratos de Hércules pintados y esculpidos [...]”. Véase Plutarco, *Vidas paralelas*, tomo VII, p. 4 [en línea]: <<https://www.imperivm.org/vidas-paralelas-marco-antonio-por-plutarco/>>.

Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis tematólogo de la reciente poesía española¹

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ

Universidad de Málaga

pplazagonza@gmail.com

Título: Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis tematólogo de la reciente poesía española.

Title: Baptism and Confirmation of the Reset Generation (1989-1999). A Thematological Analysis of Recent Spanish Poetry.

Resumen: El presente estudio parte de la definición de *generación* aportada por Ortega y de su desarrollo para acotar un tiempo histórico —nacimiento, hitos, sensibilidades, formación, aficiones— y un espacio literario —contactos generacionales, magisterios, publicaciones, lenguaje— en los que poder englobar una parte tan significativa como valiosa de la reciente poesía española, a la cual se ha denominado Generación Reset. Así, se ofrece un análisis tematólogo dividido en cinco bloques: 1) la cotidianidad, la ciudad y los males de comienzo de siglo, donde se examinan elementos tales como la música, las nuevas tecnologías, las redes sociales, la ciudad y sus espacios, la publicidad, la cultura pop, el futuro incierto, el aislamiento o la impostura; 2) la familia, el hogar y el espacio poético, cifrado en las figuras de los padres y madres, y también en las de los abuelos y abuelas —algunas con nombre propio—, la búsqueda del hogar y la

Abstract: This study is based on the definition of *generation* provided by Ortega and its critical development to delimit a historical time —birth, events, sensitivities, training, hobbies— and a literary space —generational contacts, teachers, publications, language— in which to encompass a valuable and relevant part of recent Spanish poetry, which has been called the Reset Generation. Thus, a detailed thematological analysis of its lyrical production is offered, which is structured into a total of five blocks: 1) everyday life, the city and the evils of the beginning of the century, where elements such as music, new technologies, social networks, the city and its spaces, advertising, pop culture, the uncertain future, isolation or imposture are examined; 2) family, home and poetic space, where the figures of fathers and mothers and the figures of grandfathers and grandmothers —some with their own names—,

1 Este estudio ha visto la luz gracias a un contrato para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU18/01702), tutelado por el profesor José Lara Garrido, y se adscribe tanto al grupo de investigación “Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones” (HUM-233),

configuración del espacio poético; 3) el dolor, la enfermedad y la muerte individual o colectiva, a partir de enfermedades como el cáncer, el Alzheimer o la demencia senil, de la muerte individual a través del suicidio y de la colectiva fruto de las tragedias contemporáneas y de las fantasías del apocalipsis; 4) el desarrollo de la poética *queer*, marcada por una tendencia a la homosexualidad reprimida y por otra que apuesta por normalizarla; y 5) la mirada de la mujer en el discurso poético, con motivos tan sugerentes como el feminismo, la sexualidad volcada en el deseo, la posesión, la masturbación y los gustos sexuales o la maternidad narrada, reclamada o rechazada. Por fin, en las conclusiones se presenta una nómina temática y otra abierta acerca de las actitudes —acumulativa o combativa— y vertientes —sucesión y secesión frente a superposición y contraposición— entre los componentes de la Generación Reset.

the search for home and the configuration of a poetic space are analyzed; 3) pain, illness and individual or collective death, where diseases such as cancer, Alzheimer's disease or senile dementia are considered and individual death is realized through suicide and collective death through contemporary tragedies and of the fantasies of the apocalypse; 4) development of queer poetics, where there is a trend marked by repressed homosexuality and another trend marked by normalized homosexuality; and 5) the gaze of women in poetic discourse, where suggestive motifs such as feminism, female sexuality focused on desire, possession, masturbation and sexual tastes or motherhood arise, narrated, claimed or rejected. Finally, the conclusions present a thematic list and an opened one regarding the attitudes —accumulative or combative— and the aspects —succession and secession versus overlap and opposition— located between all components of the Reset Generation.

Palabras clave: Generación Reset, Reciente poesía española, Poesía joven, Temas, Actitudes.

Key Words: Reset Generation, Recent Spanish Poetry, Young Poetry, Topics, Attitudes.

Fecha de recepción: 12/6/2022.

Date of Receipt: 12/6/2022.

Fecha de aceptación: 26/9/2022.

Date of Approval: 26/9/2022.

vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huete, como al proyecto “Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI” (PID2019-107687GB-100) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dirigido por el profesor Juan José Lanz (Universidad del País Vasco). El artículo parte de la revisión, actualización, ampliación y profundización de las líneas maestras desplegadas en otro trabajo de mi autoría: Pedro J. Plaza González, “La Generación Reset (1989-1999): puesta a punto de la poesía española reciente”, *Maremágnum. Revista de creación literaria*, 5 (2021), pp. 43-58. Agradezco la contribución de todas las editoriales españolas y poetas que, tan amable como generosamente, me han enviado sus libros durante el último bienio.

“Es una suerte que cada generación
no comprenda su propia ignorancia”

CHARLES DUDLEY WARNER

“Cada generación, dentro de una relativa opacidad,
tiene que descubrir su misión, cumplirla o traicionarla”

FRANTZ FANON

1. PÓRTICO A UNA NUEVA GENERACIÓN: ACOTANDO EL TIEMPO GENERACIONAL Y EL ESPACIO LITERARIO

Aunque, como muchos recordarán todavía, se habló durante un tiempo en el ámbito científico y —sin grandes precisiones cronológicas— también en el divulgativo de la Generación Millennial, los últimos estudios demográfico-sociológicos² prefieren distinguir dos grupos diferenciados dentro del macrogrupo que antes conocíamos como *millennials*³. Por un lado, la llamada Generación Y —sin unas fechas consensuadas, se considera que enmarcaría a los nacidos durante los años ochenta y los primeros noventa del siglo pasado—, la cual ha acabado por absorber para sí la etiqueta de “generación milénica”; por otro, la llamada Generación Z, correspondiente a quienes vinieron al mundo entre

-
- 2 Pueden servir como referencia para un primer acercamiento generacional John Palfrey y Urs Gasser, *Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives*, New York, Basic Books, 2008; Andy Furlong, *Youth Studies: An Introduction*, New York, Routledge, 2012; Bruce Horowitz, “After Gen X, Millennials, What Should Next Generation Be?”, *USA Today* (04/05/2012); Darrin J. DeChane, “How to Explain the Millennial Generation? Understand the Context”, *Inquiries Journal. Student Pulse*, VI, 3 (2014); Mark McCrindle y Emily Wolfinger, *The ABC of XYZ: Understanding the Global Generations*, Sydney, UNSW Press, 2014; y Chloe Combi, *Generation Z: Their Voices, Their Lives*, London, Hutchinson, 2015.
 - 3 Los poetas Juan Domingo Aguilar y Rosa Berbel, en su introducción mínima a la antología *Piel fina. Poesía joven española* (Oviedo, Ediciones Maremágnun, 2019), hablaban desde su título de poesía *millennial*, término que en ningún momento acotaban para su propósito, y término de origen demográfico-sociológico que en ningún momento hacían dialogar con la literatura. Tal y como se verá en el desarrollo de estas páginas, el marbete *millennial* resulta, probablemente, erróneo por carecer de operatividad plena e inducir a cierta confusión. La selección de *Piel fina* corrió a cargo de Juan Domingo Aguilar, Rosa Berbel y Mario Vega; sin embargo, el volumen contó con una nota firmada por los dos primeros y otra en el haber de Vega. Distinguir las palabras de cada cual.

1994 y 2010, a la cual se ha bautizado, a su vez, como “generación centúrica”.

No obstante, sucede que la que voy a proponer aquí habría de acoger a autores que pertenecen, necesaria y medialmente, a ese par de generaciones demográficas, toda vez que el corte historiográfico —también sesgado, por supuesto, y siempre con el riesgo de ser, hasta cierto punto, ficticio— debe obedecer a requisitos de otro orden. La idea de partida, que ojalá sea pauta para aproximaciones posteriores, se cifra en delimitar dentro de su contexto creador y desde nuestro contexto crítico una nueva generación poética, formada, en principio, por todos los nacidos desde 1989 hasta 1999, solventando la ambigüedad identificativa que expresaba Estefanía Cabello (1993): “La libertad es no saber dónde comienza y acaba tu generación; / defender cualquier territorio donde el principio sea la naturaleza / y, el final, el acto propio o impropio en el corazón del hombre” (p. 133)⁴.

4 A partir de ahora, siempre que indique entre paréntesis una página dentro del cuerpo del texto y no lo matice a pie de página, me estaré refiriendo a *Piel fina. Poesía joven española* (2019), dado que los poetas y los versos de este volumen son, en su mayoría, el centro del presente estudio. Huelga decir que me he tomado la libertad de añadir al corpus aquellos escritores que considero indispensables para esta generación y que, sin embargo, no participaron en la susodicha antología, sea por la causa que fuera. Otras antologías de poesía joven precedieron a *Piel fina*, pero, por lo general, no lograron concitar a tantos poetas y tampoco se delimitaron sus generaciones; a menudo, se despistaron con el sintagma de “poesía joven”; y, por supuesto, carecieron de un ensayo filológico que dotara la publicación de cierta sustancia crítica. Recuerdo apenas algunos de los títulos más relevantes anteriores y posteriores, en los cuales aparecieron únicamente algunos de los miembros de la Generación Reset —sus nombres fueron más habituales, por cierto, con el correr del tiempo—: *Tenían veinte años y estaban locos* (Madrid, La Bella Varsovia, 2011), editada por Luna Miguel; *Re-regeneración* (Granada, Valparaíso Ediciones, 2015), de cuya selección se encargó José Luis Morante; *Nacer en otro tiempo* (Sevilla, Renacimiento, 2016), compilada por Antonio Rivero Machina y Miguel Floriano; *Algo se ha movido* (Granada, Esdrújula Ediciones, 2018), al cuidado de Juan Domingo Aguilar y Jorge Villalobos; *Cornucopia (Antología poética)* (Málaga, El Toro Celeste, 2021), proyectada desde la ciudad de Málaga con afán nacional e internacional por Jesús Baena Criado, Pedro J. Plaza González y Beatriz Domingues López; o la extremadamente irregular *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas (2018-2021)* (Palma de Mallorca, Sloper, 2021), editada por Jorge Arroita y Alejandro Fernández Bruña, con prólogo de Ben Clark y epílogo de Luna Miguel.

Dicho trazado significaría englobar, durante un periodo de diez años, a los últimos creadores nacidos no solo a fines del siglo XX, sino también en los albores del segundo milenio. Su desarrollo poético, en cambio —al menos en su primera juventud—, se da, se está dando, se dará a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XXI, esto es, hasta el 2034 como máximo. Es importante subrayarlo. A partir de entonces, aquellos que sorteen el olvido no serán ya tildados de jóvenes por el mundo poético —bien conocida es la edad límite de la mayoría de los concursos de poesía joven— y pasarán, todos y cada uno, a ser distinguidos, con mayor o menor fortuna, como poetas maduros.

A raíz de esta primera delimitación temporal, conviene destacar algunas de las circunstancias e hitos del arco dibujado para, de este modo, recordar cuáles marcaron la infancia y la adolescencia de los nombres que nos ocuparán. El 9 de noviembre de 1989 cayó el Muro de Berlín, enterrándose el Telón de Acero entre las dos Europas, heredado de la Segunda Guerra Mundial. Se ponía así punto final a la Guerra Fría, de manera que un nuevo mundo quedaba inaugurado y una nueva esperanza resurgía de aquellas cenizas⁵. El 1 de mayo de 1999, sin embargo, entró en vigor el Tratado de Ámsterdam, ratificado por los Estados miembros de la Unión Europea, que tenía como objetivo primordial la creación en el viejo continente de un espacio de libertad, seguridad y justicia común. Una Europa regenerada parecía al fin posible. En medio de estas dos señas fronterizas, internet llegó a España mientras algunos investigadores se integraban en la red paneuropea IXI (1990); Bill Clinton tomó posesión del cargo de presidente de los Estados Unidos de América (1993); su tocayo Gates lanzó al mercado el sistema operativo Windows 95 (1995); el Partido Popular ganó, por vez primera, unas elecciones nacionales (1996); la oveja Dolly, adorada y detractada, se coronó como el primer mamífero clonado a partir de una célula adulta (1997); la princesa Diana de Gales falleció en un accidente de tráfico en París (1997);

5 Dionisio Garzón, en su libro *El Muro de Berlín: Final de una época histórica*, Madrid, “Ediciones de Historia”, Marcial Pons, 2013, da buena cuenta de lo que para Europa y el mundo supuso la caída del Muro de Berlín: “El muro, que durante más de veintiocho años dividió la ciudad, fue el resonador y el símbolo de las tensiones entre dos utopías con el trasfondo de la bomba atómica: la época tensa de la Guerra Fría que concluyó cuando el muro fue derruido” (p. 7).

surgió el DVD (1997) para dejar atrás las cintas de VHS; se presentó en España la primera oferta de tarifa plana vía ADSL (1999), al precio de 9 300 pesetas. Con este decorado creció una parte de la Generación Y, además de la primera avanzadilla de la Z.

No obstante, huelga repetir a estas alturas que, si lo demográfico y lo historiográfico no pueden coincidir de forma plena dentro del presente asedio, se hace necesario acuñar otro nombre, una nueva etiqueta. Después de mucho meditarlo, arriesgo que la más adecuada habría de ser la de “Generación Reset”⁶, por la sencilla razón de que la vida vivida y la poesía escrita por los nacidos entre 1989 y 1999 suponen, primero, una pretensión de reinicio, un amago de reconfiguración frente a los preceptos literarios que han ido sorteando y frente a la literatura anterior:

El canon, tal y como lo concebíamos, ha sido volatilizado y ha ido adquiriendo nuevas formas y representaciones debido principalmente a las consecuencias que trajo consigo la irrupción de la era tecnológica y a su repercusión en la crítica y en el modo de leer y escribir poesía. La *regeneración* de la escena es evidente⁷.

Por otra parte, por una suerte de reajuste, de recomposición ante los múltiples cambios sociales y vitales que han ido experimentando en un lapso muy corto que les ha robado la prometida estabilidad. Además, toda esta generación está de sobras familiarizada e identificada desde su niñez —ya no las siguientes, tampoco las previas— con el emblemático botón de *reset*, pulsado, con mayor o menor rabia e inquina, según la gravedad del asunto y el temperamento de cada cual, cuando los antiguos ordenadores se bloqueaban o denunciaban cualquier tipo de fallo. Ante una vida presente y otra futura bloqueadas por la devastadora crisis del año 2008,

6 Agradezco la ayuda en la elección del nombre a los amigos, poetas y editores asturianos Lorenzo Roal y Mario Vega.

7 Félix Moyano, “Voces de mujer en la última poesía española (2015-2020): cartografía de la escena poética-joven contemporánea”, *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 14 (2022), pp. 89-105 (p. 103). El artículo de Moyano es valioso por pionero, ya que supone uno de los pocos asedios a la poesía de la Generación Reset; sin embargo, su enfoque metodológico se antoja un tanto cuestionable, pues abarca tan solo un rosario de poetas —no todas de la misma generación— y se limita a un lustro de títulos para listar y revisar algunos volúmenes antológicos e individuales.

víctimas de una sociedad repleta de cambios convulsos y fallos insospechados, no les quedaba quizás otro remedio que convertir la poesía, con su tradición y modernidad, en un botón de *reset* para tratar de huir de la realidad y comenzar de nuevo.

José Ortega y Gasset entendía que la idea de generación se corresponde, en realidad, con lo que llamó una unidad de existencia, una semejanza vital determinada que se vuelca en el concepto de *sensibilidad vital*⁸. ¿Cuál habría de ser, pues, la sensibilidad vital de la Generación Reset? Probablemente, *a priori*, su sentimiento de fracaso intrínseco, tal y como comentaban —en esta ocasión con tino— Juan Domingo Aguilar y Rosa Berbel en su prólogo a *Piel fina*. Pretendían *ibi et tunc* tomar y hasta uniformar la voz de su generación, tarea que, por lo demás, resulta hartamente complicada para cualquiera:

[...] reconocemos que esta poesía responde a un sentimiento generacional de fracaso y quiebra de las expectativas, debido en particular a la crisis político-económica que ha atravesado España en los últimos años; y más en general, a una conciencia que podríamos denominar post-moderna (una “condición póstuma”, como señalara Marina Garcés), y que se revela en una integración ansiosa de la “precarización, el agotamiento de los recursos naturales, la destrucción ambiental y el malestar físico y anímico” (p. 8).

Conviene aclarar, en lo referente a las experiencias generacionales que nutren a sus miembros —verbigracia, la citada crisis—, que lo importante no es, pese a lo que pueda pensarse, vivir algo juntos, sino vivirlo en el mismo punto vital, en la misma etapa, si se quiere. Así lo explicó Alonso Zamora Vicente: “Un hecho cualquiera, la guerra actual, por ejemplo, es un suceso contemporáneo de todos los que lo hemos vivido. Pero no ha afectado por igual a todos; lo importante no es vivirla juntos, sino a una misma edad”⁹. Y aquella guerra, desafortunadamente, podría ser en el presente muchas otras.

Asimismo, Ortega sancionaba una serie de requisitos para hablar de la

8 Rescato el concepto de *sensibilidad vital* de su libro *El tema de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Austral, 1939, p. 11.

9 Alonso Zamora Vicente, *Sobre petrarquismo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Imprenta Paredes, 1945, p. 16.

existencia de una generación, todos los cuales he procurado rastrear en el seno de la Reset. En primer lugar, la presencia de elementos formativos en común. Si nos ceñimos a las escuelas y los institutos, tres han sido las reformas educativas que han conocido los miembros de esta generación a lo largo de su educación, desde la primaria a la universidad: la LOPEG (1995), promulgada por el PSOE; la LOE (2006), que también se debe al PSOE, recordada por fortalecer la enseñanza de materias comunes para todas las comunidades e introducir la Educación para la Ciudadanía; y la LOMCE (2013), encabezada por el ministro José Ignacio Wert y polémica ocurrencia del PP, dado que pretendía recuperar las reválidas, recortar las becas universitarias y establecer más conciertos con aquellos colegios que separaban a sus estudiantes por sexo. Por todo ello, esta última, que fue, seguramente, la que más tocó de lleno a la Generación Reset —muchas fueron entonces las manifestaciones para todos los niveles educativos—, fue tachada de sectaria, discriminatoria y retrógrada. Hoy por hoy, la LOMLOE (2020), emanada del primer gobierno de coalición de la democracia, vuelve a subir la educación al estrado mediático, apostando por favorecer la enseñanza pública, limitar las repeticiones, reequilibrar las competencias entre el gobierno y las comunidades y despojar al español de la condición de lengua vehicular en las comunidades bilingües.

Al margen de la educación más heterodoxa, cabría añadir que algunas series —de reposición o de novedad— como *Looney Toons* (1929-1969), *El pájaro loco* (1930-1972), *Los Picapiedra* (1960-1966), *Scooby Doo* (1969-1976), *Tom y Jerry* (1975-1977, 1980-1982, 1990-1993), *Inspector Gadget* (1983-1986), *Dragon Ball Z* (1984-1995), *Caballeros del Zodíaco* (1985-1991), *Los Simpson* (1989), *Las aventuras de Tintín* (1991), *Rugrats* (1991-2004), *Marsupilami* (1993), *Silvestre y Piolín* (1995-2002), *El laboratorio de Dexter* (1995-2003), *Pokémon* (1997-2002) o *Mickey Mouse Works* (1999-2000); y videojuegos como *Super Mario* (1985), *The Legend of Zelda* (1986), *Street Fighter* (1986), *Final Fantasy* (1987), *The Secret of Monkey Island* (1990), *Sonic* (1991), *Rayman* (1995), *Crash Bandicoot* (1996), *Los Sims* (2000) o *God of War* (2005) completaron el universo formativo de muchos de sus miembros y marcaron el bagaje transcultural de su infancia y adolescencia. En lo relativo a la música, los acordes de bandas como Aerosmith (1970), Red Hot Chili Peppers (1983), The Offspring (1984), Guns N' Roses (1985), Nirvana (1987), Green Day

(1989), Oasis (1991), Blink-182 (1992), M Clan (1993), Amaral (1992), Jarabe de Palo (1996), La Oreja de Van Gogh (1996) o Estopa (1999) pusieron banda sonora primero a las radios y a los *walkmans* —con cintas de casete o con CDs— y luego a los teléfonos móviles, pasando por los MP3 y los MP4. En efecto, a causa de la globalización, las referencias extranjeras empezaron a copar tanto el arte como el ocio.

En segunda instancia, siempre según Ortega, se precisa la creación de una comunidad poética, la cual, justo hasta esta generación, se había dado siempre de manera física y, por tanto, alrededor de los principales núcleos urbanos y culturales del país; con especial protagonismo de Madrid y Barcelona e intervenciones secundarias de ciudades como Granada, Sevilla o Valencia. No obstante, gracias a la llegada y popularización de las redes sociales, la Generación Reset ha roto esta norma territorial del pasado siglo, puesto que las afinidades se han anudado de un extremo al otro de la nación, ya sea por motivos literarios o amistosos, bajo el amparo de la virtualidad: “Las redes sociales nos han permitido tejer esta red personal y poética entre autores jóvenes, pero también reconstruir nuestras propias genealogías alternativas, olvidadas, periféricas” (p. 8), confirman Berbel y Aguilar. Pese a ello, sí que han sobrevivido algunos bastiones que propician el encuentro y el estrechamiento de los lazos de la susodicha comunidad, o mejor, de sus microcomunidades, pues los grupos son muchos y dispares, hasta el punto de prender la mecha de guerras intestinas. La Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba y, hoy en menor medida, la Residencia de Estudiantes de Madrid, son dos buenos ejemplos. También deben mencionarse los cursos de verano de poesía de la Universidad Internacional de Andalucía, celebrados en Baeza, o festivales como Cosmopoética, en Córdoba, e Irreconciliables, en Málaga. Igualmente, es de justicia destacar la participación de la Generación Reset en revistas como *Zenda*, *Maremágnum*, *Estación Poesía*, *Anáfora*, *Zéjel*, *Nayagua*, *La Tribu*, *Piedra del Molino* u *Oculto Lit*.

Me atrevo a sugerir que se observa cierta dicotomía entre el norte y el sur de la península, particularmente entre Asturias y Andalucía, las dos comunidades que han ofrecido en los últimos tiempos más poetas de renombre —con muchos premios, sí; con muchas publicaciones; pero no siempre con la calidad deseada—. Consideraba, por cierto, Ortega la existencia —no obligatoria— de una suerte de caudillaje. No parece que

haya existido uno solo ni firme dentro de esta generación, si bien pueden destacarse varios que podrían acercarse. Por un lado, resulta innegable el papel del polifacético Antonio Gala, a través de su mecenazgo, durante más de veinte años ya, a los jóvenes creadores en la fundación que lleva su nombre; empero, poco o nada tienen que ver las obras de sus residentes con la escritura del cordobés, salvo excepciones muy contadas, como Verónica Aranda (1982) y su *Postal de olvido* (2010). Por otro lado, ha habido microcosmos culturales en torno a poetas y profesores como José Infante, en Málaga; Javier Bozalongo, en Granada; Luis García Montero, en Madrid, durante el invierno, y en Baeza, durante los veranos; Javier Fernández, en Córdoba; Juan Carlos Mestre, en Madrid, o José Luis García Martín, en Oviedo; movidos a menudo más por la sospecha de un interés cuestionable que por afinidades o proyectos comunes. Algunos representantes de la generación anterior —otra que merecería un estudio pormenorizado—, como Ben Clark (1984) o Ángel Néstore (1986), han transmitido puntualmente su experiencia, su magisterio y hasta sus estrategias a la nueva hornada.

Entre sus lecturas de cabecera se cuentan, por lo común y con mayor asiduidad, los literatos de la Generación del 50 y los supervivientes de la poesía de la experiencia y de la *otra sentimentalidad* y, por ende, también ha prestado la Generación Reset más atención a las letras de la segunda mitad del siglo XX que a las predecesoras, a las cuales, en ocasiones, han tratado de oponerse algunos de sus miembros.

En última instancia, Ortega asentaba la existencia de un lenguaje propio y distintivo de cada generación, el cual se va construyendo mientras esta crece, se expande y afianza como tal. A este respecto, aducía Zamora Vicente:

El lenguaje no se inventa repentinamente, no es una palabrería buscada yalzada al frente de los componentes de la generación como una bandera, no. Va naciendo a través de ideas nuevas, de sentimientos imprecisos. En una palabra, la generación que habla es porque tiene algo que decir. Y lo dice a su manera, distinta también de la manera de decir de los demás. El lenguaje será la vanguardia, el elemento de choque entre la generación naciente y la moribunda. Es, a la vez, la piedra de escándalo, el más notorio y hasta agresivo símbolo de lo que nace: recordad la lucha contra

los gongorinos¹⁰.

De vuelta al presunto manifiesto generacional firmado por Berbel y Aguilar que servía de pórtico a *Piel fina*, imaginaban ambos que, “sin internet, como espacio supranacional y transhistórico, difícilmente podríamos pensar nuestra escritura” (p. 8). Partían para ello de la siguiente premisa:

Su poesía es, en primer lugar, nativa digital. La conocimos a través de las plataformas y redes sociales, pero solo después, y solo en algunos casos, los desvirtualizamos. Primero fueron las pantallas y luego el poema, una relación que marca una distancia central respecto a la generación que los precede (pp. 7-8).

Interconectar lo digital y lo virtual con la poesía no sería, desde luego, una cuestión azarosa ni baladí. No obstante, ni Berbel ni Aguilar arribaban a tal punto en su apresurada reflexión. Tampoco voy a hacerlo yo ahora, dado que, para extraer una conclusión medianamente fiable sobre el lenguaje de la Generación Reset, es preciso acercarse a sus textos mediante un análisis temático de orden general. En este sentido, intuyo que la mayoría de los aspectos comentados hasta este instante resultan anteriores al hecho poético —la edad de los autores, las circunstancias históricas, su educación, sus recreos, etcétera— o, en todo caso, paralelos —la configuración de una comunidad, la sumisión a un caudillaje, la participación en revistas, antologías y premios, etcétera—, mientras que atributos como el lenguaje o las diferentes posturas adoptadas por sus miembros han de ser obligadamente posteriores, en tanto que emanan de la concreción y el desarrollo pleno de su poesía dentro de su cosmogonía particular.

2. CATEGORIZACIÓN Y ANÁLISIS TEMÁTICOS DE LA GENERACIÓN RESET

Francisco Brines, poeta de la Generación del 50 y —para algunos polémico— Premio Cervantes, explicaba, muy en consonancia con los dictados de Ortega, que

10 *Ibidem*, p. 19.

[...] cada época aporta un nuevo modo de pensar, de sentir, de vivir; en suma, una nueva sensibilidad. Implícitamente, esta nueva sensibilidad se encuentra presente en toda la buena poesía de los hombres que viven en esa época, y la rastreamos incluso en los temas más tradicionales: muerte, amor, patria, Dios, etcétera. No en vano son los poetas, a su vez, importantes protagonistas en la creación de la nueva sensibilidad. Hombre y época están en profunda interacción; el artista no puede sustraerse al destino de su tiempo¹¹.

Somos enanos a hombros de gigantes. Verdaderamente, en los horizontes de la literatura la renovación o la originalidad no suelen consistir —no pueden consistir— en la inclusión de nuevos temas, que siempre son escasos, sino más bien en el enfoque distinto que pueda aportarse a los ya habituales. He individuado en un total de seis bloques¹², fruto de la

11 Francisco Brines, *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 3.

12 No obstante, Alfredo Crespo Borrallo daba por perdida e imposible esta tarea, aunque, de hecho, yo mismo la hubiese esbozado *a priori* en “La Generación Reset (1989-1999): puesta a punto de la poesía española reciente”: “Para ello no hay más remedio que acotar por edad y restringir a un pequeño número de poetas que son, en mi humilde opinión, característicos de este tiempo tan heterogéneo, porque no hay una relación temática o generacional entre ellos, sino que existen bajo un tiempo presente y pueden servir de punto de inicio para adentrarse en el panorama actual joven de la poesía en lengua castellana. Dentro de la gran cantidad de poetas que trabajan actualmente, no se podría estructurar una línea de nombres única, puesto que por cada uno que enumere se podrían anotar o señalar otros dos” (Alfredo Crespo Borrallo, “Un mapa de posibilidades poéticas: la poesía joven actual (II)”, *Mercurio. Cultura Desorbitada* [en línea], 26/07/2021. En <https://www.revistamercurio.es/2021/07/26/poesia-joven-actual-ii/> [consultado el 25/04/2022]). Quizá, tal y como afirmaba Rodrigo García Marina en *Piel fina*, “para algunos teóricos la no-estructura es también otro tipo de estructura” (p. 203). Tampoco arroja demasiada luz el artículo de Héctor Aceves, “Últimas hornadas. Poetas españoles nacidos entre 1996 y 2003”, *Archiletras Científica. Revista de Investigación de Lengua y Letras*, VII (13/06/2022), pp. 261-278. En él, Aceves proponía un corte cuando menos extraño y poco razonado, comentando los versos de Rodrigo García Marina, Carla Nyman, Juan Gallego Benot y Rosa Berbel, un cuarteto muy parcial de la Generación Reset. Asimismo, Aceves ofrecía una nómina algo menguada —¿basada, quizás, en amistades y afinidades personales?—: Rodrigo García Marina (1996), Carla Nyman (1996), Enrique Fuenteblanca (1996), Ignacio Pérez Cerón (1996), Nuria Ortega (1996), Irati Iturriza (1997), María Domínguez del Castillo (1997),

lectura y anotación de los poemas de *Piel fina* y de muchas otras obras coetáneas que aquí convergen, los principales ejes temáticos de la Generación Reset, tasando en cada estrato qué hay de nuevo o de moderno y qué de viejo o de tradicional. En palabras de Frenzel,

sin duda alguna, todos estos elementos —a excepción de casos concretos— pertenecen en mayor o menor medida a la categoría del contenido. Asimismo, estos pueden ser examinados científicamente en una obra individual o en un conjunto de obras obteniendo unos resultados relevantes. Sin embargo, hay una cosa que diferencia a los argumentos y motivos, hasta ahora preferidos y muchas veces tratados de forma primitiva y ordinaria, de los demás elementos referidos al contenido: pueden crear una historia dentro de la Historia de la Literatura. Los argumentos la crean casi inevitablemente mediante los nombres de sus protagonistas y los motivos, basados

Juan Gallego Benot (1997), Guillermo Marco Remón (1997), Rocío Acebal Doval (1997), Rosa Berbel (1998), Laura Rodríguez Díaz (1998), Natalia Velasco (1998), Darío Márquez Reyerer (1998), Andrés María García Cuevas (1999), Jesús Pacheco (2000), Elisabeth Duval (2000), María de la Cruz (2000), el mismo Héctor Aceves (2001) y el jovencísimo Mario Obrero (2003) (p. 264). Tal y como puede observarse, conforme la nómina avanza la perspectiva crítica parece perderse y resulta finalmente un cuadro desequilibrado. De hecho, Aceves concluía: “Aún es pronto para percibir con nitidez las características comunes de los poetas de un grupo que, aunque ya ha dado los primeros pasos, apenas ha comenzado su andadura literaria” (p. 271); si bien proseguía, en contraposición a muchos de los temas catalogados en mi análisis: “Sin embargo, más allá de tendencias generalizadoras, sí se pueden detectar inclinaciones generales. Aun siendo hijos de varias crisis económicas, el optimismo y la celebración son los motores poéticos principales —se rechaza el pesimismo y la gravedad—, lo que permite plantear posibilidades de acción. Por consiguiente, temas como el deseo o el amor predominan, a pesar de que no dejan de tratarse otros relacionados con la coyuntura histórica, como la precariedad. La imaginación y la ficción se defienden como materiales de creación en lugar de la experiencia y la verdad, que son relegadas o desestimadas a modo de reacción a ciertas poéticas conservadoras” (pp. 271-272). Esta última declaración habría de ser puesta inmediatamente en cuarentena. Está claro que existe esa vertiente despersonalizadora, disgregadora y desautomatizadora del discurso, pero, sin entrar en conservadurismos, resulta poco verosímil pensar que motivos como la familia, el dolor, la enfermedad y la muerte no sean elaborados sino desde las lentes de la experiencia personal. Y no importa que sea verdad o no; importa que el poeta lo escriba y lo sienta como una verdad y el lector lo perciba como tal.

en causas antropológicas, mediante su repetida aparición independientemente del tiempo y del lugar, a veces de un modo oculto aunque igual de inevitable¹³.

2.1. *La cotidianeidad, la ciudad y los males de comienzo de siglo*

El devenir de los tiempos y sus derivados fenomenológicos no han pasado de largo para los autores que se enmarcan en la Generación Reset. Al igual que, en su día, los del 27 escribieron sobre las nuevas realidades que bullían a su alrededor —las máquinas de escribir, el cine, los taxis, los trenes, las luces eléctricas, las playas de moda, etcétera—, los jóvenes de hoy han abordado las muchas otras de finales del siglo XX y principios del XXI. Resulta harto paradigmático el ejemplo del poeta de origen ucraniano Dimas Prychyslyy (1992), quien ha optado por entremezclar el encuentro carnal del presente, asimilado a las alas de una mariposa agónica —nótese que la *mariposa en cenizas desatada* fue un símbolo petrarquista¹⁴—, con el recuerdo materno y musical de su infancia: “Los dos cuerpos se agitan / como esa mariposa que mamá crucificó / en la cajetilla del *cassette* de Los Beatles / aquel verano del 94” (p. 100). Pese a que el periodo de actividad de Los Beatles solo se extendió desde 1960 a 1970, no sorprende su vigencia en la memoria auditiva de los niños y los adolescentes de los noventa, pues sus padres los hicieron partícipes de sus nostalgias de juventud. El mismo Prychyslyy, en “La transparencia de las cosas”, abre su poema con una obertura de la música de Chavela Vargas y la cita textual de una frase de Antonio Gala: “Ahora solo escucho a Chavela, / doblo los calcetines con cuidado, / ordeno por colores el armario. / Más borde que de costumbre, aprendo / que *callar es gritar intensamente*”¹⁵. Los poetas asturianos Rodrigo Olay (1989) y Lorenzo Roal (1992), en cambio, irían

13 Elisabeth Frenzel, “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *stoffé*, motivos y temas”, en *Tematología y comparatismo literario*, ed. Cristina Naupert, Madrid, Arco Libros, 2003, pp. 27-52 (p. 31).

14 Gregorio Cabello Porras, “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en lírica áurea, o el drama espiritual que se combate a sí (2.ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 13 (1991), pp. 57-76.

15 Dimas Prychyslyy, *La cirugía del escombros*, Málaga, “La Federica”, El Toro Celeste, 2021, p. 28.

más allá de la mención a los intérpretes. El primero, en “Van Morrison”, refería la canción “Brown Eyed Girl” (1967), deslizado la traducción del título dentro del texto: “Fue entonces, por el tiempo de las lluvias, / jugando entre los pastos denegridos / a la orilla del Lagan. De mañana, / cruzábamos la niebla cuenca arriba / y nos íbamos, chica de ojos pardos, / qué más daban las clases”¹⁶. Y Roal no se contentó con usar a Elvis Presley como paratexto, ni con explicitarlo dentro del poema, sino que haría suyas las palabras de “Can’t Help Falling in Love” (1961): “Firmo / y por última vez escucho los compases / de esa canción de amor que canta Elvis: / así toma mi mano, / toma mi vida entera si es preciso, / pues no puedo evitar enamorarme”¹⁷. El onubense Alejandro V. Bellido (1993) resignificaba el “Knockin’ on Heaven’s Door” (1973) de Bob Dylan en una trágica tesis sexual: “Refunfuñas, te quitas las legañas / soportando en tu espalda sus músculos de atleta / y entonces, sin dejar / de notar ese rifle negro de asalto / que, erecto, hace *knock, knock* / —*knocking on Heaven’s door*— / entre tus piernas, contraatacas: // «Que tengas otro gatillazo, / hijodelagranputa»”¹⁸. En “Love Fi”, Bellido intercala sus versos con la traducción de “Fly Me to the Moon”, en la versión de Frank Sinatra (1964): “Escucho «Fly Me to the Moon», es tarde / —las cuatro ya de la mañana—, tengo / conectados los cascos al portátil, / y dice Frank Sinatra *llévame / volando hacia la Luna / y déjame jugar con las estrellas, / que quiero que me enseñes cómo luce / la primavera en Júpiter y Marte [...]*”¹⁹. Y el murciano Andrés María García Cuevas (1999), uno de los integrantes más jóvenes de esta generación, se sumergía ya en un tema de los años dos mil firmado por un grupo nacido en los noventa: “Viva la vida” (2008), de Coldplay; insertando, en igual medida y por extenso, la traducción de la letra en el cuerpo de su texto: “No sé si esta canción, / si estos violines / también hubiesen resultado alegres para Luis XVI al escucharlos. / Pero yo con la música agitaba / mis manos como un director de orquesta / y mi cuerpo vibraba de emoción / y de felicidad por estar vivo / hasta que comprendí en inglés la letra [...]”²⁰.

16 Rodrigo Olay, *Saltar la hoguera*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2019, pp. 12-13.

17 Lorenzo Roal, *Última noche*, Granada, Sonámbulos Ediciones, 2021, p. 35.

18 Alejandro V. Bellido, *La oculta esperanza*, Granada, Sonámbulos Ediciones, 2021, p. 36.

19 *Ibidem*, p. 58.

20 Andrés María García Cuevas, *Ciudades*, Madrid, Ediciones Rialp, 2022, p. 57.

Otro recuerdo sugestivo atrapado en la memoria colectiva del pasado siglo es el de la carrera espacial entre los Estados Unidos y la Unión Soviética desde 1955 hasta 1975. Se consolidaría a lo largo de los noventa con el lanzamiento del telescopio Hubble (1990) o la consecución del récord del astronauta Valeriy Polyakov, a bordo de la estación espacial Mir cuatrocientos treinta y siete días (1995). Así, no es de extrañar que poetas como Paula Bozalongo (1991) hayan mirado puntualmente hacia el espacio exterior²¹, interiorizado gracias al amor: “*A juzgar por la altura de los astros / debes estar en el planeta más próximo. Por lo que conocemos / y tan solo de un modo subjetivo, / ese planeta debiera parecerse // a una perpetua isla del Pacífico*” (p. 54). Y de la negrura y la oscuridad del espacio al sol y la luz de la Tierra para descubrir, bajo un árbol, al sujeto lírico como si fuese Newton, para descubrir uno de los mitos bíblicos, fundido con una de las leyes universales en los versos oxigenados de Antonio Díaz Mola (1994): “*Al caer de la altura la manzana, / lo que menos importa es el hallazgo. / La gravedad: el frío silvestre en el aroma de quien muerde la vida por colores*”²². En otro orden, Ignacio Pérez Cerón (1996) ha abordado, incluso, algún que otro episodio trágico del siglo XX: “*Un borracho grita en el vagón del metro / algo incomprensible a un japonés / no sabe que sus padres vivieron la guerra / no sabe nada de Hiroshima y Nagasaki / de la leucemia / del dolor y del cáncer / de las doscientas cincuenta mil muertes / por un pequeño error de un traductor / convertido en ministro de guerra*”²³.

Por otro lado, en tanto que las nuevas tecnologías han invadido sin remedio —y casi sin percatarnos— nuestra cotidianeidad, también han logrado introducirse en la poesía de los autores más permeables de la Generación Reset: “*Por fin llegó la hora / en esta madrugada de domingo, / descansa la ciudad, mañana es día / laborable, y él duerme y ella duerme:*

21 La generación inmediatamente previa a la aquí estudiada también ha mirado otro tanto hacia el espacio. El caso ejemplar y culminante es *La policía celeste* (Madrid, Visor, 2018), del ibicenco Ben Clark, que se alzó con el Premio Loewe en el año 2017. Rescato, a modo de ejemplo, el poema “Astronautas”: “*Quise ser astronauta, como todos. / No escogí lo difícil / sino lo que escogieron mis amigos, / los que nunca fallaron, los que estaban / allí cuando dolía ser y su presencia / —su compañía humilde en el silencio— / bastaba para andar sobre la luna*” (p. 33).

22 Antonio Díaz Mola, *Apostasía*, Valencia, Pre-Textos, 2020, p. 39.

23 Ignacio Pérez Cerón, *Márgenes de error*, Madrid, Ediciones Rialp, 2021, p. 15.

son gente / de bien, ambos trabajan / por la mañana muy temprano, y ya / no aparecen en línea —parece que dejaron de hablar— en sus perfiles / de WhatsApp ni de Facebook”²⁴; “Tú consiguiendo urdir el verso exacto / en solo un par de líneas cuando escribes / el WhatsApp que me dice que has salido”²⁵. No obstante, ocurre desde estos dos primeros ejemplos que casi nunca son las nuevas tecnologías el centro de atención del yo poético, sino que más bien se reducen a elemento subordinado al amor, tal como se advierte con mayor desarrollo argumental en el siguiente texto reproductorio de Laura Villar (1992):

pienso que sería mejor que cogieras el móvil
y me enviaras mensajes al WhatsApp
que nunca leería
podría ignorarte haciendo uso de las nuevas tecnologías
tú sigues hablando
y no entiendo por qué no te acercas
y me tocas en vez de hablarme de cosas del trabajo
del horario cambiante de la tienda de electrodomésticos
o de los muchos iconos que ahora tiene Facebook (p. 120).

Son más sugerentes, con todo, el pasaje de la “Biografía fingida” de Roal, que da cuenta del raro proceso amoroso de los tiempos modernos, signado por la virtualidad: “Ya es la tercera vez que nos cruzamos / de la que yo me subo y tú te bajas / del autobús, me siento / y escribo otro poema: los primeros / cafés después de Tinder, conocerse / con los ojos cerrados, un *te quiero* / que dije con confianza y tú dudaste / por el miedo a tus padres [...]”²⁶; el pasaje de Mario Vega (1992), que introduce el ordenador casi como parte del retrato y del vestido de la amada: “Tú solo quieres entregar, ligera / desde las altas torres, / humilde como un pobre / tu lúbrica semilla / sobre la tierra oscura, / cifrar —con un café, la pitillera / cerca, la

24 Bellido, *op. cit.*, p. 52.

25 Mario Vega, *Digamos que fue ayer*, pról. Alejandro V. Bellido, Granada, Sonámbulos Ediciones, 2021, p. 53.

26 Roal, *op. cit.*, p. 18. Dentro de este libro, el poeta ovetense se valía de otras tantas aplicaciones: de TripAdvisor y Booking en el poema “Planes” (pp. 46-47) y de Instagram en los poemas “El poeta se pone en la piel de otro (sale mal)” (p. 48) y “En una botella” (p. 51).

de la ducha y su nieve en el espejo,
entre el vino y la miel de nuestra Luna,
a mí entonces, entero lo que soy,
por el solo placer de tu mirada,
y solo por placer de tu placer,
por confiarme a ti,
por darte todo³⁰.

Las nuevas tecnologías se erigen, de alguna forma, como el único punto de anclaje ante un horizonte incierto: “Ya no hay miedo al futuro, / lo que venga no puede ser peor / y ahora tengo miedo de otras cosas”; por consiguiente, se teme perder ese reducto de estabilidad: “Que me abandone el Wifi, / sufrir el desengaño / de Netflix al subir la suscripción, / que llueva hoy que daban solo nubes / —y yo aquí sin paraguas— / o que jodan mis sábados, / eso sin duda, sí, mis sábados sagrados”³¹. Si Vega hablaba en estos versos de la plataforma Netflix, Bellido se recreaba en la no menos popular Spotify como sumidero de la pena de amor del sujeto lírico, que lo mismo escucha a Rocío Jurado que lee a Ángel González: “Otra vez a las lágrimas —patético— / escuchando en Spoti a la Jurado / —como una ola...—: qué puta vergüenza; / o leyendo poemas, otra vez, de este palo: / *Donde pongo la vida, pongo el fuego / de mi pasión volcada y sin... etcétera*”³².

Cumple situar, frente a este eros tecnológico, el *thánatos* tecnológico, puesto que la muerte ha acogido bajo su manto las nuevas tecnologías durante la fantasía de suicidio fraterno en el Puente de Brooklyn de Carlos Catena Cózar (1995):

si mi hermano saltara esta noche desde el puente de Brooklyn
cuánta literatura por escribir me dejaría en herencia
esta casa cómo será esta casa tras la muerte de mi hermano
si tendré que adoptar su talante tranquilo y de arena
llevar puesta la cadena de oro que arranquen de su cuello
o usar el iPhone que dejó cargando antes del salto (p. 191).

30 Olay, *op. cit.*, pp. 56-57.

31 Vega, *op. cit.*, p. 19.

32 Bellido, *op. cit.*, p. 45.

Otra poeta asturiana completará este abanico tecnológico³³ y sus intenciones: Rocío Acebal Doval (1997). En “Proceso literario”, inserto en *Hijos de la bonanza*, XXXV Premio de Poesía Hiperión, alude irónicamente a las nuevas tecnologías para tratar de desmitificar lo que significa ser escritor hoy: “Twitter al premiado: «Merecido, / qué ganas de leerlo»”, y, cómo no, “Enviar un WhatsApp a todos tus amigos: «El día ha llegado: mi libro ve la luz. / Os espero a las siete / en una librería. Me acompaña / un señor novelista o tertuliano»”³⁴. Asimismo, ha usado WhatsApp para evocar la espera de amor y reflejar cómo nuestros sentimientos pueden llegar a depender de la pantalla: “En solo unos minutos / volverá la rutina y las palabras / que en este último abrazo / aún manan de tu boca hacia la mía; / serán solo un WhatsApp de buenas noches, / una breve llamada desde el tren, / un corazón latiendo en la pantalla”³⁵. Tal vez la gloria de la poesía siempre ha estado rodeada de miseria, solo que esta brilla ahora en las pantallas líquidas, a golpe de píxel.

En lo referente a los espacios, muchos de los poetas del siglo XXI han heredado la ebriedad del XIX y la resaca del XX, de modo que la ciudad ha seguido ocupando un papel primordial en sus libros, cargados de asfalto. Las innovaciones han sido escasas o casi inexistentes. Su diálogo urbano huele con demasiada frecuencia a la poesía de la *otra sentimentalidad*, en general, y a la de Luis García Montero, en particular; razón por la cual los hallazgos son sospechosos de ser copias baratas del original —o peor:

33 La siguiente generación ha continuado moviendo, con más intensidad si cabe, el mencionado abanico tecnológico. Es el caso de Víctor Bayona (2001), quien cerraba la antología *Piel fina*: “Facebook me recomienda / que añada una descripción a: / Víctor Bayona Marchal, / para que la gente sepa de qué se trata” (p. 220); “También escribiré / que quiero que esta sea mi forma de vivir; / el reciclaje de las imágenes que me componen” (p. 220). La inclusión de este poeta, sin menosprecio de su incipiente valía, prueba la advertencia de Mario Vega, el tercer antólogo de *Piel fina*, en su nota preliminar: “La presente propuesta poética no pretende ser una antología pragmática, el simple hecho de que hayan participado tres antólogos en ella —con sus personales afinidades— favorece este hecho. El objetivo que se ha buscado es el de ofrecer un panorama poético representativo y ponderado” (p. 11).

34 Rocío Acebal Doval, *Hijos de la bonanza*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2020, pp. 36-37.

35 *Ibidem*, p. 44.

copias de la copia del original—. El ejemplo de Carlos Recamán (1991) basta para probarlo; sus versos se decoran con el fulgor de los expositores, el tono amarillento, la lluvia o la mutación de la ciudad: “La luz de los escaparates ilumina de amarillo el lado triste de tu cara / Bastan 5 minutos de lluvia para cambiar una ciudad / Los árboles de la Corredera son esponjas su corteza / se desgarran con las uñas es papel o plastilina o piel humana, bastan / 5 minutos de lluvia para cambiar una ciudad” (p. 70). Añadiré otro ejemplo de Laura Villar, que, en la misma línea, presenta una temática y un estilo tan asépticos —y forzados— que pudieran haber sido escritos por cualquiera de los poetas satélites de la mal llamada poesía de la experiencia; con sus faros, coches, ventanas, cigarrillos y sombras: “La ciudad respiraba fuera, / faros de coches reflejados / en las ventanas más altas. / Ciudad en sombra, / los cigarrillos demuestran cómo por las noches continúa despierta / —luzes de *stand by*—. / Ciudad como algo ajeno / que sin embargo consume / —nos fumaba— / a ambos lados de la puerta” (p. 118).

Tampoco resulta en absoluto novedosa la concreción de Madrid en otro poema de Paula Bozalongo. De hecho, se vuelve previsible destacar que es una ciudad sin mar; mas la reflexión temporal salva contra todo pronóstico dichos versos: “El viento de Madrid / trajo la calma, / seca y violenta / como las despedidas / de quien para vivir / renuncia al tiempo / porque despierto sabe / que no son los relojes el final. // Hay relojes que son / el motor de las olas / de una ciudad sin mar” (p. 56). Así las cosas, vale mucho la pena la singular indagación de Luis Escavy (1994), quien en su primer poemario publicado, *Otra noche en el mundo*, buceaba en “Segóbriga” desde el pasado en los escombros de las ruinas de la civilización moderna y en las aguas del turismo decadente: “Los bañistas seríamos nosotros, / si no fuéramos / un grupo de turistas vergonzosos / que, por nuestra audioguía y nuestra ruta, / estamos destinados a que nunca / nos cobijen las aguas de lo ajeno”; en una “Visita a Teufelsberg”: “La llamaron *montaña del diablo*, / porque su núcleo, la primera piedra / se puso sobre un germen del nazismo. / Doce millones cúbicos de escombros / que no recuerdan nada, pero esa / era la idea: privar al derrotado / de toda su memoria y que los hombres / futuros no acudieran a su encuentro [...]”; o en las mediaciones de una “Arquitectura fantasma en el Mar Menor”: “Son ruinas humilladas sin historia /

estos bloques, cicatrices / que algunos perseguidos conmemoran / con litros de cerveza y con grafitis”³⁶.

En el marco de este dibujo difuminado y monótonamente análogo al de la mayoría de las ciudades modernas, sí que cabría subrayar la visita a algunos de los lugares que han surgido o proliferado en el transcurso del nuevo milenio. Jorge Villalobos (1995), en un poema que nada tiene que ver con su escritura previa y hace pensar que ha abierto una nueva etapa en la que pugna por plegarse a lo multitudinario, nos ofrecía una curiosa epístola dirigida a McDonald’s, donde publicidad y poesía se dan la mano y dialogan³⁷: “Querido McDonald’s, te escribo / por tus anuncios tan poéticos / sobre esas hamburguesas tan poéticas / que nunca serviste en tus locales; / creo en tus ofertas de menú / como en la rigidez de un verso mal medido / o en un mal poema *best-seller*” (p. 198). Mario Vega, entretanto, poetizaba los viajes rápidos y baratos para moverse de una ciudad a otra en las compañías *low-cost*, contraviniendo el sabio consejo de Konstantino Kavafis: “Sale hoy barata Ítaca y se llega / muy rápido si vas con Ryanair”³⁸.

Diego Álvarez Miguel (1990) también ha hecho referencia en sus versos, un punto inconexos, al discurso publicitario, sumado a la introducción de dos cantantes de *trap*, esqueje del *hip hop* que surgió en la década de los noventa: “Con nombre de emperador mongol se anuncian / los gayumbos en el rastro, Yung Beef / y La Zowi se prueban unos pantalones [...]” (p. 25). Es obvio —y ha quedado patente— que la globalización tiene como epicentro los Estados Unidos y otros países —y sus literaturas— reciben su influjo a través de sus noticias, franquicias, música, cine... y a través del espejismo del *american dream*, evocado por Xaime Martínez (1993) mediante un guiño al *spaghetti western* del Desierto de Tabernas: “[...] nos besamos y nadie sabe quién es el traidor, / como predicadores que el deseo abate / nos insultamos, vemos el terror en una olla plena de espaguetis, / sabemos con certeza que alguien grita en el subsuelo / de la casa alquilada en un desierto de Almería. // Es nuestra manera

36 Luis Escavy, *Otra noche en el mundo*, Granada, Sonámbulos Ediciones, 2021, pp. 20, 25 y 28.

37 De reciente publicación es el colectivo *Del tópico al eslogan. Discurso, poesía y publicidad* (Madrid, Visor, 2020), coordinado por Luis Bagué Quílez y Susana Rodríguez Rosique, donde se estudian por extenso las relaciones entre poesía y publicidad.

38 Vega, *op. cit.*, p. 19.

de atravesar el largo sueño americano” (p. 137). El trasunto del *western* fue explorado sobremanera hace algunos años por Alberto Escabias Ampuero (1989) en su primer libro, *Disparo de nieve*, como motivo estructural y conductor de sus elementos constituyentes; y recientemente por Mario Vega en algunos poemas de *Digamos que fue ayer*; por ejemplo, en “El pistolero”, “Comanchería” o “Mi rifle, mi pony y yo”³⁹. Más allá del universo del lejano Oeste, Vega ha mezclado al actor Russell Crowe con Hércules en “Crossfit”; ha catalizado los ecos de la Tierra Media junto a los de la literatura latina en “Un agotado intento de quererte”: “Podría recorrer la pestilente / Ciénaga de los Muertos, / arrojarme al volcán / en busca de ese anillo. / Podríamos hacer como Catulo / y Lesbia, hacer como Propercio y Cintia, / pero nacimos demasiado tarde, / cuando no quedan gestos ni palabras”⁴⁰; ha dado cabida a los superhéroes en “Superman llora la muerte de Lois Lane”⁴¹ —sin olvidar que antes Xaime Martínez refundió, al estilo luisalbertiano, la épica clásica en el personaje de Batman al final de su *Fuego cruzado*⁴²—; y ha poetizado en “La balada de Clay Cox”⁴³ un personaje del videojuego *Vampyr* (2018), situado en el contexto de la gripe española en Londres y entreverado por una trama vampírica. No obstante, el texto paradigmático de Vega a este respecto —y, quizá, de toda la Generación Reset— es “El inmortal”, donde se entretejen algunos de los iconos de su cultura pop —desde las películas de *El Señor de los Anillos* (2001, 2002, 2003) y la leyenda de Kobe Bryant hasta los filmes de *Karate Kid* (1984, 1986, 1989, 1994), resucitados gracias a una nostálgica secuela en formato de serie: *Cobra Kai*, estrenada en 2018; o *Braveheart* (1995), la obra maestra de Mel Gibson— con los males sintomáticos de su época —la impotencia, la precariedad, el hastío—: “Yo nunca recibí esa patada / ilegal de Larusso / pero alguna vez lloro de impotencia. / No fui cortado a trozos como William / Wallace, pero no puedo / salir de vacaciones, / tampoco fui exiliado en un planeta / en el borde exterior de la galaxia / pero me cuesta madrugar los lunes”⁴⁴.

39 *Ibidem*, pp. 35, 46-47 y 62-63.

40 *Ibidem*, p. 25.

41 *Ibidem*, p. 37.

42 Xaime Martínez, *Fuego cruzado*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2014.

43 Vega, *op. cit.*, p. 34.

44 *Ibidem*, p. 61.

Damià Alou teorizaba así acerca del cambio de paradigma cultural, obviando la poesía:

[...] la producción narrativa de nuestro Fin de Siglo —en su vertiente escrita, filmada y dibujada— lleva a cabo un exhaustivo y sistemático suicidio de la “alta cultura” tal como se había entendido hasta ahora. Y digo suicidio porque, tras asomarse al espacio que solía ocupar esa “alta cultura”, en el que quizá en otro tiempo se habría instalado, ahora la encuentra tan vacía de sentido que acaba situándose en una tierra de nadie, en un espacio intermedio que acaba decantándose del lado de la cultura popular para configurar, finalmente, unos nuevos mitos, unas nuevas figuras, un nuevo canon, si se quiere⁴⁵.

Juan Domingo Aguilar (1993) encuadraba la localización del supermercado en un corto poema, refiriendo una particular huida en automóvil que aludía presumiblemente a la anestesia de la posmodernidad: “Dime por qué pisas el acelerador tan fuerte por las mañanas / si te quedaste aquí y la única carretera que conoces / es la que lleva de tu casa al polígono del Mercadona, / por qué huyes como si escondieras un fiambre en el coche / si el verdadero cadáver va conduciendo”⁴⁶. Y es que estos poetas que, a fin de cuentas, son víctimas del siglo XXI y que hacen en su día a día lo que haría cualquier otro joven despreocupado —comer comida basura con sus colegas, oír música que para muchos es solo ruido, perder el tiempo en las redes sociales⁴⁷— han prolongado la corriente de la poesía deportiva, ya sea al aire libre, recordando los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, en el caso de Gonzalo Gragera (1991), uno de los hermanos mayores de la generación: “Las tardes en la bici. / Historias de carreras y olimpiadas. / Las medallas de bronce, / el jurado y los podios. / Éramos como dioses,

45 Damià Alou, *El reverso de la cultura. Mitos y figuras del nuevo Fin de Siglo*, Madrid, “Crítica y Estudios Literarios”, Ediciones Cátedra, 2017, p. 16.

46 Juan Domingo Aguilar, “American Dream”, *La Novicia. Revista de Creación*, 1 (2020), Córdoba, Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, p. 11.

47 Mario Vega bosquejaba en el poema “Intimidad” de *Digamos que fue ayer* el gesto cotidiano, impulsado por la inercia, del despertar del joven del siglo XXI: “Pasadas horas, ya de día vuelven / a despertarse, cargan / conmigo a rastras a la luz del móvil / donde reviso redes, / repaso compromisos, organizo / mi agenda tan vacía hasta que llegas de trabajar” (p. 24).

/ y todos nos estaba permitido: / las avenidas fueron los estadios / y la meta dos árboles robustos” (p. 67); ya sea en la clausura interior de los gimnasios, lugar predilecto de nuestro tiempo para el ocio y el cultivo de la figura, visitados con aires norteamericanos por Álvarez Miguel: “Te veo Vilas haciendo pilates / en un gimnasio Low Cost de Iowa / curando tus lesiones con la placenta de una yegua / bebiendo de una botella de Powerade azul / y escuchando a tu entrenador personal cuando dice: / *That’s gonna give you cancer, Vilas [...]*” (p. 23). Diego Medina Poveda (1985), malagueño de la generación anterior, se ha ejercitado en los circuitos de la poesía deportiva con “Vigorexia”, texto de resonancias clásicas que se incluye en *Todo cuanto es verdad*, por el que fue reconocido con un accésit al Premio Adonáis de 2019: “Te felicito, / estás hinchando el músculo del tórax / y, al mismo tiempo, / esculpes el abdomen más profundo / con ese escorzo digno / del Ixión de Ribera o de su Sísifo / camino de encumbrar un gran absurdo / para volver de nuevo a recorrerlo”⁴⁸.

Por el contrario, frente a la vorágine urbana aquí recopilada es posible descubrir algunos rastros que han menospreciado el léxico lírico de la ciudad y han apostado, en oposición, por el del campo, aunque estos son, con todo, los menos habituales. Resultan interesantes las percepciones de Emily Roberts (1991) y de Alba Flores Robla (1992). Roberts plantea una suerte de deseo de metamorfosis canina que la condujo a añorar el paisaje campestre, es decir, las raíces de la existencia nutridas de tintes infantiles:

Quisiera ser un perro labrador para ser siempre pequeña
y grande
y poder decir con saltos y ladridos
en vez de con un poema
que echo de menos la vida de cachorro en las tierras altas

donde llamaban campo al silencio,
donde la búsqueda de alimento era la única preocupación posible
y compartir el pelaje nuestra mayor diversión (p. 78).

Flores rememoraba el encuentro amoroso, marcado por el cariño y el daño, a partir del prisma de la granja, cargando cada una de sus preguntas

48 Diego Medina Poveda, *Todo cuanto es verdad*, Madrid, Ediciones Rialp, 2020, p. 18.

retóricas con voces propias del cuerpo y, opuestamente, con otras ligadas a la granja: “¿pensaste en el estiércol o en las flores cuando me tocaste? / ¿te pareció mi piel la dura piel de una vaca? / ¿olía mi pelo a lluvia? ¿estaba oscuro y mojado como tierra oscura y mojada? / ¿había arena bajo mis uñas? / ¿te ortigué la mano sin pretenderlo?” (p. 92).

Si la conocida expresión “mal de fin de siglo” se ha empleado para publicar la crisis radical de creencias y de valores que azotó la conciencia europea de finales del siglo XIX, pareciera oportuno discurrir aquí sobre la de comienzos del segundo milenio y sus males. El primer estorbo ha sido el enfrentamiento a la incertidumbre laboral a la espera de un futuro prometido que nunca llega, como se refleja, de forma implícita, en “Año Nuevo”, de María Martínez Bautista (1990): “Algunos hacen ritos / para evitar que el barco naufrague todavía. / Porque temen la ola inesperada. / Temen la tempestad ingobernable. // Otros tan solo esperan la mañana. / Merecen la mañana más que nadie” (p. 35); o, de forma más transparente, en muchos de los versos de *Hijos de la bonanza*, de Rocío Acebal:

A veces nos asaltan
las dudas del futuro: ¿encontraremos
un lugar digno que habitar en este
mundo que no termina de gustarnos?,
¿qué haremos cuando todo
termine en el desastre —como siempre—?
La conclusión es fácil:
no vamos a vivir
mejor que nuestros padres pero al menos
sabemos que podremos resistir⁴⁹;

junto a los versos de *Las niñas siempre dicen la verdad*, debidos a la sevillana Rosa Berbel (1997): “Tenemos cuarenta años y un trabajo que odiamos / que nos hace pagar las facturas, / llegar a fin de mes, / tener eso que llaman dignidad / y que se siente igual que la tristeza”⁵⁰. A tenor de las palabras de Mario Vega, tampoco es mejor solución cargar de por vida

49 Acebal Doval, *op. cit.*, p. 17.

50 Rosa Berbel, *Las niñas siempre dicen la verdad*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2018, p. 42.

con un trabajo monótono y esclavo: “Porque ya no es el cielo azul y duele / sé que yo nunca volveré a casa, / solamente al horario / donde de siete y media a tres acudo / y mis impuestos pago”⁵¹.

Otro de los males más acuciantes —más si cabe después del confinamiento a causa del coronavirus durante el segundo trimestre de 2020— es la sensación permanente de aislamiento y clausura que ha acosado a muchos de los miembros de esta generación. Si acudimos a los versos de Paula Bozalongo, hallaremos, por un lado, un lugar común algo y descolorido: reciclar el invierno para la evocación de la tristeza y de la soledad; pero también, a la par, el ahogo causado por los abrazos de quien se ama: “Si el invierno destruye corazones de ébano / y hay ciclones capaces de derribar ciudades / cómo puedo negarte en estas circunstancias / que el calor de esta casa / no esconde los abrazos que me ahogan, / que todavía no sé el modo en que podría vivir muerta de frío” (p. 52).

Curiosamente, la tónica general ha dictado que ese aislamiento se produzca desde el interior de la casa, en general, o de una habitación, en particular, pues se observa una pugna entre el frío y el calor para simbolizar el dolor y el amor que luchan y conviven en este derrotero; y eso es lo que ha traslucido en la mirada lírica de Laura Villar: “pienso este lugar sigue siendo hostil / mientras miro desplomarse un rayo de sol / por la ventana abierta / mientras miro la superficie de tu espalda / que tiene algo de superficie de los barcos cuando llueve / más allá de esta habitación [...]” (p. 119).

En última instancia, la incertidumbre y el aislamiento han ocasionado, como efecto colateral e imprevisto, cierta sensación de impostura, evidente en poetas como María Elena Higuieruelo (1994), quien confesaba sus máscaras vitales y literarias: “Esta y la otra que yo soy, todas / podré ser en la noche secreta / hasta el día en que mis ojos recorten / de nuevo en la oscuridad las formas / de las cosas y otra vez requiera / una sombra más profunda, / una imagen más difusa, / un nombre más estrecho” (p. 169). De tal forma, lograba renacer y reencarnarse, tras ese proceso de desnudez, en una nueva identidad: “[...] surgirá un cuerpo inédito, / nueva materia sensible / capaz de contemplar la vida / como una verdad

51 Vega, *op. cit.*, p. 19.

revelada, / sin atavíos ni imposturas [...]” (pp. 169-170); porque, al fin y al cabo, la poesía de la Generación Reset es asimismo la búsqueda de una nueva identidad que les ha sido arrebatada, aunque por el camino se topan con otras más que fundadas y reclamadas.

2.2. *La familia, el hogar y el espacio poético*

Sorprende en estos poetas la cantidad de encuentros con los progenitores⁵². Berbel ofrece una explicación solvente al respecto en “Exorcismos”: “[...] de tanto escribir sobre nuestros padres, / con odio y deseando algunas veces, / solo algunas veces, / tener otra familia, poblar otros lugares, / echar de menos a personas distintas, // [...] acabaremos siendo igual que ellos”⁵³. Contra este vaticinio se rebelaba Juan Domingo Aguilar en “Selfie”, donde defendía la preferencia por las imágenes editadas con filtros de la cámara del móvil: “tenemos miedo / no estamos preparados / para ver nuestras caras / convertidas en las de nuestros padres”⁵⁴. El sevillano Narciso Raffo (1992), sin ir más lejos, dirigía la atención hacia sus padres, quienes, a juzgar por la paráfrasis del milagro cristiano que cierra el poema en cuestión, sufrieron en sus carnes la crisis económica mientras él contemplaba el panorama siendo apenas un adolescente, obligado a grabarla en su memoria, sin saber cuándo acabaría: “El espacio siempre tiende al olvido / pero la casa se resiste / a desaparecer, aún quiere / dejar su impronta en tus mejillas. // Si no pregúntenles a mis padres / —mesías domésticos— / que multiplican deudas y miserias” (p. 109). En términos similares, Rosa Berbel trazó este “Retrato de familia”: “La madre mira al padre. / De pie y sin decir nada. / Baja la vista luego. / El padre mira absorto también hacia otro lado. / Repiten a la vez el movimiento, / a

52 Nuevamente, el poeta de origen barcelonés Víctor Bayona demuestra que, en efecto, su generación ha heredado, a causa de la proximidad temporal y literaria, algunos de los temas centrales de la Reset: “Mi madre supo cuidarme desde el principio. / Me enseñó a escribir —que no fue poco— / con la delicadeza de quien dibuja / el significado de las palabras detrás de las palabras” (p. 222).

53 Berbel, *op. cit.*, pp. 33-34.

54 Juan Domingo Aguilar, *Anticine*, Almería, Editorial Universidad de Almería, 2022, p. 24.

veces se intercambian los dos puntos / de fuga de la imagen. / La madre es insistente / y fija su mirada impenetrable / en aquel hombre extraño”⁵⁵. El madrileño Guillermo Marco Remón (1997) dedicó “Padres divorciados” a bosquejar las consecuencias, nómadas, de dicha separación: “Se me dora la nuca de tanto vagabundear / y recuento los apartamentos donde me gustaría vivir, / las personas que me gustaría amar, / pero ahora me pregunto: ¿a qué casa volver?”⁵⁶. El malagueño Ignacio Pérez Cerón, tras recordar que fue su abuelo quien regaló a su padre su primera radio, se retrotraía en igual medida hasta la separación de sus padres: “Mis padres se divorciaron hace catorce años / y en la azotea se oxidan los anclajes de la antena / Mirando en los cajones he encontrado / llaveros de Disney del 97 / una foto del viaje a la Alpujarra / y cuatro billetes viejos de un dólar”⁵⁷. Rodrigo Olay, por su parte, temía por la muerte de sus progenitores en “Poética”: “Tengo miedo a perder tu maravilla. / Que se apague mi tierra moribunda. / Ver morir a mis padres”⁵⁸; y la murciana María Sánchez-Saorín (1999) sondeaba las dificultades de la convivencia y los conflictos paternofiliales: “[...] a estas horas solo piensas / en darles la razón / y hablar, ya sabes, de ti misma: / decirles que son malos padres, / que no conocen compañera, / que el pedestal que los sostiene / se cae una mañana / si decides no plancharles la camisa”⁵⁹.

La figura de la madre se ha establecido, en términos generales, como un personaje central y recurrente para la Generación Reset. Ismael Ramos (1994), por ejemplo, escribía sobre la maternidad prematura y el resentimiento de quien cree haber nacido, quizá, demasiado pronto, condicionando la vida de una muchacha: “Me desperté una mañana como si fuese 1999 y mi madre dejase de ser joven a los veinticinco años sin probar las drogas. / Es triste. / La juventud de mi madre consumida en una calle con nombre de arquitecto. En una ciudad con mar” (p. 173). Sin embargo, es el malagueño Jorge Villalobos quien más ha explotado esta veta, hasta el punto de que “He escrito varias veces sobre la pérdida de mi madre”⁶⁰

55 Berbel, *op. cit.*, p. 23.

56 Guillermo Marco Remón, *Otras nubes*, Madrid, Ediciones Rialp, 2019, p. 62.

57 Pérez Cerón, *op. cit.*, p. 39.

58 Rodrigo Olay, *Vieja escuela*, Madrid, Ediciones Rialp, 2021, p. 73.

59 María Sánchez-Saorín, Madrid, Ediciones Hiperión, 2022, p. 25.

60 Jorge Villalobos, *El desgarró*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2018, p. 16.

suenan a eufemismo generoso y, acaso, también a una advertencia para sí mismo, no únicamente para el lector. En *La ceniza de tu nombre*, libro del año 2017, cantaba —solo en su primer bloque, que es el más orgánico y el mejor— a Carolina Portalés, la madre muerta fatalmente durante su infancia. En *El desgarró* insistía en la enfermedad y en la muerte de la progenitora, pero esta vez apostando por el poema en prosa —en un diálogo interdiscursivo de formas y contenidos⁶¹ con *Canal* (2016) de Javier Fernández—: “Necesité más de trece años para decir que murió mi madre. Sin quitar la mirada al hijo que peina la peluca de su madre, a la máquina de oxígeno, necesité más de trece años para aceptar, caminar este dolor como un regreso a ella”⁶².

Pese a que la cantidad de versos dedicados a la madre sea menor en comparación, su calidad se antoja indiscutible en el caso de Dimas Prychyslyy, quien en “Mamá” aunaba magistralmente el tema de la madre, el Alzheimer y la homosexualidad, tres claves de su generación: “Mamá se asusta de nuevo al verme. / Por cuarta vez / me pregunta cómo me llamo / y si espero a alguien / y que encantada / y yo que sí / y que igualmente / y que no se preocupe, le digo, / que en esta casa / —repite *casa*— / no entran desconocidos / —repite *desconocidos*—” (p. 101). Avanzaba en esta misma dirección Catena dentro de uno de los poemas que conformaron, a la postre, *Los días hábiles*, ya que se afligía ante la imaginada soledad materna al tener a un hijo viviendo en cada país a causa de la emigración y la casa repleta de sombras: “si mi madre viuda sufriera un infarto en mitad de la noche / sería noche solo para uno de sus tres hijos / si los tres decidiéramos que ya no puede vivir sola / tendríamos que evaluar nuestros nuevos países / (la asistencia sanitaria la situación política el clima)”⁶³. Precisamente, a su vuelta de Bélgica por Navidad, Pérez Cerón atrapaba este recuerdo enternecedor: “Mi madre nos mira con los ojos cansados sonrío / y le sonrío ojalá supieras mamá que tengo tu regalo aquí // Este año te quiero ayudar con los gastos he ahorrado / estando fuera apenas

61 Véase José Ángel Baños Saldaña, “La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad”, *Signa*, 31 [en línea] (2022), pp. 271-292 (pp. 286-288). En <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29444> (consultado el 22/06/2022).

62 Villalobos, *op. cit.*, p. 14.

63 Carlos Catena Cózar, *Los días hábiles*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2019, p. 23.

trescientos euros / seguro que te alegra contar con un colchón / mañana te los doy guardados en un sobre”⁶⁴. Y Marco Remón regresaba a la infancia en la guardería para atesorar las lecciones cotidianas: “Fue en Zaragoza donde aprendí a vestirme. / Me lo mostró mi madre con ese hábito / de maestra que abotona a un niño. / Y yo, como un alumno adelantado, / enseñé a todos los amigos del jardín de infancia”⁶⁵.

Es diverso el tratamiento de la madre en el caso de las mujeres, tal y como se desprende de los versos de Berbel y, en particular, de “Una madre no es todas las madres”, donde se refleja el vínculo indisoluble con la hija: “Si la muerte invadiera estos cuerpos, / si arrasara estas tierras o los muros / cayeran a pedazos, / yo salvaría los ojos de mi madre, / me escondería con ella debajo de la cama, / y esperaríamos juntas una tregua, / un futuro imperfecto, / y desde allí los miedos / serían tan solo excusas”⁶⁶; o similarmente en “Raíces (A una madre)” de Sánchez-Saorín: “Si yo tuviera / que elegir un lugar del universo / para nunca moverme de él, te pediría ahora / que enhebraras aguja e hilo fino / y me bordases / al centro de tu vientre, / como bordas mi nombre, / para unirme poco a poco / e introducirme en ella hasta llegar / a tus entrañas, / y yacer encogida como una mariposa”⁶⁷. En “Del movimiento de la Tierra”, la autora de *Herederas* reflexionaba sobre los secretos ocultos entre madres e hijas: “Si las madres dejasen de esconder / un día los secretos de sus hijas, / se hundiría la bolsa, colapsaría el tráfico / y subiría el precio del petróleo. // Si las madres, un día nada más, / lo destapasen todo, ya nada llegaría a su destino”⁶⁸; y en “Creacionismo” se creaba a sí misma a través de la recreación de su madre, marcando así su carácter fundacional y germinativo: “Me crea ella a mí como una madre: / desde su vientre oigo las palabras / que cuando vamos juntas me susurra, / paseando por la playa o en un tren, / y que al nacer escribo —si recuerdo—”⁶⁹.

64 Pérez Cerón, *op. cit.*, p. 41.

65 Marco Remón, *op. cit.*, p. 15.

66 Berbel, *op. cit.*, p. 27.

67 Sánchez-Saorín, *op. cit.*, p. 16.

68 *Ibidem*, p. 21.

69 *Ibidem*, p. 31. En *Herederas* la recurrencia a la madre es continua desde su título y sus postulados de sororidad. Véase, además de en los poemas citados, en “Qué hacer (Una relectura)” (p. 29), en “Génesis” (p. 32) y en “Memoria” (p. 36). Paralelamente, María Sánchez-Saorín compuso, como distintivo, un poema para su “Sue-

La figura del padre tampoco ha carecido de operatividad⁷⁰. Si en “1999” Ramos se centraba, a través de la madre, en el origen de su existencia, en el titulado “En cada unidad familiar hay un carpintero, fabrica ataúdes”, optaba por reflexionar sobre el fin de la existencia paterna: “El padre fabrica su propia muerte. Se afana en la figura. / Cuida la forma de los dedos. Los signos del desfallecimiento. / Estoy pensando qué me enseñó mi padre. Estoy recordando: / no quise aprender nada” (p. 172); y acerca del intento, a veces vano, de perpetuarse en los hijos y ver cumplidas en ellos las propias frustraciones: “El padre se construye dentro del hijo. En madera. Luego arde” (p. 172). El propio Villalobos reservó en su tercer poemario varios textos —y, llamativamente, la dedicatoria— a su padre. He aquí, desde mi punto de vista, su asignatura pendiente, porque el yo poético del malagueño echaba de menos a ese progenitor próximo y lejano y, en consecuencia, se sentía apartado de la familia, consumido por el palpito de una promesa incumplida y culpable: “Mi padre y yo comemos juntos cada miércoles desde que vivo solo. Una vez recordábamos la tragedia de mi madre, lo difícil que fue verla morir durante dos años. Mi padre confesó que no se suicidó porque mi madre le hizo jurar que cuidaría de mí. Aun así, pensó en hacerlo”⁷¹. Entretanto, Rodrigo García

gra”: “También a ti te amo cuando digo «Te amo» / en los ojos de tu hijo, después de entrar en ellos / y perderme, / y no hallar ni querer la salida, / pero encontrar un hilo que llega a tus entrañas” (p. 33).

70 Aunque su posicionamiento es mucho más periférico en las obras de la generación anterior, Ben Clark introducía la figura del padre en “Mi hijo, el poeta” (pp. 35-36), “Esperando al Halley en 2061” (pp. 48-49) y “El horno” (pp. 62-63) de *La policía celeste*; Diego Medina Poveda en “El viaje” de *Todo cuanto es verdad*: “Me estremece muchísimo un poema / —la poesía es bálsamo, seguro, / pero todo bien siempre encierra su contrario: / un verso agarra el hilo, / y brega con tus sogas interiores / sacando de su extremo los demonios—, / se llama «La ciudad», / lo leía de niño muchas veces, / mi padre, sigiloso, me iba dando / las píldoras de angustia necesaria / para enfrentar la vida” (p. 27); o Abraham Guerrero Tenorio (1987) en “Barro” de *Toda la violencia* (Ediciones Rialp, Madrid, 2021): “Luego mi padre / salió al patio, con el sueño / asido a las pestañas / y con un par de botas embarradas / en su mano derecha. / Golpeaba las botas contra el suelo, / con la resignación de quien tiene hijos / a los que alimentar (p. 13). Guerrero Tenorio, de hecho, dedicaba toda su “Primera violencia” a la familia, pasando por el padre, la abuela, el abuelo y la madre (pp. 11-23).

71 Villalobos, *op. cit.*, p. 47.

Marina (1996) evocaba al padre, a caballo entre la pesadilla y el horror, con la intención de aferrarse a una esperanza, al puerto seguro de unas palabras de consuelo: “en el sueño un ser sin rostro corta mi dedo corazón / dátiles donde huellas, la pesadilla late / pues tiene algo de peso, realismo, brillo // papá dice: no has perdido ningún dedo / vuelve a la cama, encuentra la fe” (p. 204). Pérez Cerón se aterraba por el miedo del padre a los balcones y también por su muerte: “Pienso en mi padre si se hubiese caído / si no le hubiera agarrado a tiempo si de él quedara / una mancha en el recinto que persiga a mi familia / muchos años una que nos susurre al oído / *soy las cosas que quedaron / aplastada aquel día*”⁷². Olay, en términos análogos, se preocupaba, prematuramente, por la ausencia paterna y su herencia material e inmaterial: “Qué será de la casa, de La Vega, / que es todo lo de entonces. / Quién a la hierba en julio. Nadie queda. / Quién va a arreglarlo todo sin ya padre”⁷³.

No obstante, el padre puede significar, asimismo, el desafío a la mirada inquisitiva, a la decepción causada por objetivos no logrados o la envidia por la juventud perdida, tal y como sucede en “Los herederos”, del ovetense Mario Vega: “Con la cabeza gacha / el padre nos espera en el salón / de alfombra y chimenea, / el desayuno hecho, y aún peor: / la comprensión y en la mirada celos / de tanta rebeldía adolescente”⁷⁴. Es uno de los poemas más notables de cuantos se han escrito al padre en la poesía reciente el “Tríptico de cáncer”, compuesto por Alberto Escabias Ampuero, madrileño afincando en Málaga. Estructurado en tres secciones —a veces menos es más—, Escabias destila, con gran sutileza, las aguas del amor y del dolor, fruto del diagnóstico del cáncer de su padre, para derribar las barreras generacionales y posibilitar el abrazo entre ambos: “Lo invisible del amor / no deja de ser cierto / —se yergue / como un gigante / de luz cegada—, / y, aunque él tenga un tumor / y yo tenga su vértigo, / entre mi padre y yo / jamás habrá ninguna muerte”⁷⁵.

Otro cantar es el de Gragera, pues, si bien resulta harto evidente el diálogo con sus progenitores, del contexto de su poema no puede asegu-

72 Pérez Cerón, *op. cit.*, p. 36.

73 Olay, *Vieja escuela*, p. 53.

74 Mario Vega, *La mala conciencia*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2019, p. 23.

75 Alberto Escabias Ampuero, *Alas vividas*, pról. Pedro J. Plaza González, Málaga, Editorial Independiente, 2019, pp. 55-56.

rarse si se trata, acaso, de la madre o del padre; mas, sea como fuere, dicho diálogo —cruzado por la distancia y por el silencio dominicales— gira en torno al origen de sí mismo y de la estirpe, punto común compartido por muchos colegas de generación: “Volvíamos del parque, y cruzando / soportales y direcciones conocidas / me dijiste: «Hijo, los niños vienen de París»” (p. 68); “Y antes de preguntar confirmo mis sospechas / en estos silencios tuyos de domingo y de rutina. / Con ellos es suficiente. / Con ellos alcanzo. / Con ellos respondes. // Ahora sé de dónde vienen los dioses” (p. 68).

Pero la gran novedad en el ámbito familiar no es en absoluto la figura de la madre, y tampoco la del padre, sino la amplísima presencia en los textos de la Generación Reset de los abuelos —más, en realidad, de las abuelas—. Puede explicarse porque, tal vez, a lo largo de la gran crisis del 2008 y los años sucesivos fueron estos los encargados de sustentar a las familias con sus pensiones; o porque la posmodernidad nos ha permitido entender que fueron ellos quienes levantaron España después de la Guerra Civil y la dictadura, tal y como dejan traslucir los equilibrados versos de Rodrigo Olay:

El Hotel tropical de aquellos bailes
en que mi abuelo hacía de portero
y mi abuela planchaba los domingos
(mi abuelo, quien con dos manos desnudas,
arrancando las cepas de los árboles,
amansó un castañal en una vega
y la sembró de habares, “trabajando
como se trabajaba” —y esa voz
de garganta templada de tabaco—;
mi abuela, a quien he echado
más de menos que a nadie nunca y sé
todo lo que me queda todavía
—heredé, con su amor, también su miedo:
no se pierde jamás lo que perdí
(yo no sabía que la quise tanto)—⁷⁶.

76 Olay, *Saltar la hoguera*, pp. 12-13.

También María Sánchez-Saorín se retrotraía hasta los desastres de la guerra en el poema “24 de marzo de 1939”, a propósito de las orfandades y separaciones que demasiadas familias españolas tuvieron que soportar, como ahora las ucranianas: “Con dieciséis años entró rapada / por la puerta, se hablaba de lo punki / que era la niña. // La abuela, que tan solo recordaba / su infancia y pesadillas de una guerra, / se echó a llorar / cuando reconoció a su hermana”⁷⁷. Juan Domingo Aguilar intentaba valorar en “Cinco metros cuadrados” la evolución de las clases medias de ambas épocas: “mis abuelos se mudaron a una caja de cerillas // sus hijos estudiaron en la capital / y sus nietos viven en edificios con ascensores / ahora pueden criar familias estructuradas / envejecer y pagar universidades extranjeras”⁷⁸.

Sobresale el poema “Batman. Año Uno”, de la cordobesa Ana Castro (1990), puesto que en él coinciden en la misma habitación los tebeos del justiciero de Gotham City y los dedales de su abuela: “Por eso acaricio el cómic una y otra vez. / Cada vez que lo hago, / los dedales de la abuela tiemblan. / Está asustada y lo comprendo. // Pero después de todo lo que sucedió en este salón, / la escena más importante es esta: / *Abuela, quiero ser Batman. / Abuela, soy Batman: / me he tragado todos los murciélagos*” (p. 32). El motivo de la costura y el recuerdo de la abuela también asomaba en “Genealogía de la aguja”, de Rocío Acebal Doval: “Aprendí a coser en casa de mi abuela, / uniendo los retales en muñecas / rellenas de algodón. Solíamos / sentarnos —las mujeres— en la sala / a tejer los minutos de las tardes / más frías del invierno”⁷⁹. Si bien la asimilación del tejer con el tiempo resulta un tópico manido, el texto oculta una sorpresa, dado que, de improviso, el tiempo se transforma en sus estrofas mediante el hilo generacional: “Mi hermana no aprendió nunca a coser. / Cuando ella tuvo edad de coger una aguja / ya tenía un *smartphone* y millones / de juegos a su alcance para pasar las tardes”⁸⁰.

García Marina, por el contrario, hacía una ligera alusión a su abuela como factor religioso, de esperanza y promesa, en una de sus composiciones, algo destartaladas, con pretensión de vanguardistas: “Tu abuela te regaló una cruz / y dijo que Dios siempre hace compañía [...]” (p. 206). La alusión se esclarece en el poema VIII: “mi abuela es maravillosa entiendo

77 Sánchez-Saorín, *op. cit.*, p. 26.

78 Aguilar, *Anticine*, p. 32.

79 Acebal Doval, *op. cit.*, p. 24.

80 *Ibidem*.

como todas las abuelas / pero sin duda ella más, parece a una buena conversación / o un buen vino o un atardecer o una tabla de quesos infinita / dispuesta sobre la finitud del hombre”⁸¹; y en el titulado “Lapso de un minuto”, incluido en *Edad*: “quiero que la vida le devuelva a mi abuela lo que le debe”⁸². Juan de Beatriz (1994) clamaba con contundencia en *Cantar qué* por la memoria y la tradición: “Dónde el hambre: / aquí el hambre, / el hambre es densa y mancha / hasta el último sueño, aquí / y mi abuela frotando mientras canta / coplillas escuchadas a su madre”⁸³. No es esta, sin embargo, la única huella de la abuela en el poemario del murciano, ya que resucita en una estrofa de “Mi abuela no lee a Bataille”. En ella coincide con sus ideas y el sujeto lírico se desvive por aprender de ella: “Como mi abuela, / que no escribe su nombre, / pero parió una familia / y cita sin saberlo a un tal Bataille: / amar es afirmar / la vida hasta en la muerte”⁸⁴.

La abuela, fuente inagotable de sabiduría y último reducto de la cultura popular y los saberes de la tribu, ha sido también retratada por Marco Remón en “Mi abuela”: “Los ancianos de la plaza / tenían pegajosas las comisuras / y ella los desatendía para besarme / los párpados como acuñando mi mirada, / como los pasos acuñan el camino. / Y yo con los ojos pegados / dulcemente escuchaba a todos / los niños de la plaza / cantando los estribillos de mi abuela”⁸⁵. Sánchez-Saorín, en “Metamorfosis”, retornaba a la memoria de la abuela gracias a unos higos esparcidos por el campo: “Cuando encontré los higos / abiertos en el suelo, / vi el cuerpo de mi abuela / descuartizado”⁸⁶. A la sombra de la abuela se enfrentaba la murciana en “Brecha generacional”, dedicado por entero a su abuela:

Sé que te gustaría
vivir por contemplar
cómo te doy más sangre de la tuya,
cómo te vas dejando todo
atado y bien atado
ahora que soy mujer.

81 Rodrigo García Marina, *Edad*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2019, p. 20.

82 García Marina, *op. cit.*, p. 33.

83 Juan de Beatriz, *Cantar qué*, Valencia, Pre-Textos, 2021, p. 37.

84 *Ibidem*, p. 41.

85 Marco Remón, *op. cit.*, p. 19.

86 Sánchez-Saorín, *op. cit.*, p. 15.

Pero los tiempos cambian
y las muchachas vamos solas por las calles,
con un poco de miedo, aunque lo callo
—no puedo darles la razón—.

A veces te hablo en lenguas que no entiendes,
lo sé,
cuando ando lejos
de tus cosas queridas
y me preguntas por teléfono
si voy acompañada⁸⁷.

En “50 céntimos de 1949” reflatava su infancia, cuyas tardes pasó curioseando en los armarios y cajones de la casa de su abuela: “De niña me gustaba rebuscar / entre las cosas que mi abuela había / olvidado y en cambio conservaba; / el recuerdo de un viaje / o unos botones de repuesto / nos hablan desde el fondo de un cajón. Con mis pequeñas manos escarbaba / esperando encontrar un buen botín; ella insistía: *no registres*”⁸⁸.

De su abuelo, a partir del descubrimiento de una fotografía durante esa misma labor de registro, pero ya en la edad adulta, Escavy rememoraba su niñez:

Es una foto antigua de familia
donde estoy con mi abuelo. Revisando
papeles y recuerdos, lo poquísimos
que importa y que guardamos en cajones,
me he encontrado esa parte de mi historia.

Me sorprende ese niño que me observa
feliz, mientras sujeta con su mano
dos palomas enormes, derribadas
por el pulso infalible de mi abuelo⁸⁹.

87 *Ibidem*, p. 20.

88 *Ibidem*, p. 37.

89 Escavy, *op. cit.*, p. 22.

La importancia de esta figura en su vida se confirma gracias a la estrofa final de “Una foto de familia”: “Mi infancia ya no existe, y el abuelo / murió poco después de aquella foto, / donde aún sonreímos, donde está / la casa que teníamos más nueva / y no se ve cercada de edificios”⁹⁰; y al último poema de su *opera prima*, “Biografía”: “Que en mi niñez mi abuelo me llevara / para siempre de caza entre los montes; / mi posterior afán por andar solo / —una vez que murió— como intentando / volver a andar de nuevo sus caminos [...]”⁹¹. Esta parcela la completan las “Neocoplas a la muerte de su abuelo”, texto nuclear de este motivo en el haber de Juan de Beatriz, quien, gracias a la reformulación del título, subrayaba la novedad respecto a las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique: “Ya no hervirá la sangre / de las mulas salvajes por tus venas. / Cuando te marches / se detendrá por siempre, en un instante, / la savia enloquecida / que ordena y da su quicio a los planetas”⁹².

García Marina consagraba el poema XXXV de *Edad* a la sombra del abuelo, tierno y violento a la vez: “creo que es hora de hablar de la muerte, toma asiento / si te mareas nos valdremos de las metáforas. // Mi abuelo mataba gorriones con una raqueta de bádminton / cuando no le acompañaba al gallinero, / no porque fuera un mal hombre / sino porque había crecido en el campo / y en el campo la vida está tan devaluada como la tierra”⁹³. Y Olay daba cabida en sus versos a su madre, cuidando ahora de su abuelo: “Yo tenía aquel año siete años. // Fue al empeorar mi abuelo. / Mi madre lo cuidaba y no podía / cocinar y empezamos a quedarnos”⁹⁴; luego, alcanzaba a desandar el tiempo y a resucitarlo en un formidable haikú: “Tengo seis años / si julio huele a hierba. / Mi abuelo vive”⁹⁵.

Pérez Cerón, en *Márgenes de error*, accésit del Premio Adonáis en 2020, revisitaba en un alambicado poema en prosa la fatídica muerte de su abuelo: “[...] ese niño que aún no sabe que tocará un instrumento conocerá a un bajista que ahora está muerto y que tampoco sabe que el abuelo morirá en unos meses el día del cumpleaños que escribirá poemas

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*, p. 58.

92 Beatriz, *op. cit.*, p. 60.

93 García Marina, *op. cit.*, p. 65.

94 Olay, *Saltar la hoguera*, p. 28.

95 *Ibidem*, p. 60.

que oculta a su familia por compasión por no ver llorar a su padre poemas que contarán secretos familiares”⁹⁶. Este texto en prosa conecta con el último poema de su libro: “Hoy es el cumpleaños de mi nieto / no sabe que llevo tres días ingresado / debe de estar ahí fuera nervioso / por la fiesta seguro que invita a mucha gente”⁹⁷. Bellido, por su parte, deslocalizaba en “Tokyo, 14:22” el recuerdo del abuelo para remodelarlo en una ficción y paisaje japonés: “Te dije que mi abuelo se marchitó en una tarde, / ese buen hombre que me daba / la merienda y la buena cosecha / de valores que obtuvo de sus padres, / puros como las copas nevadas de Sapporo”⁹⁸. El poema “Parecidos razonables”, de Juan Javier Ortigosa, resulta, en su concisión, muy certero, por cuanto triangula la unión entre abuelo, padre y nieto, que no es otra que el cansancio y la bondad intrínsecos al primero: “Miro a mi abuelo y leo en su rostro / el cansancio de mi padre. // Pienso que algún día / yo también heredaré / la noble tarea de ser un hombre bueno”⁹⁹. Más adelante, en “Miradas cubistas”, Ortigosa figuraría —con afán de completar su intrahistoria— la juventud del padre y sus primeros escauceos sexuales: “Mi padre, como tantos de su generación, / fue un amante clandestino del cubismo. // Del cubismo de los pechos pixelados / que hacían del amor / un gesto de ojos entreabiertos”. Una juventud marcada por el peso inquebrantable de la censura: “Mi padre conoció a tías / los secretos de la madrugada, / de los ojos que buscaban con asombro / pechos desnudos en pantallas censuradas”¹⁰⁰.

Además, cabe traer a colación un fragmento de uno de los poemas en prosa de *El desgarró*, XXXIII Premio de Poesía Hiperión. En él, Villalobos bosquejaba la imagen de sus abuelos un día de playa, intentando expresar los sentimientos compartidos y las charlas de entonces: “Ese niño de seis años llamará al abuelo que no quita ojo al nieto bajo sus gafas de sol, a su mayor orgullo, y traerá la fruta para el sofoco, le contará sus historias de jugador de fútbol, sus regates, porque sabe que ese nieto, su ojito derecho, ve un héroe tras cada anécdota. Y la abuela avisará para comer”¹⁰¹. Por

96 Pérez Cerón, *op. cit.*, p. 35.

97 *Ibidem*, p. 52.

98 Bellido, *op. cit.*, p. 39.

99 Ortigosa, *op. cit.*, p. 23.

100 *Ibidem*, p. 47.

101 Villalobos, *op. cit.*, p. 18.

otro lado, aduzco también un fragmento de “Amor a granel”, de Javier Calderón (1995), donde se entrecruzan destellos afectuosos y disciplinarios de los abuelos con escenas bucólicas de la infancia:

Dejé escapar cuando era niño
las gallinas en la granja de mi abuelo.
De aquella experiencia me llevé
el miedo al hombre,
la cicatriz en la nariz de una palmera,
el consuelo de mi abuela al protegerme
(el primer azote de empatía
vino de los ojos vidriosos de aquella señora
llena de moratones en el pecho,
muy, muy adentro, detrás de las costillas) (p. 188).

En “Recuerdos”, Mario Vega evocaba la memoria de la una: “Recuerdos de ti, abuela, en la cocina / cantando coplas y cuplés, de ti, / al salir del colegio y la moneda / que me entregabas en secreto siempre”; y la del otro: “Recuerdos de ti, abuelo, de tu risa, / de llorar en el centro comercial / cuando salí corriendo y tú caíste / escaleras abajo al perseguirme”¹⁰². Rodrigo García Marina, a su vez, en el quinto poema de *Edad* se retrotraía a todos sus antecesores para contar la historia general de España —la desesperación, la honra, la Guerra Civil, el hambre, la miseria, la fe católica, las vacaciones de verano, las enfermedades, la democratización de la educación— y para contar su intrahistoria personal —los oficios de sus antepasados, el suicidio, la inteligencia, el lugar de veraneo, las frustraciones de cada cual—, fundidas y confundidas en su decir casi totalmente despojado de puntuación:

mi bisabuelo era músico y murió por la música
mi tatarabuelo se ahorcó con las riendas de un caballo¹⁰³

102 Vega, *Digamos que fue ayer*, p. 48.

103 En el poema XXXVIII de *Edad*, Rodrigo García Marina tendería de nuevo un tenebroso puente con la muerte del tatarabuelo ahorcado: “Imagino a mi tatarabuela cuidando de sus once hijos sola / con un marido ahorcado en el establo de la casa donde ahora tenemos / un garaje y descargamos maletas bolsos de la compra nuestros cuerpos / semidesnudos listos para ser sumergidos en una piscina verdiazul” (p. 69).

mi tatarabuela era la mujer más respetada de su pueblo
mi tía abuela fue espía durante la guerra, no tenía aún los quince
el primo de mi abuelo sin ojos ni lengua fue enterrado vivo
mi tía abuela se sostenía en silla de ruedas pues de niña pasó hambre
cosía para tiendas de niños pijos pero nunca tuvo mucho dinero
mi abuela ganó un concurso de tablas de multiplicar antes del treinta y seis
más tarde cuidó gitanos purísimos y leyó la Biblia pero ningún poema
mi tío vio cómo sus intestinos se desbordaban en una cama
mi otra abuela perdió dos hermanos por el sarampión
mi tía abuela se jubiló y veraneó en Benidorm y se casó a los sesenta
y le tiró los tejos a su sobrino nieto cuando había lavado
la sábana de su memoria
mi abuelo fue el primer universitario ciego de España
un familiar lejano ha trasplantado una cara por primera vez en la historia
¿ve usted? toneladas de siglos me acompañan, ¡jardín de nadies!¹⁰⁴

Hay algunas abuelas con nombre propio. Una de las más famosas de la poesía actual es la de Carlos Catena Cózar, quien se hizo con el XXXIV Premio de Poesía Hiperión. Como apunté en la reseña que le dediqué,

[...] el pasado brota y se personaliza a través del recuerdo eterno y constante de la fallecida abuela del autor, Regalada Palacios, mujer admirada que se presenta [...] como símbolo absoluto de la tierra y sus labores: “abuela jornalera primero propietaria después / abuela de madera astillada y nombre olvidado / abuela cansada que temblaba al ver un paisaje extenso / por temor a que le hicieran cultivar tantas hectáreas” (pp. 24-25); y, más importante aún, como símbolo perenne de la rebeldía implacable ante el sistema: “mi abuela quiere que yo me quede / que haga política y me alimente de la furia / le digo *abuela anda vente tú conmigo* / ella dice que nunca va a darles el gusto / de dejarles el país para ellos solos” (p. 21). De algún modo, tal y como apunta la dedicatoria final, esta obra es un elogiado homenaje a ella¹⁰⁵.

104 García Marina, *op. cit.*, pp. 16-17.

105 Pedro J. Plaza González, “El triángulo de las temporalidades”, *Clarín. Revista Nueva de Literatura*, 146 (2020), Oviedo, Ediciones Nobel, pp. 77-78 (p. 77).

Un sobresaliente poemario ofrecido de veras, en su totalidad y sin otras interferencias temáticas —más allá de la meditación en torno a la muerte y a la soledad—, a la figura de la abuela, nombrada solo en la dedicatoria como yaya —“A mi yaya, que enhebró este río en el desierto”—, es *Alas vividas* (2019), de Alberto Escabias Ampuero. Dicha abuela es la difunta Patrocinio Martínez, revisitada por su nieto gracias a la poesía:

No sé si he cerrado los ojos,
o si en ti los he abierto;
todo es extranjero
más allá de mí mismo,
como las olas absurdas
del invierno.
Tan solo sé que la locura
tiene la edad de tus alas
y que la razón
finge prolongar su rama
hasta el infinito,
libre de recuerdo, libre de olvido¹⁰⁶.

Este libro ha supuesto la culminación plena, difícilmente superable en cantidad o cualidad, de este prisma temático. Sus cuatro secciones —“Las alas de Ícaro”, “Las alas de la muerte”, “Las alas del vértigo”, “Las alas de la victoria”— trazan un recorrido honesto y valioso por los precipicios de la soledad, la muerte de la abuela y la enfermedad del padre para arribar, por fin, a la aceptación y el refugio brindado por los seres queridos y el recuerdo vívido de la abuela: “Te visito en claras azoteas / donde tu voz dice / vaciar la bruma, / donde tu voz dice / no haber abandonado / tu último labio aquí en la tierra, / sino que tu beso / hace ahora el amor al otro lado”¹⁰⁷.

A esta nómina habría que añadir, en última instancia, los nombres de las abuelas de Rodrigo Olay. Por un lado, Gelina, apelada en el poema “Buenavista” para salvarlo de los peligros del día a día: “Abuela, escóndeme, / tras la cancela / blanca, que viene / el lobo y lleva // entre los dientes / la dulce pena / de ya no verme, / de no estar cerca // de quien te fui / cuan-

106 Escabias Ampuero, *op. cit.*, p. 24.

107 *Ibidem*, p. 70.

do lo era”¹⁰⁸; por otro lado, Jovita, en “La Vega”, como deseo formulado, como encuentro perseguido en unos versos que prueban su extraordinario dominio de la métrica: “Ni dinero ni suerte, / tampoco «honor y prez», / y, menos, tratos raros con mi muerte. / Solo quiero una cita. / Solo verla otra vez. / Solo ver otra vez a mi abuela Jovita”¹⁰⁹. Ni Andrés María García Cuevas ni Juan Javier Ortigosa, los más jóvenes de la generación, se han sustraído del inventario de las abuelas con nombre propio. Dori es la de García Cuevas, a quien le dedica “Corona de flores”, donde se vale del motivo de la fotografía para luchar contra la desmemoria: “Son tus fotografías / esas mismas de ayer, salvo por una / pequeña diferencia —una cuestión / de perspectiva—: / lo que antes era muerte / ahora es olvido”¹¹⁰. Manolita es la abuela de Ortigosa, a quien tributa “Contrarreloj”, resuelto a detener el tiempo irreductible: “Hay en algún lugar un almanaque / que ha dejado de latir, / una agenda que te busca entre sus hojas, / un reloj sin vocación en la pared. // Pasan sin ti los días, / aunque en la calle Párraga haya un calendario / que vive el mismo mes todas las tardes”¹¹¹. Puede deducirse, en síntesis, que tres son las claves que orbitan alrededor de estos abuelos: tiempo, memoria y amor. Es Juan Domingo Aguilar quien mejor explica el porqué del *leitmotiv* de la fotografía en “Días de radio”, dentro de *Anticine*:

mi abuela me viste
con mi traje de los domingos
se ajusta la camisa
que le regaló mi abuelo
y enciende la cámara

vamos niños dice sonreíd
si ocurre alguna desgracia
o perdemos la memoria
esta foto conservará
la ropa con la que un día
fuimos felices¹¹².

108 Olay, *Vieja escuela*, p. 21.

109 *Ibidem*, pp. 51-52.

110 García Cuevas, *op. cit.*, p. 65.

111 Ortigosa, *op. cit.*, p. 46.

112 Aguilar, *Anticine*, p. 27.

Transitando por otras sendas no menos sugestivas, se perfila la necesidad intrínseca de construir un hogar como otro motivo nuclear de la Generación Reset. Se debe, a buen seguro, a la pérdida de un espacio habitable que antes creyeron suyo, ante lo cual no cabe más que lamentarse por el pasado o mirar hacia el futuro en busca de la esperanza, tal y como hiciera Lorenzo Roal: “Y miro atrás: Allí donde vivía / ya nunca volveré — // Un nuevo sol, una mañana, un nuevo / comercio, un edificio / de nueva construcción, recién pintado, / un niño / recién nacido — habrán / cambiado ese paisaje que tanto conocía” (p. 112). Otro asturiano, Mario Vega, declaraba en los poemas finales de su segundo poemario, *La mala conciencia* —un “retorretrato generacional”, por su afán de fotografiar muchas de las costumbres y caracteres de sus coetáneos¹¹³—: “Quiero vivir contigo más allá / del oficio del lunes o la mansa / rutina del domingo, habitar / un país de fronteras limitadas / por la dicha común”¹¹⁴. Y pongo ahora el énfasis en el verbo *habitar*, porque los jóvenes escritores aquí reunidos han padecido esa falta y el anhelo de un lugar propio donde vivir, en el que sentirse seguros, libres y felices¹¹⁵. No son desde luego pocas las concurrencias relativas a la casa, ora en sentido literal, ora más figurado. Con todo, esa casa poética no escapa del paso del tiempo y puede transformarse en ruina: “Me sorprenden los restos del poema. / Sin que hubiera previsto / la materia que creo cuando escribo / dos mundos se suceden en la página”¹¹⁶.

Por un lado, la casa se muestra en su imagen positiva, tal y como sucedía en el caso de Vega, o bien en el de Raffo, que confesaba en algunos de sus versos más pulidos el ansia por construir un hogar y defenderlo hasta las últimas consecuencias, por pequeño que fuera: “Levantar un hogar en los resquicios / de la propia casa. Defender / un fuerte a toda costa, / un último bastión de soledad. // Que si digo *ahora* es porque poseo / este

113 Pedro J. Plaza González, “Retorretrato generacional de un poeta”, *Clarín. Revista Nueva de Literatura*, 144 (2020), Oviedo, Ediciones Nobel, pp. 76-77.

114 Vega, *La mala conciencia*, p. 56.

115 El sucedáneo que habría de servir de consuelo es bien triste, si nos remitimos a “Un ciudadano ejemplar”, inserto en *Anticine*, de Juan Domingo Aguilar: “al volver a casa nos reconforta / escuchar de fondo el ruido de la nevera / saber que al menos / algo sigue funcionando” (p. 34).

116 Escavy, *op. cit.*, p. 29.

estrato donde no hay amor. // Un rincón —dijiste— / también puede ser el centro del pasillo, / la chimenea en una tarde de verano” (p. 106).

Asimismo, la casa se ha poetizado en su imagen negativa, a tenor de la sensación de inseguridad, de la cual es claro ejemplo “Conjugo el verbo *habitar*”, de Andrea Abreu López (1995): “La casa que aparenta ser segura pero que solo resplandece si la ciudad / calla y la oscuridad la cerca // La casa que depende de las tinieblas para ser hermosa // «La misma casa», pienso «Como si la casa fuese un lugar seguro»” (p. 181); o, fruto de la sensación de lejanía y separación, el breve texto de la pamplonesa Irati Iturritza Errea (1997), a partir de una cita de la iraní-estadounidense Sholeh Wolpé, en una suerte de ensoñación oscura y horrible: “Si la casa es un diente que falta / qué es el recuerdo de la boca / o la mano que se mueve en busca de / qué la sangre qué el hilo el hueco tras / el miedo es una mano que arranca” (p. 214). De tal modo, Rocío Acebal Doval incluso llegaba a rechazar la idea de viajar, puesto que en pocos años se pasó de la imposibilidad de salir del país para la mayoría de la población a la improbabilidad de trabajar o estudiar en él: “Ya no quiero viajar, ya solo aspiro / a una patria, a un hogar, a un sitio donde / alguien me lleve en brazos a la cama / cuando me duerma tarde en el sofá”¹¹⁷.

Pero ¿cuál es el hogar que han hallado los Reset en medio de su naufragio vital? La propia poesía, contorneada en ocasiones como un espacio en sí misma: “las palabras son el único hogar que conociste”¹¹⁸, aseguraba Villalobos. Y es que, en parte, “[...] el poema se considera un dispositivo lúdico-reflexivo con utilidad no solo estética, sino ética y política; de ahí la apuesta por una lírica dialogante y colectiva, en vez de monologante y ensimismada”¹¹⁹. Así, Alba Flores dotaba su poema de consistencia levantando algunas paredes y tabiques en los márgenes de sus versos, en una suerte de arquitectura sentimental: “Este poema / tiene paredes de madera / y una puerta que va a dar al bosque. / Dentro estamos tú y yo / cada uno en una habitación / separados por una conjunción coordinante / que es un tabique fino” (p. 89). Villalobos, a la par, invitaba al lector a detenerse para disfrutar de su ambigua comodidad: “Que estés a gusto

117 Acebal Doval, *op. cit.*, p. 19.

118 Jorge Villalobos, *Para morir los dos basta con que uno muera*, Granada, Valparaíso Ediciones, 2020, p. 22.

119 Aceves, *op. cit.*, p. 272.

en estas líneas / como en las buenas camas de hospital, / modernas, que se elevan con un mando / para que estés tranquilo, cómodo” (p. 196); y se refugiaba, como Flores, entre esas cuatro paredes líricas: “Me he encerrado, como quien se encierra / para estudiar en una habitación, / en este poema, en las cuatro paredes / de este poema, después de descargarme / todos los documentales y series / sobre especies extintas y el futuro”¹²⁰. Antonio Díaz Mola, en *Apostasía*, su primer libro, XII Premio de Poesía Joven RNE, deambulaba por las calles del poema: “Lo hicimos lentamente, / yéndonos a sabiendas por las calles más largas / que hemos recorrido. / Un paseo al sur con jardín y catedral (esto es el poema)”¹²¹; y lo mismo haría, en paralelo, Villalobos: “Si digo que el poema es un camino / para llegar a ti, imagino calles, / selvas que nunca hemos visto, cualquier / medida de distancia, mar, montañas, / alturas que escalar, precipitarse [...]”¹²². Bellido convertía la hoja en blanco en un patio de recreo y sus versos en chavales correteando: “Son solo niños de papá / jugando a ser rebeldes / en el patio de esta hoja en blanco, / intentando —los pobres ilusos— transgredir / los dictados del Tiempo”¹²³. Roal, sin embargo, se atrevía a impulsarse por el poema, tanteando a sus presuntos habitantes: “Aquí quizá no exista, pero fuera — / en el siguiente verso / se extiende brevemente la desgracia / que cubre el mundo. // Agradecidos demos / a los que de verdad lo necesitan / y que precisamente nunca han sido / quienes han habitado este poema” (p. 113). Por último, Juan Javier Ortigosa, como si de un episodio de *Los Soprano* (1999-2007) se tratase, convirtió el último texto de su primer libro, *Con voluntad de amanecer*, en la consulta de un psicoanalista: “Esto es un poema, / inserte su dolor. // Deje que le cuente cosas / de usted que desconoce. // Póngase cómodo; / necesitaremos un rato, / quizá incluso un par de sesiones. // ¿Cómo era la relación con sus padres? / ¿Alguna vez ha tanteado / el peso de un cuchillo / o se ha hurgado en la carne / en busca de una astilla?”¹²⁴.

120 Villalobos, *Para morir los dos basta con que uno muera*, p. 68.

121 Díaz Mola, *op. cit.*, p. 19.

122 Villalobos, *Para morir los dos basta con que uno muera*, pp. 22-23.

123 Bellido, *op. cit.*, p. 13.

124 Ortigosa, *op. cit.*, p. 69.

2.3. *Cara a cara con el dolor: la enfermedad y la muerte individual o colectiva*

Es de rigor constatar cómo las enfermedades han invadido la poesía de los integrantes de esta generación, decididos a que dejen de ser estas un tabú. Por el contrario, ganan aquí mucha estatura. En primera instancia, el cáncer infecta las composiciones de varios de quienes lo han conocido de forma cercana. Sara A. Palicio (1991) radiografiaba en “El cuerpo incurable” una minuciosa crónica del avance de la enfermedad, inclinándose por cierta inconcreción que, durante la lectura, hace dudar sobre si atacaba a un ser querido o al sujeto lírico: “Entonces tal vez piense algunas noches / en el cuerpo incurable / estrechando el cáncer entre sus brazos / a escondidas, por dentro / huesos, músculos, sangre / alrededor del intruso que se abre camino, / que asedia / sangre, músculos, huesos, / habitando a toda prisa su nombre [...]” (p. 48). En contraposición, Jorge Villalobos o Alberto Escabias Ampuero han sido mucho más explícitos y, en algún caso, incluso viscerales a la hora de desarrollarlo, pues se cebó con los progenitores de ambos. Villalobos declaraba haber identificado metonímicamente durante su infancia a su madre con el cáncer: “Un cáncer que sé que no es mi madre, el recuerdo más preciso de ella. Un *no te mueras* a lo largo de los años”¹²⁵. Escabias, por su parte, se reconciliaba y se fundía en el “Tríptico de cáncer” con su padre gracias al lazo silencioso y prieto del tumor que lo acosaba: “Mi padre tiene un tumor / y yo no, / su dolor no es mi dolor, / pero nada nos distingue”¹²⁶. García Marina interrogó al padre sobre el cáncer del abuelo y, como si este fuera un niño, lo sermonó por perder la compostura: “el verdadero cáncer es el amor / si me falta el amor no sirve de nada / hablar mil lenguas muertas como voces vividas [...] // papá, ¿crees que el abuelo merecía ser catalogado como un signo de puntuación? / del uno al diez ¿cuánto duele un miembro que se necrosa? // no duele papá no duele en absoluto / no llores más, compórtate, estamos en la mesa”¹²⁷. Ana Castro, en “Raíces”, publicado en *El cuadro del dolor* (2017), obra merecedora del III Premio de Poesía Juana Castro, razonaba el origen de este lugar común a través de

125 Villalobos, *El desgarró*, p. 42. Jorge Villalobos, en otras composiciones, ha hablado también del cáncer de su amigo Pepesteve, o de aquel otro de su tía Amparo.

126 Escabias Ampuero, *op. cit.*, p. 53.

127 García Marina, *op. cit.*, p. 23.

un miedo congénito: “Tengo una relación contradictoria con mis raíces. / Mis raíces desentieran fobias hereditarias. // Moriré de cáncer antes de enterrar a mi madre”¹²⁸.

Distinta a las anteriores resulta la apuesta de Roal, dado que el asturiano optaba por ponerse en la piel de un enfermo de cáncer en uno de sus habituales monólogos dramáticos, el cual, por cierto, guarda el eco de la canción “Humo” (2017) —“Ahora, que empiezo de cero / el tiempo es humo, el tiempo es incierto. / Ahora, que ya no me creo que la vida sea un sueño. / Ahora, que solo el ahora es lo único que tengo. / Ahora, que solo me queda esperar a que llegue la hora”—, de Pau Donés, quien liderara el grupo Jarabe de Palo y falleciese por un cáncer de colon:

Ahora que mi tiempo se termina
a ritmo de metástasis;
ahora que me cuesta respirar;
ahora que ya solo importa ahora:
dejad que me despida de mis padres,
que por enésima
vez les explique que no es culpa suya,
que no importa, que ha sido
suficiente mi vida, que la culpa
es de esa hija de puta que me observa
con sus ojos vacíos desde aquella
esquina de la sala de hospital¹²⁹.

En segunda instancia, el Alzheimer y la demencia senil —habitualmente confundidas en su sintomatología e indiferentemente tratadas— han captado la atención de algunos de ellos. Surge, de nuevo, el nombre de Jorge Villalobos, muy versado en estas y otras dolencias, como el síndrome de Guillain-Barré, que padeció durante la adolescencia: “Si pienso en el Alzheimer de mi abuelo y de mi padre, me siento incapaz de tratarlo frente a frente. Prefiero el poema, escapar en una imagen; no decir abuelo, sino imaginarlo en una manzana, indefensa, mientras un

128 Ana Castro, “Poemas de *El cuadro del dolor* de Ana Castro”, *La Tribu* [en línea] (27/01/2017). En <http://latribu.info/poesia/poemas-cuadro-del-dolor-ana-castro/> (consultado el 30/09/2022).

129 Roal, *op. cit.*, p. 30.

gusano recorre su interior, quedando solo la piel”¹³⁰. Remito, otra vez, a Dimas Prychyslyy y su estremecedor “Mamá”, donde una madre imaginada deambula ausente y desorientada, dejando de ser quien era: “Camina unos pasos temblorosa, / unas gotas de zumo de naranja / se derraman de su vaso / y de repente vuelve a quedarse quieta / y se pierde. / Se gira de nuevo y vuelve a saludarme, / yo le indico con un gesto, que me duele, / la puerta que da al jardín” (p. 101). Rodrigo García Marina se medía infructuosamente contra la demencia, consolándose con la homeopatía para salvar a su abuela:

mi abuela toma flores y recetas de homeopatía que
probablemente le curen la demencia le devuelvan la vida
hace una dieta estricta
su homeópata —debe ser un artista—
se ha montado un gran negocio
como un liquen adherido a sus escamas: vive de ella
mi abuela vive de hacer que recuerda
es mi persona favorita a veces sin quererlo
mientras leo a Herta Müller mascullo su nombre¹³¹.

Juan de Beatriz, haciendo gala de su extrema finura, se centró solo en las consecuencias de la enfermedad sobre su abuelo y en el sufrimiento de su abuela: “Respira vegetal / y aún nos oye, aunque / apenas ya no viva entre nosotros / aquel que ella más quiere. / La baba se cae / y unos ojos azules: // No me suena tu cara, / ¿has guardado los chotos?, / mañana daban agua / y el macho se ha escapado / en medio del salón”¹³². Y Andrés María García Cuevas se enfrentó a la demencia frontotemporal de su padre en el demoledor tríptico “Diagnóstico: ausente”, a mitad de camino entre el reconocimiento y el desconcierto: “Con mirada perdida vas buscando / un rostro conocido por la casa. / Recorres los pasillos, que parecen / distintos cada día / —pues cada día cambia incluso el hombre / que ves en el espejo—, aunque las puertas / están todas cerradas y no sabes / abrirlas ni tampoco derribarlas”; hasta perder la consciencia de sí: “Aún ha de llegar,

130 Villalobos, *El desgarro*, p. 32.

131 García Marina, *op. cit.*, p. 18.

132 Beatriz, *op. cit.*, pp. 41-42.

lejano, el día / en que te olvidarás de todo y todo / de ti se olvidará. [...] / Aunque sigues aquí, cuando te nombro / ya se quiebra mi voz al recordarte”; y, en fin, dejar de ser quien se era, asumir la desaparición: “Ahora entiendo qué quiso decir / el neurólogo en la última consulta: / cuando nos miro en el espejo solo / me puedo ver a mí abrazado a nadie”¹³³. Haciendo un guiño a la comedia musical de Juan José de Arteche dirigida por Ángel Fernández Montesinos e interpretada por Concha Velasco en 1986, Aguilar escribió “¡Mamá quiero ser artista!”, que abrigaba los sueños frustrados de su abuela: “mi abuela rezaba para no dejar de dar leche / me sentía como una vaca inútil / con las ubres de una mujer muerta // dice que si pudiera volver atrás / no tendría a ninguno de sus siete hijos / estudiaría un poco de interpretación / siempre fui un poco dramática”; y las fantasías propias de la demencia senil sobre un pasado evaporado y un presente inexistente: “recuerda cosas cada vez más antiguas / pregunta por el perro de sus padres / asegura que el pobre no podrá volver / porque no conoce este camino // me mira como una niña en un sofá / me observa cuando entro y la beso / siempre merienda con prisa / porque su nieto dice / está a punto de recogerla / para ir al teatro”¹³⁴. Cómo no, dentro de *Alas vividas*, Escabias también se fija en algunos síntomas de la vejez —más leves—, cantando la sordera de su amada destinataria: “Remienda mis alas / con su hilo de ayer / y rebusca / mi voz / en su sorda oreja, / como una ventana / abriéndose al susurro”¹³⁵.

Mención aparte suscita Rodrigo Olay, quien, con industria lírica y extrema valentía, rememoró en *Saltar la hoguera* un recuerdo de su niñez, aludiendo sin tapujos al tratamiento de su enfermedad cutánea, la ictiosis, gracias a su maestra a la hora de la siesta: “La señorita Cova, entonces, / que me quiso y me quiere como a un hijo, / me ponía de pie en alguna silla, / me quitaba la ropa y me iba dando crema, / recorriendo mi piel como mi madre, / como hago hoy yo tres veces cada día. // Mi maestra tardaba unos minutos. // Yo desnudo delante de la clase”. Este recuerdo tan singular podría haber sido un trauma si la conducta de sus compañeros hubiese sido otra: “Pero no olvidaré / que nunca, jamás, nadie dijo nada. / De aquellos veinte niños, / ni una burla, ni un mote, ni

133 García Cuevas, *op. cit.*, pp. 53, 54 y 55.

134 Aguilar, *Anticine*, p. 36.

135 Escabias Ampuero, *op. cit.*, p. 69.

un insulto, / un mírale, un está pelado, un / no, porque es contagioso”¹³⁶. Y es que, si unimos *Saltar la hoguera*, XXXV Premio Jaén de Poesía, con *Vieja escuela*, accésit del Adonáis en el año 2020, nos daremos cuenta de cómo dicha enfermedad ha conllevado el miedo a una muerte prematura:

Siempre he creído que iba a morir joven.
Pero ese es otro tema.
Yo me iba a morir.

[...] Quizá recién nacido. Nadie me lo ha contado, pero a veces. El surco, el surco atónito. El miedo entonces cuánto. “Su enfermedad comporta con frecuencia...”. “La piel se abre en...”. “Hay riesgo de ceguera” (mis cataratas a los treinta años). Mi rostro que es el rostro de mi padre y el rastro de una herida”¹³⁷.

El desamor continúa siendo una terrible enfermedad, una plaga de dolor en no pocas poéticas. No es preciso aportar demasiados ejemplos, pero sí conviene señalar que se ha manifestado en una vertiente más tradicional, como es la de Emily Roberts: “Después de haber llegado aquí, / te tienes que marchar. // Aunque dijiste: no me pienso ir, / aunque lloraste de felicidad / cuando las luces” (p. 80); y en otra más descarnada, como la del malagueño Jesús Baena Criado (1992), la cual viene desarrollando, reescribiendo y mejorando desde sus primeros libros y ha culminado en el extenso poema narrativo *Amaro*, donde conjugaba la mitología y la geografía sometidas al dolor amoroso para crear imágenes tan bellas como crudas:

Mira que hoy amaneció como aquel día:
la luz era una espada sobre el cuello desgarrando en dorado
la mañana, anunciando la tragedia la luz era un coro de trompetas amarillas.
Te lanzaste desde la altura de tu vuelo hasta el latido
de tu nombre sobre el barro; acudiste a los colmillos del silencio,
a la fiera mordedura de mi herida, a la sima que entre yedras

136 Olay, *Saltar la hoguera*, pp. 28-29.

137 Olay, *Vieja escuela*, pp. 25-26.

fue la trampa;
venías a morirte en mi boca, amor: ya te has muerto.
Y qué verde era el prado: qué verde aquella arteria de consuelo
donde ardió mi juventud en soledad, crepitando la hierba
con el suave arrullo del aire¹³⁸.

La muerte se ha mantenido como un motivo capital, si bien dentro de la Generación Reset ha adoptado matices dignos de comentario. Se registra una llamativa tendencia a fantasear con el suicidio, proyectado en la construcción de un personaje; verbigracia, en “Plata y plomo” de Álvarez Miguel: “se detiene entre la hierba / recuerda el arma que vio a mitad de precio // si decidiera suicidarse / ¿qué arma escogería? / ¿la más barata? / ¿la mejor?” (p. 24). No obstante, los dos dechados más interesantes los firmaron Escabias Ampuero y Baena Criado. El primero jugaba en *Disparo de nieve* con la morbosa idea de su muerte; léase “El suicida metódico”: “Me deshice / de las balas / que acechaban / la flaqueza / de mi destino / cuando / hasta la paciencia / de los árboles / me ofendía. // Las guardé / donde nadie sospechase: // dentro de mi cabeza”¹³⁹; “Boxeo sobre estiércol”: “Contemplo a escondidas / cómo me desangro / y, durante el transcurso, / fantaseo / con la idea / de oler / mi propia descomposición”¹⁴⁰; o “El cadáver de ayer”: “¿Quién ha escrito / el nombre de un suicida / aquí, en mi esquelca?”¹⁴¹. En su segundo libro, por el contrario, daba un giro de tuerca y barajaba la idea de la muerte del poeta: “El cadáver del poeta / es distinto / al del resto de los mortales; / no hiede a guiso amargo, / sino a cine de verano”¹⁴². Jesús Baena Criado, en cambio, proyectaba el suicidio casi como una suerte de menester que, empero, no lo libraría de su dolor:

Hasta mí llegó el cántico de la victoria
como el agua alcanza al cuerpo en la orilla, arrastrando mi piel hasta sus labios
la muerte ha pronunciado mi nombre y me llama al oficio del suicidio:
“clávate un cuchillo hasta los huesos y estremece la arteria

138 Jesús Baena Criado, *Amaro*, pról. Rosa Romojaro, Málaga, El Toro Celeste, 2018, p. 29.

139 Alberto Escabias Ampuero, *Disparo de nieve*, Sevilla, Ediciones en Huida, 2016, p. 65.

140 *Ibidem*, p. 57.

141 *Ibidem*, p. 71.

142 Escabias Ampuero, *Alas vividas*, p. 43.

entre los músculos”, “toma las pastillas del cajón una tras otra hasta encontrar el consuelo en el espasmo final de la carne”; y yo me descubrí tan mísero entonces, yo, que me habría embriagado del veneno que se ofrece y en la escoria me habría entregado a la tierra y al gusano, yo comprendí que ni el sosiego de la muerte detiene un dolor tan profundo como este que llevo conmigo¹⁴³.

Alba Flores exponía una fantasía algo macabra al imaginar la celebración de su entierro: “cuando esté muerta / vendrán todos a bailar sobre mi tumba // sí, ya los veo / cómo ríen y se llevan mis flores / cómo remueven la tierra con sus pies viejos / cómo cantan” (p. 90); y Alejandro V. Bellido, en “Rendición”, pensaba en el confort de la vida concluida y en los azotes climatológicos sobre su tumba: “[...] y piensa que tampoco / rechinarán tus dientes —se acabó— / de rabia por envidias o por celos; / ya nadie llorará por ti ni de felicidad / ni de pena, ya solo —por fin, lo conseguiste— // el viento gemirá sobre tu tumba”¹⁴⁴. Desde su ladera, Mario Vega daba sus “Instrucciones para un panegírico”, o sea, cómo proceder con su memoria y cómo hablar del finado: “Espero que en mi muerte / escriban cómo fui tal como soy / sin falsas apariencias y un poquito / de cómo quise ser / —es complicado / saberme bien por dentro lo que solo / saben un par de amigos—”¹⁴⁵. Distinta era la preocupación de Andrea Abreu al pensar en el mundo tras su muerte, ya que no le preocupaba su cuerpo, sino su cerebro: “no temo / en el fondo / el lugar / adonde / irán / a parar / mis huesos / me asusta / más saber / qué / harán / con toda / esta / imaginación” (p. 182). Lorenzo Roal, en “Vuelo de Navidad”, desplegó un monólogo dramático para especular con la idea de la muerte en un accidente aéreo: “Te cojo de la mano. / Los villancicos siguen. / Se alcanza la velocidad / de despegue y extrañamente tiembla / el avión y mis nervios. // Tus ojos, / esa dichosa música y tus ojos: / los últimos recuerdos de mi vida”¹⁴⁶. Y José Ángel Baños Saldaña (1995), en “La mort de l’auteur”, entremezcló la muerte de Roland Barthes frente a La Sorbona con un accidente personal y la consciencia del propio deceso:

143 Baena Criado, *op. cit.*, pp. 34-35.

144 Bellido, *op. cit.*, p. 62.

145 Vega, *Digamos que fue ayer*, p. 30.

146 Roal, *op. cit.*, p. 22.

“Mi historia, mucho más modesta. / Me atropelló un Seat Córdoba / en la Calle Siete de Marzo, / frente a La Caixa. / Sobreviví, por poco. // Pero tiempo al tiempo. / A todo autor le espera / la muerte tras el verso”¹⁴⁷; y en “Epitafio” afirmaría sin titubear, con el eco del soneto “Piedra negra sobre una piedra blanca” de los *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo: “Me moriré en el texto. / Sin más. Así, de golpe. / Tal vez un martes, como hoy, / de primavera. No importa”; hasta abstraerse de sí mismo para deslizarse como sujeto de sus versos: “José Ángel ha muerto. / Sus poemas lo aniquilaron / sin que se diera cuenta”¹⁴⁸.

Begoña M. Rueda (1992), a partir de una homosexualidad o bisexualidad acallada, se imaginaba así el día de su sepelio: “El corazón me pega un vuelco, maldita / fe ciega y malditos todos los que son amados / de la misma manera en que ellos aman, / qué flores van a ser cortadas para mí / sino las de plástico, qué flores, / algún día una corona cubrirá mi lápida / o más bien / un humilde manojito de ortigas”¹⁴⁹. En esta misma línea, los versos de *La cirugía del escombros* de Dimas Prychyslyy desnudan la violencia y la tortura previas a la muerte: “¿Me darían una paliza? / ¿Serían tiernos? / ¿Lograrían reducir esta vida de sombras a la nada?, ¿convertirla en un túnel vertical en el que se vive en caída permanente? / ¿Me harían sangrar? / ¿Recordar algo, acaso? / ¿Me desmayaría en medio de aquel abandono, desgarrado de impotencia y cansancio y deseo?”¹⁵⁰. Pero la novedad aportada por Prychyslyy es que no se contenta con la fantasía de la violencia o de la muerte, sino que va más allá y consume en *La cirugía del escombros* la resurrección del yo poético en un nuevo ser: “Luego se le elegirá un nuevo nombre. // En cuanto le suministremos la sustancia, / comenzará su instante de eternidad: / sabrá del Olimpo”¹⁵¹. García Cuevas proporcionaba una brillante e inquietante delimitación entre la vida y la muerte, tangible por entero en su definición: “La frontera entre el mundo de los vivos / y el mundo de los muertos simplemente / se trata de una línea, la delgada / línea,

147 *Cornucopia (Antología poética)*, ed. Baena Criado, Plaza González y Domingues López, p. 33.

148 *Ibidem*, p. 34.

149 Begoña M. Rueda, *Servicio de lavandería*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2021, p. 61.

150 Prychyslyy, *op. cit.*, p. 17.

151 Prychyslyy, *op. cit.*, p. 41.

inapreciable, / que consiste en mirar o ser mirado / a través del cristal del tanatorio”¹⁵².

Carlos Allende (1993) se ha acercado a las postrimerías a través del retrato de los inmigrantes que no logran desaguar en nuestras costas: “Decir mar / ahora es no decir muerte / no decir cada muerte / cada persona ahogada / cada niña / cada niño perdido entre las olas / o peor, cada niña cada niño / ahogado entre las olas” (p. 127); y también a través de la reelaboración de una matanza en un instituto norteamericano: “cuando empezaron a disparar / en la entrada oeste de la Columbine / High School el día veinte de abril / de mil novecientos noventa y nueve / he dejado de bajar la mirada” (p.124). Con todo, la muerte colectiva ha sido redimensionada a partir de la pandemia de la COVID-19 y la primera poeta en alzar la voz —con cierto éxito coyuntural tras alzarse con el XXXVI Premio de Poesía Hiperón por *Servicio de lavandería*— ha sido Begoña M. Rueda: “De casa a la lavandería / y de la lavandería a casa, España / hace una semana se declaró en cuarentena / por una pandemia de origen asiático. / Mil noventa fallecidos / y veinte mil contagios más tarde, / yo sigo esperando el autobús / de las siete de la mañana rumbo al hospital [...]”¹⁵³.

Es preciso detenerse, por último, en las distopías que pululan por los imaginarios de la Generación Reset, secuelas, al decir de Luis Escavy, de un sencillo motivo: “A los hombres nos une desde siempre / una sed ancestral por la catástrofe. / Aguardamos inquietos el final, / el inicio nocturno de la tierra. Cuando algo amenaza con morir, / cuando algo que se ha muerto nos reclama, / el morbo nos infunde el heroísmo [...]”¹⁵⁴. Flores se preguntaba sobre diferentes suposiciones, algunas de ellas muy emparentadas con el cine de ciencia ficción; otras, en cambio, más linderas de la actualidad: “Si empieza una guerra, / o una epidemia, / si llegan los zombies, / o los aliens. / Si se acaba el mundo. / Si caen asteroides / sobre el planeta” (p. 88). Escabias, en “Orgía de leprosos”, describía una escena tan cruda como surrealista: “La utopía de la erótica, el idílico final / entre románticos, deshechos de sexo. / Sucio intercambio de almas, arbitrario. / Trágica colmena hundiéndose / en su miel, dulce final para el

152 García Cuevas, *op. cit.*, p. 62.

153 Rueda, *op. cit.*, p. 13.

154 Escavy, *op. cit.*, p. 31.

enjambre”¹⁵⁵. Y Villalobos, en *Para morir los dos basta con que uno muera*, escribía dentro de su marco apocalíptico, asediado por el cambio climático, las inundaciones y las pandemias, agarrándose como único flotador a la mano de la amada: “Por eso te busqué. Hoy te he buscado / todavía, hoy, que anuncian el final / de nuestra especie en redes sociales, / hoy, que un estudio australiano dice / que en dos mil cincuenta moriremos / todos por culpa del cambio climático”¹⁵⁶.

García Cuevas, en uno de los poemas intermedios —sin título— de *Las ciudades*, rechazaba el apocalipsis cristiano para aferrarse a una visión menos épica y, por ello, más humanizada: “Cuando el mundo esté en llamas, que estará, / y no pueda negar las quemaduras, / no sufriré ninguna de las plagas; / tampoco escucharé trompetas, sino gritos, / ni veré bestias o jinetes, / solo a los hombres”¹⁵⁷. Traigo a colación, finalmente, otros versos de *Amaro*, donde Baena Criado proyectó, renovada, la visión de esa destrucción de la ciudad del paraíso que, según la leyenda, contempló el abad Amaro:

La ciudad ha muerto entre sus muros:
la hora febril del agua rota alcanza la arena en la bahía,
donde el muslo se baña en el acero del escombros.
¿No estaban allí los jardines donde el pámpano se rizaba en la sien embriagada
de los jóvenes? De sus palmas y naranjos reconozco un madero sin ramaje
y retorcido. ¿No estaba allí la fuente entre azahares de tan amable perfume
donde solía escribirte y cantarte algunas letras? ¿No brotaba el agua de su caño
donde anidan hoy las sierpes reptando sobre el marfil de sus contornos
como un arroyo de hiel envenenado?¹⁵⁸

Así, a través de enfermedades tan duras como el cáncer, el Alzheimer o la demencia y, en última instancia, el coronavirus; a través de experiencias tan desoladoras como el desamor o la muerte —en forma de suicidio o de apocalipsis—, los poetas de la Generación Reset han encarado, asimismo, el dolor para transformarlo en poesía¹⁵⁹ y superarse a sí mismos.

155 Escabias Ampuero, *Disparo de nieve*, p. 55.

156 Villalobos, *Para morir los dos basta con que uno muera*, p. 62.

157 García Cuevas, *op. cit.*, p. 49.

158 Baena Criado, *op. cit.*, p. 33.

159 Sergio Fernández Martínez, en su tesis doctoral titulada *Cuerpo y dolor en la creación poética española (2001-2020). Un estudio desde la fenomenología* (Universidad de

2.4. *El desarrollo de la poética queer*

Según Teresa de Lauretis, “el término *queer* tiene una larga historia; en inglés existe desde hace más de cuatro siglos, y siempre con denotaciones y connotaciones negativas: extraño, raro, excéntrico, de carácter dudoso o cuestionable, vulgar”¹⁶⁰. En este sentido, se entiende que hoy lo *queer* se relacione con aquellas identidades sexuales que no se corresponden con las establecidas. El ejemplo más señero lo representa Ángel Néstore, poeta de la generación previa a la Reset, que, con títulos como *Actos impuros* (2017) o *Hágase mi voluntad* (2020), ha sabido reconocerse primero oprimido y luego opresor, víctima y verdugo de los perjuicios y privilegios de nuestra sociedad:

La verdad es que muchos son los movimientos que desencadena, cual terremoto, este poemario: de oprimido a opresor, y de opresor a oprimido; de hombre a mujer, y de mujer a hombre; de pasivo a activo, y de activo a pasivo; de italiano a español, y de español a italiano; de vivo a muerto, y de muerto a otra vez y ya para siempre vivo. Sí, todos los procesos posibles y acto seguido todos sus contrarios tienen cabida, en fin, en los versos limpios e hirientes de Ángel Néstore, los cuales, maravillosamente, son capaces de mezclar, con delicada perfección, la crueldad y la hermosura, ofreciendo al público voraz una extraña poesía que, desde luego, puede gustar o desagradar al catarla, pero que, sin remedio, no dejará indiferente a nadie después de su envolvente lectura [...] ¹⁶¹.

De la Generación Reset, no obstante, pueden rescatarse ahora los nombres de Cristian Alcaraz (1990), Dimas Prychyslyy, Lorenzo Roal o Carlos Catena, quedando editorialmente más oscurecidas las autoras lesbianas o bisexuales —por no hablar de las artistas trans—; de ahí que merezca la pena el contundente final de “Las demás”, de María Sánchez-Saorín:

León, 2021), se aproximaba puntualmente a algunos poetas de la Generación Reset, pero en su propuesta sincrónica primaban los años de publicación de los libros en vez de los años de nacimiento de los autores y autoras, decantándose por lo coyuntural y no por lo generacional.

160 Teresa de Lauretis, “Género y teoría *queer*”, *Mora*, 21 (2015), pp. 107-118 (p. 109).

161 Pedro J. Plaza González, “*Hágase mi voluntad*, así en la muerte como en la opresión”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 11 [en línea] (2020), pp. LXIII-LXIV. En <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.LX-LXIV> (consultado el 25/06/2022).

Tú no eres como las demás —dijiste
queriendo enamorarme,
y pensé de repente en mis amigas,
que son maravillosas,
en las protagonistas de los libros,
en la chica del tiempo y en mi profesora
de lengua,
que me enseñó a contar.
Pensé en mis compañeras de trabajo,
en las kellys y en Uma Thurman,
y me di cuenta entonces:
a mí sí me gustaban las mujeres¹⁶².

Se observan dos vertientes bien distintas; sin embargo, ambas conviven en la escritura, dependiendo del momento y del poema. Nos topamos con una homosexualidad cargada de dolor y culpabilidad ante la exposición, lo cual provoca la vergüenza o, incluso, el rechazo de la identidad sexual, tal como le ocurría a Catena al imaginarse por la calle de alguna capital europea de la mano de su amante: “¿Será que somos solo la palabra? ¿Será / que el insulto da forma a nuestro cuerpo / y marca el límite del espacio? // ¿Cómo vamos a pasear juntos / de la mano? Dime // qué hace la gente / cuando nadie la quiere, dime // cómo vamos a sobrevivir toda una vida / a este insulto que nos nombra?” (p. 192); o a Prychyslyy, cuya calculada mezcla entre el folclore andaluz, el llanto moribundo de Gil de Biedma enfermo de sida y el reproche materno grita el insulto que Catena apenas había insinuado: “Le prometo hacer descalzo el Rocío en febrero / a cambio de que le devuelva la voz a mi madre. / Y que me cante *La bien pagá* en masculino / (con tono de reproche, claro) / y disimule el rubor en sus mejillas al pensar: «qué maricón me has salido, hijo»” (p. 102). Y, de nuevo, al recordar en “Situación violenta” las cenizas de un amor de agosto en Salamanca: “Recuerdo lo maricón que me pareció / cuando entró por tu puerta: / las ojeras, el temblor del cigarro, / esa hiperactividad tan propia del cansancio / y el lino, como un lienzo desnudo, / que vestía sus piernas de chaperero romano / y ese culo que haría temblar de rabia a

162 Sánchez-Saorín, *op. cit.*, p. 23.

Venus”¹⁶³. Alcaraz, por su parte, evocaba un encuentro dentro de unos baños públicos, al calor de las relaciones favorecidas por el *cruising*¹⁶⁴:

espero terminar rápido y llorar tranquilo al otro lado
espero salir corriendo
espero que no me lo vuelva a advertir mamá
que los chicos jóvenes son el punto inflamable
de este mundo perverso
de este mundo de canciones de Madonna en el hilo musical
espero no ahogarme
que sea satisfactoria mi estancia en el retrete compartido (p. 16).

No falta la normalización de las identidades sexuales, lo cual implica, en ocasiones, hablar desde un discurso no tan marcadamente homoerótico. Es el caso de Roal y su poemario *Última noche*, cuando evocaba una ducha compartida: “Todo esto he de soportar / cuando estoy en tu baño y, sin embargo, / tiene también ese jabón que huelo / en tu piel cada día. // No importa que tu ducha sea pequeña / o vieja, porque es tuya / y con eso basta”¹⁶⁵; y la cama y las posturas que dan paso al sueño: “—Oh, te has puesto de espaldas! Hoy me toca / ser *big spoon* —te digo como un niño / cuando abre sus regalos. / La noche nos abraza, imitativa, / y a ti te acoge el sueño, pero a mí / el miedo me maltrata”¹⁶⁶. Esa lucha por la normalización no parece haber acabado, toda vez que una situación tan común en nuestro siglo como ver el capítulo de una serie puede hacer saltar las alarmas de la extrañeza: “Quizás porque hemos visto apenas minutos / el episodio de una serie nueva de Netflix / en el que un personaje —marica como yo— desglosa en tres palabras el sexo homosexual / (con un poco de tufo a misoginia)”¹⁶⁷; o, peor aún, desde que salen en los periódicos casos de violencia homófoba, como el recogido por Roal en “Cualquier

163 Prychyslyy, *op. cit.*, p. 31.

164 Véase Alex Espinoza, *Cruising. Historia íntima de un pasatiempo radical*, trad. Carlos Valdivia Biedma, Madrid, Editorial Dos Bigotes, 2020, y el ensayo de próxima aparición en El Toro Celeste de Antonio Aguilar, *Elogio del «cruising» en la poesía española contemporánea (de Cernuda al siglo XXI)*.

165 Roal, *op. cit.*, p. 15.

166 *Ibidem*, p. 16.

167 *Ibidem*, p. 16.

noche”, donde el protagonista es asaltado a pie de calle y muere al grito de “mariconcete”: “Como esta noche, oscura la ironía: / un joven se desangra / a las puertas de un bar llamado Paraíso, / con la sonrisa escrita en el asfalto / oscuro, oscura sangre, oscuro el último / suspiro, oscuro y doloroso, / con el que —oscuro— abandona la vida”¹⁶⁸.

2.5. *La mirada de la mujer en el discurso poético*

Hay que felicitar por la relevancia de la mirada de la mujer en la Generación Reset, que ha pasado de ser objeto a sujeto de pleno derecho, de deseada a deseante: “Yo no quiero ser musa, quiero ser yo la artista; / compañera de llantos, veladora / de versos y labores, / consciente de mi humana inteligencia”¹⁶⁹. Me atrevería a afirmar que nunca había sido tan grande el número de escritoras en una sola generación lírica:

Para consolidar esta transformación ha sido fundamental la labor de recuperación de la escritura de mujeres que se ha venido desarrollando con esfuerzo desde el siglo XX. Este hecho demuestra, gracias al gran volumen de trabajos teóricos y creativos publicados al respecto, que esta nueva realidad se abre camino a través de una escritura en la que el sujeto femenino alcanza su autoafirmación, lo cual favorece las condiciones a la hora de sacar a la superficie toda esa *literatura sumergida*¹⁷⁰.

Uno de los ejes es el trasvase del feminismo —mejor o peor leído y digerido— a la poesía, del cual son ejemplo Rosa Berbel, con *Las niñas siempre dicen la verdad*; Rocío Acebal Doval, a través del personaje de ciertos poemas de *Hijos de la bonanza*, como “El aliado” o “Tiempos más simples”: “[...] porque entonces / no sabías qué había tras los muros / opacos de la gloria, / qué alfileres cargaban los silencios, / qué cadenas guardaban tus tobillos. // Eran tiempos más simples —más felices—. / No volverías a ellos / por todas las riquezas del mundo”¹⁷¹; Carla Nyman (1996), con algunas de

168 *Ibidem*, p. 32.

169 Sánchez-Saorín, *op. cit.*, p. 11.

170 Moyano, *op. cit.*, p. 103.

171 Acebal Doval, *op. cit.*, pp. 22-23.

sus reflexiones en *Elegías para un avión común* y, en menor medida, en *Movernos en la sed*: “como no fuimos capaces de volver / deseamos un hijo un tierno hijo / donde refugiarnos / y mirar todo lo que perdimos”¹⁷²; Marta Jiménez Serrano (1990), con *La edad ligera*: “Dónde te preguntas si no es probable / que ella quizás se aburra / —inmóvil, muda— / esperando brillante entre los astros. / Si no duda / de ti, si no le abruma / la carga cósmica, cruda / que has puesto sobre sus hombros”¹⁷³; o María Sánchez-Saorín, con *Herederas*, empezando por “Comunicado para un día cualquiera”:

Seguramente piensen
que una mujer tan segura de sí misma
es egocéntrica; no saben
que cuando tomo la palabra
hablan aquellas que han callado y llevo
a mis espaldas,
o las que hablaron y aún dirían más.
No saben que se enfrentan, cuando miran
y ven a esta muchacha,
a más generaciones de mujeres
que cargaron con otras a su vez.
Que el dios al que le habéis rezado tenga
piedad de mí¹⁷⁴.

A pesar de que estas cuatro solventes poetas habrían de ser las puntas de lanza, este fenómeno penetró en los textos de otras con menor repercusión; verbigracia, Andrea Abreu: “Una mujer tan seca como / la fuente de sus senos // Una mujer con el cuerpo herido / y con los cascos en las patas // Tan salvaje como un gato / Tan temida // Yo conocí a una mujer tan antigua / como la sangre del drago” (p. 179).

Ha sido posible, asimismo, un amplio desarrollo lírico —iniciado ya por varias de las autoras más sobresalientes del siglo pasado— de la sexualidad femenina, tal y como han evidenciado la propia Acebal o, con mayor intensidad, la poeta y editora Luna Miguel (1990). Resulta un tema axial el deseo, exigido por Nyman: “eres alguien que desea / dilo: soy alguien que

172 Carla Nyman, *Elegías para un avión común*, Madrid, Ediciones Torremozas, 2020, p. 32.

173 Marta Jiménez Serrano, *La edad ligera*, Madrid, Ediciones Rialp, 2021, p. 10.

174 Sánchez-Saorín, *op. cit.*, p. 42.

desea / ya cuando esto acabe / deberás tener paciencia / si miras bajo tus pies / la soledad se hace grande a cada paso / como tu sola sombra o la sangre de tu regla¹⁷⁵ / y esta es la pérdida / mira su belleza y no envidies a nadie / tú eres la que escribe¹⁷⁶; cristalizado por Jiménez Serrano en los tercetos de su soneto “Deseo”: “Cálida boca di: si esto no es mío / ni tuyo, de quién es. La piel. Deseo / que se revela nuestro y soberano. // Dos. Uno y dos. Una ofensa al vacío. / Esta respiración. Rubor. Te veo / mirarme sin pudor. Mi sed. Tu mano¹⁷⁷; y presentado por Berbel en otro poema homónimo: “Niña que no reconoce su cuerpo / comienza a sentir cosas algo extrañas: / hormigueo, mal carácter, un intenso dolor / en los dos pechos¹⁷⁸.”

En segundo lugar, la posesión, las dinámicas de las relaciones y su juicio social: “solo por ver si se puede decir / no sobrevivo más en el amor / por eso he sido / un correr y agotarse / de perra en la playa / una entrega fortuita / que va de mano en mano / un cuerpo que poco sabe / quién se entretiene / contando sus desahucios¹⁷⁹”. En tercer lugar, aflora la masturbación, tratada sin pudor, o los gustos en la cama, que por fin han podido ser líricamente publicados. Escribía Luna Miguel: “qué quieres que diga / que creo en el amor / que lo que más me emociona en esta vida / es comer pizza los domingos / que adoro retener el esperma entre mis muslos / hasta que cae líquido / gota a gota / al frío suelo de mi sueño” (p. 40); y Acebal: “No quería decirlo pero a veces / lloro cuando no estás en mis poemas, / lloro cuando me toco y pienso en alguien / que nunca has conocido, lloro cuando recuerdo aquella noche / en que llegamos tarde al cine llenos / de lágrimas y semen¹⁸⁰.”

Más sugestiva aflora la honda indagación en la maternidad, ya sea para narrarla, reclamarla o, incluso, negarla, como Ana Castro: “Nos negaron la posibilidad de ser madres. / Tuvimos más que un ataque de nervios” (p. 31), cosa que se justifica por el esfuerzo, el sacrificio y el sufrimiento en “Maternidad¹⁸¹”; igual que en “No quiero tener hijas¹⁸²”, de Rocío Acebal

175 La sevillana Rosa Berbel también dejaba espacio en *Las niñas siempre dicen la verdad* para la regla: “El futuro en los posos de colores / de las niñas que sangran / como niñas” (p. 18).

176 Nyman, *op. cit.*, p. 38.

177 Jiménez Serrano, *op. cit.*, p. 25.

178 Berbel, *op. cit.*, p. 17.

179 Carla Nyman, *Movernos en la sed*, Granada, Valparaíso Ediciones, 2021, p. 55.

180 Acebal Doval, *op. cit.*, p. 43.

181 Castro, *op. cit.*

182 Este poema contrasta con el de Rodrigo Olay, “Palabras a la hija que algún día ten-

Doval: “No quiero reflejar mi herida en otro cuerpo: / reconocer mis gestos en sus gestos, / mis excusas baratas en sus labios, / mis manos en sus manos cuando palpa / su cuerpo con tristeza”¹⁸³; o en “No-mo”, de Rosa Berbel: “Les digo a otras mujeres / que en realidad no sé si quiero hijos. / Porque el mundo es hostil, / igual que siempre, / pero la resistencia de la piel, / su solidez, es cada vez más débil”¹⁸⁴. María Sánchez-Saorín confesaba el miedo a la pérdida en “Todas tememos un dolor”: “Enterrar a una hija, / consolar a una madre”¹⁸⁵; y Miguel ofrecía la pérdida materializada:

no sé dónde lo decidí o dónde lo supe
pero desde entonces empecé a medir el tiempo
no según las horas que hacía desde que
hana murió sino según las horas que quedaban
para que hana comenzara a llorar
en la pantalla de la ecografía tus manos
se estiran impacientes por tocar y por sentir
la doctora dice que no sabe con certeza
pero se arriesga a felicitarnos porque
los siete centímetros de feto que guardo
podrían pertenecer a una niña
vivimos para morir morirnos para vivir (p. 43).

Concluyo que, si bien no tiene por qué existir un discurso exclusivamente femenino —abierto está, todavía, tan polémico debate—, sí que hay, de forma inexcusable, una mirada que solo puede ser femenina, puesto que nace de la experiencia de la mujer y concierne a realidades de calado, como en “Sala de espera para madres impacientes”, de Berbel¹⁸⁶; o en los versos de Castro: “Sobrellevar el dolor / es criar un hijo: / una ciencia exacta que solo conocen las madres. / La madre del hijo y la madre del dolor; / vientre por vientre” (p. 29). Además, esa realidad vivida por la mujer puede oponerse absolutamente a la del hombre, según reclamó Ji-

dré”: “Alicia, Paula, Julia y Alejandra: / yo, que algún día habré de decidirte, / guareceré tu sueño”, en *La víspera*, Sevilla, Ediciones de La Isla de Siltolá, 2014, p. 57.

183 Acebal Doval, *op. cit.*, p. 29.

184 Berbel, *op. cit.*, p. 48.

185 Sánchez-Saorín, *op. cit.*, p. 22.

186 Berbel, *op. cit.*, pp. 67-72.

ménez Serrano en *La edad ligera*, tratando de desmontar el canon literario masculino: “Si me vas a decir: / Ángel de amor, ¿no es verdad / que en esta orilla apartada / la luna brilla estrellada / y se respira mejor? / Sabe que soy asmática y alérgica / que en las orillas de los ríos toso / que es famoso / mi pronto repentino, inoportuno / y que prefiero un trino / si sale por las ondas de la radio”¹⁸⁷. La mirada de la mujer en el discurso poético de la Generación Reset y sus anhelos, confesiones y denuncias serán, a todas luces, un pilar fundamental para comprender en el presente inmediato y en el futuro próximo el universo psicológico, sociológico y literario de las primeras décadas del siglo XXI, por lo que no queda más que aguardar que el corpus crezca y se optimice en estas ramificaciones.

LA COTIDIANEIDAD,
LA CIUDAD Y LOS MALES
DE COMIENZO DE SIGLO

Rodrigo Olay (1989)
Marta Jiménez Serrano (1990)
Diego Álvarez Miguel (1990)
María Martínez Bautista (1990)
Paula Bozalongo (1991)
Gonzalo Gragera (1991)
Emily Roberts (1991)
Dimas Prychyslyy (1992)
Mario Vega (1992)
Lorenzo Roal (1992)
Alba Flores (1992)
Begoña M. Rueda (1992)
Laura Villar (1992)
Xaime Martínez (1993)
Alejandro V. Bellido (1993)
Juan Domingo Aguilar (1993)
María Elena Higuieruelo (1994)
Luis Escavy (1994)
Jorge Villalobos (1995)
Carlos Catena (1995)
Javier Calderón (1995)
Ignacio Pérez Cerón (1996)
Rodrigo García Marina (1996)
Rocío Acebal Doval (1997)
Rosa Berbel (1997)
Guillermo Marco Remón (1997)
Juan Javier Ortigosa (1997)
Andrés María García Cuevas (1999)

187 Jiménez Serrano, *op. cit.*, p. 20.

LA FAMILIA, EL HOGAR
Y EL ESPACIO POÉTICO

Rodrigo Olay (1989)
Alberto Escabias Ampuero (1989)
Ana Castro (1990)
Gonzalo Gragera (1991)
Sara A. Palicio (1991)
Mario Vega (1992)
Lorenzo Roal (1992)
Alba Flores (1992)
Dimas Prychyslyy (1992)
Begoña M. Rueda (1992)
Narciso Raffo (1992)
Alejandro V. Bellido (1993)
Juan Domingo Aguilar (1993)
Luis Escavy (1994)
Juan de Beatriz (1994)
Jorge Villalobos (1995)
Javier Calderón (1995)
Andrea Abreu López (1995)
Ignacio Pérez Cerón (1996)
Rodrigo García Marina (1996)
Guillermo Marco Remón (1997)
Rocío Acebal Doval (1997)
Rosa Berbel (1997)
Juan Javier Ortigosa (1997)
María Sánchez-Saorín (1999)
Andrés María García Cuevas (1999)

CARA A CARA CON EL DOLOR:
LA ENFERMEDAD
Y LA MUERTE INDIVIDUAL
O COLECTIVA

Rodrigo Olay (1989)
Alberto Escabias Ampuero (1989)
Ana Castro (1990)
Sara A. Palicio (1991)
Alba Flores (1992)
Dimas Prychyslyy (1992)
Begoña M. Rueda (1992)
Jesús Baena Criado (1992)
Alejandro V. Bellido (1993)
Juan Domingo Aguilar (1993)
Carlos Allende (1993)
Luis Escavy (1994)
Juan de Beatriz (1994)
Jorge Villalobos (1995)
Carlos Catena (1995)
Andrea Abreu López (1995)
José Ángel Baños Saldaña (1995)
Ignacio Pérez Cerón (1996)
Rodrigo García Marina (1996)
Andrés María García Cuevas (1999)

EL DESARROLLO
DE UNA POÉTICA *QUEER*

Cristian Alcaraz (1990)
Begoña M. Rueda (1992)
Lorenzo Roal (1992)
Dimas Prychysly (1992)
Carlos Catena (1995)
Juan Gallego Benot (1997)
María Sánchez-Saorín (1999)

LA MIRADA DE LA MUJER
EN EL DISCURSO POÉTICO

Luna Miguel (1990)
Marta Jiménez Serrano (1990)
Ana Castro (1990)
Begoña M. Rueda (1992)
Andrea Abreu López (1995)
Carla Nyman (1996)
Rosa Berbel (1997)
Rocío Acebal Doval (1997)
María Sánchez-Saorín (1999)

Tabla 1. Clasificación temática de los miembros de la Generación Reset citados
(elaboración propia)

3. APUNTES PARA UNA CONCLUSIÓN FUTURA

De vuelta al magisterio de Ortega, recuérdese que diferenciaba entre “generaciones acumulativas”, o sea, aquellas que intentan reunir la herencia literaria recibida a corto, medio o largo plazo y, a partir de ahí, construir algo presuntamente distinto, sintiendo una suficiente homogeneidad entre lo recibido y lo propio; y “generaciones combativas”, las cuales tratan de rebelarse contra sus antecesores e incluso contra sus coetáneos. Hoy parece más exacto y operativo hablar de dos posturas, de dos tendencias o actitudes, si se quiere, capaces de convivir dentro de la Generación Reset o aun dentro de un mismo autor, en función de la etapa de su obra.

A su vez, considero que la actitud acumulativa se abre en dos vertientes que he denominado *sucesión* y *secesión*; sin orillar que la actitud combativa también se bifurca en otras dos: la *superposición* y la *contraposición*. Entiendo que la sucesión se da en aquellos escritores acumulativos que reciben el legado de varias o de alguna de las generaciones previas —especialmente de la Generación del 50 y de la *otra sentimentalidad*— para prolongarlas de forma natural y, a veces, simplemente epigonal. La sece-

sión supone, en lo superficial, un amago de apartamiento del curso de nuestra tradición, pero sin llegar a romper con ella, dado que, aunque en la secesión se traten temas menos transitados, como el feminismo o lo *queer*, la mayoría acaban siguiendo la pauta de las generaciones anteriores —españolas o europeas—. Por el contrario, la superposición consiste en añadir, en poner encima de la tradición —a medio y largo plazo— la propia sensibilidad para tratar de ir un paso más allá y ofrecer una nueva perspectiva de los temas de siempre y de los de ahora, de modo que ya no se trata de una imitación, sino de una emulación. Por último, la contraposición, sin duda la actitud menos frecuente de las definidas para la Generación Reset, se caracteriza por el deseo de eliminar los preceptos de las previas, casi siempre de forma infructuosa, ya porque el conocimiento es insuficiente, ya porque el impulso no pasa de resucitar a las viejas vanguardias, despojadas hoy de cualquier viso de experimentalidad. Así las cosas, la nómina de la Generación Reset quedaría organizada de la siguiente manera¹⁸⁸, bien es cierto que con carácter provisional:

188 Agradezco, algún tiempo después de lo debido —por razones ajenas que no vienen al caso— y con el recuerdo de su amistad, a Jesús Baena Criado las correcciones de mis yerros y su ayuda inestimable a la hora de establecer los criterios formales que habrían de regir cada una de las vertientes enunciadas. Como afirmó el sofista Protágoras, “el hombre es la medida de todas las cosas”.

	SUCESIÓN	SECESIÓN
ACTITUD ACUMULATIVA	María Sánchez (1989)	Luna Miguel (1990)
	Marta Jiménez Serrano (1990)	Cristian Alcaraz (1990)
	Raquel Vázquez (1990)	Begoña M. Rueda (1992)
	Ana Castro (1990)	Juan Domingo Aguilar (1993)
	Diego Álvarez Miguel (1990)	Andrea Abreu López (1995)
	María Martínez Bautista (1990)	Carlos Catena (1995)
	Paula Bozalongo (1991)	Carla Nyman (1996)
	Gonzalo Gragera (1991)	Ignacio Pérez Cerón (1996)
	Emily Roberts (1991)	Rosa Berbel (1997)
	Sergio Navarro (1992)	
	Laura Villar (1992)	
	Estefanía Cabello (1993)	
	Félix Moyano (1993)	
	María Elena Higuieruelo (1994)	
Antonio Díaz Mola (1994)		
Jorge Villalobos (1995)		
Javier Calderón (1995)		
Juan Gallego Benot (1997)		
Juan Javier Ortigosa (1997)		
ACTITUD COMBATIVA	SUPERPOSICIÓN	CONTRAPOSICIÓN
	Rodrigo Olay (1989)	Narciso Raffo (1992)
	Alberto Escabias Ampuero (1989)	Rodrigo García Marina (1996)
	Juan Fernández Rivero (1991)	
	Sara A. Palicio (1991)	
	Fernando Camacho (1991)	
	Javier Temprado (1992)	
	Mario Vega (1992)	
	Lorenzo Roal (1992)	
	Alba Flores (1992)	
	Dimas Prychysly (1992)	
	Jesús Baena Criado (1992)	
	Xaime Martínez (1993)	
	Alejandro V. Bellido (1993)	
	Luis Escavy (1994)	
	Juan de Beatriz (1994)	
	José Ángel Baños Saldaña (1995)	
Nuria Ortega (1996)		
Dalia Alonso (1996)		
Rocío Acebal Doval (1997)		
Guillermo Marco Remón (1997)		
María Sánchez-Saorín (1999)		
Andrés María García Cuevas (1999)		

Tabla 2. Clasificación atendiendo a las actitudes y vertientes individuadas en la Generación Reset (elaboración propia)

Otros asedios posibles se atisban desde este epílogo. Por ejemplo, los vínculos y deudas de la Generación Reset con la tradición grecolatina y con la bíblica, guiados por los principios de Baños Saldaña¹⁸⁹; o la resituación y relectura de algunos de los temas bajo la paratopía de Maingueneau¹⁹⁰, siendo, por un lado, la cotidianeidad, la ciudad y los males de comienzo de siglo una paratopía espacial y temporal; y, por otro, la familia, el hogar, el espacio poético y el dolor, la enfermedad y la muerte individual o colectiva, el auge de lo *queer* y la mirada femenina toda una paratopía social e identitaria. Frantz Fanon pensaba que cada generación tiene que descubrir cuál es su misión para cumplirla o para traicionarla. Entretanto, quizás este análisis temático contenga alguna clave y pueda servir de ayuda para escribir y para avanzar.

189 José Ángel Baños Saldaña, *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea. La tradición grecolatina y la «Biblia»*, Córdoba, UCOPress, 2019.

190 Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'annonce*, París, Armand Colin, 2004, señaló que el “[...] escritor es alguien que no tiene un lugar en el que estar (en ambos sentidos de la locución) y que debe construir el territorio de su obra a través de este mismo defecto. [Su] enunciación se constituye a través de la propia imposibilidad de asignarse un lugar real” (p. 84) a partir de su no lugar. La traducción de esta cita pertenece a Francisco Rodríguez Sánchez y se localiza en su reciente Trabajo de Fin de Máster, dirigido por la profesora Azucena López Cobo: *Escritura en tensión. Análisis paratópico y «queer» de la poesía hispánica contemporánea*, Málaga, Universidad de Málaga, 2022.

Lecciones y maestros

Visiones, percepciones y reflexiones en torno a la obra de Fernando Rodríguez de la Flor

DANIEL ESCANDELL MONTIEL

Universidad de Salamanca / Universidad de Estocolmo¹

danielescandell@usal.es

JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ

Universidad de Estocolmo

juan.cruz@su.se

Fernando Rodríguez de la Flor (Madrid, 1951) ha sido reconocido a lo largo de toda su trayectoria con diversos premios por su labor como ensayista, sin duda el aval que propició su incorporación a instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como docente, fue puerta de entrada a la literatura de los siglos XVIII y XIX para multitud de promociones de la Universidad de Salamanca —donde ha sido catedrático—, ofreciendo en sus clases una visión fascinante de un periodo que quizá no siempre se ha apreciado en su justa medida dentro de nuestra tradición, frente a lo que sucede en otros países de las periferias. La capacidad de Fernando para transmitir una visión panorámica de una sociedad compleja, llena de paradojas y singularidades, que da lugar a una literatura y vida cultural también enormemente peculiar, estuvo siempre fuera de

1 Este trabajo se adscribe al proyecto PID2019-104957GA-I00 (*Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI*), financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033. Se ha realizado en el contexto una estancia de investigación en la Universidad de Estocolmo, bajo el programa de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 (Ministerio de Universidades/NextGenerationEU/PRTR).

toda duda. Su fascinación e interés por este periodo de la historia española se podía sentir en cada clase; así, sus sesiones se caracterizaban por ser una combinación de profundas reflexiones con divertidas y siempre interesantes anécdotas y curiosidades que ayudaban a comprender mejor ese mundo.

Es justo señalar, además, que Fernando ha sido siempre un hombre que ha evitado encerrarse en la torre de marfil de la academia. Su amplísimo círculo de amistades lo evidencia a las claras: pasear por las calles de Salamanca en su compañía, o disfrutar de un café en una terraza, es siempre una oportunidad no solo para tener una apasionante charla, sino también para ver cómo es querido, con todo tipo de personas saludándole y parándose para hablar con él; y él siempre dispuesto a ayudar a quienes suelen ser invisibles para los ojos de la mayoría. Si bien es evidente que en estas páginas vamos a centrarnos en el Fernando académico, debemos reconocer que, ante todo y por encima de todas las cosas, es una persona excelente.

A la hora de dirigir a futuros doctores, Fernando ha dado lugar una serie de discípulos —entre los que nos encontramos los aquí firmantes— que se han movido entre múltiples temas, pero con líneas comunes que permiten seguir el hilo de su maestría tanto si la investigación versaba sobre los Siglos de Oro como en torno a lo más inmediato y contemporáneo: los imaginarios, la identidad y lo simbólico siguen presentes en el centro de esos estudios. Poca duda cabe de que ello se debe, en buena medida, a que las conversaciones con él suelen seguir derroteros sorprendentes donde siempre tiene una referencia precisa y bien traída, tanto de textos clásicos como de las más recientes investigaciones, con la capacidad constante de ver entre los hilos del pensamiento, unir las ideas y crear los saltos conceptuales necesarios para construir otras nuevas. Como hombre sabio que es, le define por encima de todas las cosas esa capacidad de ver el tejido intelectual y la voluntad de compartir el conocimiento con indiscutida generosidad, y esto se ha percibido siempre tanto en el trato humano más directo como en sus ensayos.

En el año 2009 publica *Giro visual*², un libro que cobra todavía más entidad cuando dialoga con *Biblioclismo*³. En ese estudio nos encontra-

2 Fernando R. de la Flor, *Giro visual: primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura posmoderna*, Delirio, Salamanca, 2009.

3 Fernando R. de la Flor, *Biblioclismo: una historia perversa de la literatura*, Madrid, Renacimiento, 2004.

mos con un Fernando que pone su atención sobre el mundo contemporáneo y lo observa desde el punto de vista de una mente (neo)barroca, conocedor del peso del *imago* sobre el *logos* como signo de nuestros tiempos, sí, pero también teniendo claro en todo momento que no surge en el vacío. De hecho, unos años antes había publicado el artículo “El impacto de los *visual studies* y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo”⁴, donde abordaba ya cuestiones como la ubicuidad de las imágenes y la cultura de la pantalla como aspectos fundamentales para comprender los conflictos simbólico-plásticos de nuestra era, partiendo de la base de que este dominio supone que nuestro tiempo es mucho más legible, precisamente, a través de lo visivo y lo imaginal. Esta cuestión se mantiene a lo largo de los años en sus trabajos y se proyecta desde los más clásicos⁵ hasta los más contemporáneos⁶.

Como experto en emblemática (recordemos, entre otros, su libro *Emblemas*)⁷ y, en consecuencia, habiendo dominado el peso semiótico que conlleva la iconografía, sus observaciones sobre un mundo cada vez más orientado hacia lo audiovisual y que le da sin muchos problemas a la palabra (en especial, cuando esta es de una cierta complejidad) resultan esclarecedoras para construir un ensayo fundamental a la hora de comprender lo posmoderno, sí, pero también lo hipermoderno. La secuencia de lectura que se ejecuta al leerlo junto con *Biblioclismo* (la versión revisada de 2004, pero también la original de 1997), concebido como una historia perversa de lo literario y lo libresco, implica atender a la transformación del mundo de la palabra escrita a través del punto de vista de la dinámica de un mercado que lo devora todo a través de la masificación grotesca y deforme de la «cultura» tipográfica.

En su interés por lo contemporáneo, Fernando ha abordado también en varias ocasiones la figura de Aníbal Núñez (1944-1987), poeta salmantino con quien tuvo estrecha amistad y sobre el que, de hecho, ha

4 Fernando R. de la Flor, “El impacto de los *visual studies* y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo”, *Hispanic Issues On Line*, 2 (2007), pp. 65-80.

5 Fernando R. de la Flor, *De las Batuecas a las Hurdes: fragmentos de una historia mítica de Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1989.

6 Fernando R. de la Flor y Daniel Escandell Montiel, *El gabinete de Fausto. “Teatros” de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital*, Madrid, CSIC, 2014.

7 Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.

publicado recientemente el artículo “Aníbal Núñez en la distancia”⁸. Con todo, está claro que su libro *La vida dañada de Aníbal Núñez*⁹ es capital para comprenderlo. Aníbal es uno de los grandes, y eso conlleva ser también uno de los olvidados, pues se movió en los márgenes y la crítica de la época no supo —o no quiso— comprender su obra y optó por ignorarlo. Poeta, pero también pintor, de profundo calado y sublime complejidad, todavía hoy no suficientemente leído fuera de los círculos más especializados, la *Obra poética* en dos tomos, que Fernando editó junto Esteban Pujals en 1995¹⁰, y los inéditos que también coeditó bajo el título de *Cartapacios (1961-1973)*, ya en 2007¹¹, son obligatorios para comprender la fascinación por sus textos. Lo cierto es que ahora, cuando nos vamos acercando a los cuarenta años de su fallecimiento, su figura va siendo progresivamente inscrita en la oficialidad del canon, reivindicándose ese mundo que le fue tan inmediato y contra el que se posicionó en ocasiones con tanta contundencia; sobre todo en el choque con el falso cosmopolitismo de una construcción cultural que quería dominar el espacio todavía en proceso de eyección posfranquista. Y lo logró.

Los anclajes de la obra de Fernando van más allá de lo contemporáneo, como ya hemos señalado. Toda la operación provoca la emergencia de una mirada necesaria, ya ineludible, de la que, por tanto, no podemos prescindir, pues su falta alumbró algo más que un vacío intelectual: indica la pérdida de ese arbotante que sujeta la estructura de toda la maquinaria historicista con la que se ha levantado el tejido discursivo del Barroco español. De ahí la necesidad de esa exploración, de un camino que ilumina saberes que inciden en miradas y proyecciones que nos abren nuevas vías de entendimiento sobre un periodo tan imprescindible para comprender la compleja dimensión de aquello que podemos llamar cultura española.

Pablo Fernández Albadalejo lo supo destacar de manera eficaz al hacer justa mención a la obra de Fernando y su mirada al Barroco en *Materia de*

8 Fernando R. de la Flor, “Aníbal Núñez en la distancia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 865 (2022), pp. 40-43.

9 Fernando R. de la Flor, *La vida dañada de Aníbal Núñez*, Delirio, Salamanca, 2012.

10 Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, *Obra poética de Aníbal Núñez*, Madrid, Hiperión, 1995.

11 Fernando R. de la Flor y Germán Labrador, *Cartapacios (1961-1973)*, Badajoz, Editorial de la Luna, 2007.

España (2007): “más que la concreta materialidad de un territorio determinado, ante nosotros se insinúa una *península metafísica*, un lugar en el que la producción cultural, impulsada por una poderosa energía *entrópica*, desafía abiertamente los parámetros y las respuestas con los que la historiografía ha tratado hasta ahora de encuadrarlo”¹². Así es, podemos confirmar la entrada en liza en el posible mapa —a veces demostradamente ideológico— de una mirada que divisa ese organismo historiográfico más convencional con la perspicacia de quien sabe resituar su propia fisonomía discursiva en el flanco de la innovación intelectual, de la originalidad de pensamiento y de la libertad de acción. Sumaremos que tal labor solo puede sostenerse sobre el principio de responsabilidad académica y este, a su vez, sobre una demostrada capacidad de acumular saberes y presentarlos a través de una amalgama de ideas que constituyen una particular aproximación a un periodo histórico concreto. Fernández Albadalejo conoce este aspecto y nos recuerda —a través de su cita directa— el punto de eclosión de lo que será después una obra comprometida con esclarecer muchos de los aspectos hasta entonces no señalados del Barroco en España.

La península metafísica abre en 1999 ese recorrido ineludible hoy día¹³. La frescura de aquellas revelaciones que Fernando presentó en aquel trabajo seminal aún no se ha extinguido y permanece como una de las obras fundamentales para aquellos nuevos investigadores que impulsan sus trabajos por las sendas de un conocimiento que pretende ser original e innovador. Esa visión que elude las coordenadas materiales de carácter histórico y se adentra en la complejidad de la sustancia en sí misma, de sus posibilidades como ente circunstancial derivado de una serie de fuerzas —culturales, religiosas, ideológicas, políticas e incluso económicas—, nos presenta un mirar-hacia-el-interior de toda esa energía que mueve los discursos de época y sus producciones culturales. Los objetos son así explorados no por su condición objetiva, sino por ser sujetos de *producción de presencia*, es decir, por estar *presencializados* más allá de sus funciones concretas —funciones de todo tipo, aunque sobre todo sociales—, rompiendo con ello con las miradas menos intuitivas que solo permean

12 Pablo Fernández Albadalejo, *Materia de España: cultura política e identidad en la España moderna*, Madrid, Marcial Pons, p. 95.

13 Fernando R. de la Flor, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

esa respuesta unidireccional-histórica y se resignan a no explorar todas las potencias acogidas en la resignificación y recolocación de los sujetos sondeados por Fernando. Es desde ahí, desde esa mirada, donde surgen las inteligencias capaces de operar mirando hacia dentro. Es así, también, como lo objetual-histórico trasciende a esa otra dimensión de sujeto activo traspasado por la energía que hace de los productos culturales una de las formas más significativas en las que se nos presentan los discursos sociales que constituyen el mapa de una cultura epocal concreta.

Lo confirmó nuevamente Fernando cuando en 2002 vio la luz su obra *Barroco*¹⁴. La conexión entre estos conceptos en el propio título resulta en sí una nueva forma de actuar frente a los sujetos examinados. El espacio de lo performativo, de lo potencialmente representado a través de todo ese teatro que es la literatura y los productos culturales asociados a toda actividad creativa, se mira en el espejo de lo ideológico y, con ello, la operación resulta en un camino de ida y vuelta, donde la ideología, por tanto, es iluminada a través de múltiples formas de representación. El Barroco se despeja en este nuevo teatro de la palabra, un espacio de la escritura donde se corroboran y autentifican todas sus señas de identidad más parcialmente oblicuas, esquivas, tangenciales o latentes. La negación tradicional de las posibles virtudes de un periodo como el de los Austrias menores quedan abolidas, pero sin caer en una sobrevaloración injustificada, sino en una compresión profunda de las dinámicas que actúan sobre la gestación de un tiempo tan complejo como seductor.

Esta acción resultaría imposible si no se acometiera con el rigor necesario. Fernando así lo hace: sabe traducir todo el aparato crítico que descarga en sus análisis a través de una comprensión profunda de la energía social que mueve todo aquel tiempo. Esa mirada a la representación y su engarce con el territorio de lo ideológico iban a conducir a un redimensionamiento de las nuevas intuiciones que el libro potencialmente había abierto. De este modo llega en 2005 su ensayo *Pasiones frías*¹⁵. Las formas en las que la realidad —concepto esquivo a cualquier forma de definición— se presenta se ve ahora condicionada por la imagen con la que se

14 Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

15 Fernando R. de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

trasviste. Esta operación habla una vez más de la necesaria opacidad con la que los sujetos actantes y actuantes promueven sus acciones, verifican su condición de ser, surgen en el magma de lo social, actúan —así, en crudo— simulando y disimulando una presencia que constituye una forma de vida, y, por tanto, toda una manera de existir. La máscara social será así la condición necesaria. Lo contingente —su uso o no— no es opcional.

De serlo, el sujeto se abocaría a su suicidio social, a su escisión, a su abismarse en un vacío que lo descolocaría fuera de época, en otra temporalidad; por tanto, quedaría ontológicamente negado. La cultura de época así lo recoge, así lo presenta. Quizá por ello, para poder asomarnos a una visión más ajustada en cuanto a la forma en la que la máscara ocupa un lugar central en la actividad social y cultural de Barroco, convenía trazar una suerte de línea fronteriza que se proyectaba hacia un futuro incierto cuando, de forma muy específica y particular, la Ilustración se va asentando en España. Fernando, en un trabajo menos extenso, pero de veras preciso, nos introduce de lleno¹⁶ en esa forma de contraste. *Misanthropías*¹⁶ se erige en espacio de ideas que confronta a dos tiempos, a dos sujetos histórico-intelectuales y estético-culturales. El Barroco se ve de este modo en el espejo de ese otro relato que surge con la llegada de la Ilustración. Por muy insuficiente que esta fuera en el terreno del pensamiento español del XVIII —si en esto seguimos a Subirats—, el contraste con el Barroco no es un mero accidente. Que surja, por tanto, una enemistad resultaba una condición necesaria para producir una respuesta al pensamiento español de los siglos anteriores. Se percibía, así, la entrada de los aires que el racionalismo había impreso con mucha más fuerza más allá de nuestras fronteras.

Fernando perfila esa confrontación que, por otra parte, refuerza una visión categórica de lo que el Barroco es como sustancia condicionada por su propia energía socio-cultural y claramente hispánica. Su opuesto racionalista emergente en el XVIII solo aumenta su opacidad, su carácter artificial e ingenioso. De ahí la importancia de que todo aquello converja en la forma en la que ese mundo se presenta a través de la imagen, sea esta una imagen plástica —pintura, escultura, etc.— o creada a través de artificios retórico-literarios de toda índole. El regreso a esas intuiciones

16 Fernando R. de la Flor, *Misanthropías: Políticas de la enemistad entre el Barroco y la Ilustración*, Salamanca, Delirio, 2008.

no podía esperar y en 2009 aparece *Imago*¹⁷. La convergencia de todo un saber sobre el periodo analizado, así como las múltiples lecturas de poso intelectual contemporáneo, siempre partiendo del paradigma interdisciplinar y de una noción de cultura muy amplia, sirven para que lo que se cuestiona ahora sea la imagen, es decir, la proyección de un “algo” que deviene en código o artificio que elude a un referente que no en pocas ocasiones pierde su sentido o significación bajo la potente carga simbólica —por tanto, bajo la primera impresión— de la imagen representada.

El dilema planteado conlleva un ejercicio de observación profunda en todos los sentidos. Es decir, ya no se trata solo de lo que se observa (la cosa, el fenómeno, el producto cultural, o, a fin de cuentas, el discurso), de quién (sujeto político-histórico) y cómo (sujeto ideológico) lo observa, sino a través de qué herramienta o mecanismo se contempla. Así, el problema de la realidad tendrá que ver con su deformación, es decir, con las limitaciones que se hacen visibles en su percepción a través de cualquier órgano sensorial o aparato designado como objeto de observación. De este modo, Fernando, siguiendo a Debrays, señala que aquello que nos permite ver el mundo se constituye en la primera forma de distorsión o de bloqueo de una visión objetiva y, por tanto, más próxima a su condición empíricamente real. Lo que aquí se cuestiona es esa categoría de lo real que opera en todo el programa cultural del Barroco. La imagen cobra entidad propia como forma de enmascaramiento de toda una realidad mucho más compleja, substancial, artificiosa y tendente a una opacidad pletórica, precisamente porque todo lo que rodea a las acciones humanas —y a su expresión a través de la cultura— es una suerte de mapa criptológico que hay que descifrar, como proponía Gracián. Pero se trata de un mapa muy amplio, y es por ello que los ángulos de penetración intelectual deben oscilar y redimensionarse.

La obra de Fernando apunta siempre a nuevas perspectivas, como se ve también en obras como *Mundo simbólico*¹⁸, *De Cristo*¹⁹, *Era melancó-*

17 Fernando R. de la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.

18 Fernando R. de la Flor, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco español*, Madrid, Akal, 2012.

19 Fernando R. de la Flor, *De Cristo: dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011.

lica²⁰ o *El sol de Flandes*²¹, solo por citar algunos de los ensayos con los que Rodríguez de la Flor sigue acercándonos a todo un universo de conocimientos e interpretaciones de toda una época. La propia mirada que Fernando ha puesto sobre un sujeto tan complejo como el Barroco peninsular constituye una operación de giro intelectual comprometida con el arte de dilucidar aquellas sombras que, más que órganos de ocultación estéril, acaban siendo espacios de conocimiento que alumbran formas de intelección de las cuales no podemos prescindir si queremos aproximarnos de forma responsable y coherente a todas las incertidumbres que, aún hoy, nos suscita el Barroco en España.

20 Fernando R. de la Flor, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor / Edicions UIB, 2007.

21 Fernando R. de la Flor, *El sol de Flandes: imaginarios bélicos del Siglo de Oro*, Delirio, Salamanca, 2018.

Mechthild Albert entre El Puerto, Madrid y Bonn

EMILIO PERAL VEGA

Universidad Complutense de Madrid

peralvega@filol.ucm.es

Siempre hay un abismo entre la persona que imaginamos y aquella otra que terminamos conociendo, y mucho más en el terreno de la academia. Son numerosas las ocasiones en que la imagen formada resulta superior a la evidencia con la que después nos topamos, y no tantos los gozos en que la balanza se muestra en equilibrio o, incluso, se decanta, de forma sobresaliente, hacia el lado personal. Con la profesora Mechthild Albert viví la última de las tres posibilidades apuntadas.

Curiosamente la había conocido, vía libresca, leyendo un artículo suyo que nada tenía que ver con la tradición hispánica, pues es sabida la versatilidad de los hispanistas alemanes, siempre formados, por lo que atañe a la investigación, en al menos dos tradiciones de la Romania. cursaba quinto de la licenciatura en Filología Hispánica, allá por el año 1997, cuando Anne-Marie Reboul, la también muy querida profesora que impartía una asignatura sobre las relaciones entre la literatura francesa y la española, nos recomendó una serie de artículos sobre Honoré de Balzac. Entre ellos —aún lo tengo fotocopiado entre los desordenados papeles de mi despacho— se contaba “*Désir, commerce et création ou le dilemme de l’artiste balzacien (À propos de Wenceslas Steinbock)*” (*L’Année balzacienne*, 1983: 215-225), un fino estudio acerca de este proteico personaje de *La comédie humaine*.

Ese mismo año, siendo todavía estudiante en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, y casi de forma coincidente en el tiempo, volví a toparme con ella en una extensa bibliografía que el profesor Andrés Amorós nos entregó en torno a la recepción del simbolismo en España.

Tardé mucho en localizar aquel artículo —“La réception du symbolisme belge en Espagne” (1992)—, pero lo recuerdo ahora por haberme abierto la puerta a autores —muy especialmente Maurice Maeterlinck— y obras que ocuparían un lugar destacado en ulteriores pesquisas, sobre todo por su huella en autores dilectos de mi imaginario, en especial Federico García Lorca.

Pasaron bastante años, y ya como joven profesor de la Complutense, tuve al fin la oportunidad de conocer a Matilde, pues de aquel nombre alemán de difícil pronunciación nada quedaba cuando me fue presentada en el Puerto de Santa María de Cádiz. La efeméride fue un divertidísimo congreso (*¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intermedialidad en el primer tercio del siglo XX*) organizado por mis amigos gaditanos Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave. Llegué algo tarde, con las sesiones iniciadas, y aún recuerdo entrar en aquella inmensa sala, con Matilde ya hablando desde el estrado sobre “Pantomima y danza como medios de renovación teatral”. Para mi sorpresa, aquel rostro aún no familiar me citó en varias ocasiones, haciendo explícita la admiración que uno de mis primeros libros le causaba y su carácter fundamental para la investigación que ella emprendía en aquellos días. Esa primera imagen de Matilde está unida, para siempre, a otra figura querida del hispanismo: Jesús Rubio Jiménez, catedrático de la Universidad de Zaragoza, que, sentado a mi lado, me daba golpecitos cariñosos en la espalda cada vez que la profesora Albert aludía a mi persona.

Aquel congreso nos permitió alguna conversación más dilatada, el intercambio de correos electrónicos y la esperanza de que algún día colaboraríamos. Aunque el reencuentro tardó en producirse, no faltaron diversos recursos de contacto, entre ellos la recepción en Madrid de uno de sus discípulos, Frank Reza Links, con quien tuve la dicha de cambiar impresiones literarias y, por supuesto, hablar largo y siempre bien de su maestra y para mí ya amiga.

Allá por la primavera del 2010, Matilde me anunciaba que iba a pasar unos días en Madrid y que, si tenía tiempo, le gustaría que compartiéramos mantel y viandas en un restaurante que ella conocía por el barrio de Malasaña, donde por entonces yo mismo residía.

En 2007 había conocido a otro colega clave en mi trayectoria: Nigel Dennis (Universidad de Saint Andrews, Escocia). El prontamente

desaparecido hispanista británico se convirtió, desde el principio, en maestro y amigo. Con él escribí dos libros: *Teatro de la Guerra Civil española: el bando republicano* (2009) y *Teatro de la Guerra Civil española: el bando nacional* (2010). Si bien el primero suponía una continuación natural de ciertos trabajos emprendidos algunos años antes, el segundo constituía todo un reto para el que la lectura de un libro de Matilde resultó, una vez más, fundamental. El puzzle de los afectos se componía con piezas rotundas. Me refiero a *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, ya un clásico, publicado por Visor en 2003.

Así se lo hice notar cuando, con emoción no contenida, nos volvimos a cruzar en aquel restaurante —ya desaparecido— de la calle Manuela Malasaña. Recuerdo su sonrisa cuando le entregué el par de volúmenes, acompañados de elogios hacia Nigel y su no oculta alegría de que estuviéramos trabajando juntos. Y entonces llegó su propuesta. Quería Matilde que, a través del programa Erasmus para la movilidad de profesores, pasara unos días, enseñando y compartiendo amistad, en su universidad, la Universität Bonn. Me halagó su ofrecimiento, para qué negarlo. Y le prometí cursar la petición para hacerla efectiva tan pronto se pudiera.

Así, en la primavera de 2011, tuve la inmensa fortuna de llegar a Bonn para impartir un curso de Máster sobre la renovación teatral en España a principios del siglo XX. Matilde me dio total libertad y puso a mi disposición todos los medios que el departamento le ofrecía para que me sintiese de veras en casa, entre ellos las llaves de su inmenso despacho que —dijo— podía utilizar como si fuera mío. Aquella semana en Bonn sirvió para descubrir, *in situ*, la fortaleza de unos estudios, los románicos, que pivotaban en torno a su persona, y, sobre todo, la profunda admiración y respeto que le rendían cuantos trabajaban con ella, desde profesores titulares hasta becarios. En mi haber queda la penúltima noche de estancia, cuando, de la mano de Matilde, asistí al estreno —y posterior cena— de *Bodas de sangre*, en versión alemana, dirigida por el ya profesor Frank Reza Links.

La amistad ha continuado desde entonces. Mi admiración por la investigadora —he ido atesorando sus formidables trabajos a propósito de Gómez de la Serna y Giménez Caballero— y, en especial, por la generosa

amiga no ha dejado de crecer. Siempre he hallado en Matilde una colega cercana, dispuesta a ayudar, a vuelta de correo, y a recibir a estudiantes y discípulos. Y ahora, en el momento de su jubilación, mi humilde homenaje —muy escaso, si tenemos en cuenta todo lo recibido— se complace en componer estos deshilvanados recuerdos. Gracias, siempre, querida Mechthild.

Artículo-reseña

Con flores a Mariñas¹

MARIÑAS, Jesús (con la colaboración de Pedro Narváez), *Jesús por Mariñas. Memorias desde el corazón*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2021, 297 pp.

Artículo-Resueña

HETERÓNIMO UZCANGA GOICOETXEA (O. F. M.)

Universidad de Saint-Louis-du-Ha! Ha!

heteronimo_u_g@yahoo.com

“¿Porque me has visto, has creído?
Dichosos los que crean sin haber visto”

San Juan, 20:29

Cada vez llegan menos libros a la bedelería de la Universidad de Saint-Louis-du-Ha! Ha! Fruto de los recortes sancionados por la orden franciscana que nos patrocina, durante el año 2022 se me ha impelido a restringir —¡Dios los azote!— las novedades de nuestra biblioteca. Así las cosas, acabamos de catalogar con las signaturas 69-69 y 65-666, respectivamente, el primer volumen de las memorias de Miguel Bosé (*El hijo del Capitán Trueno*, Barcelona, Planeta, 2021) y las que Jesús Mariñas (La Coruña, 1942 - Madrid, 2022), *q.e.G.e.*, firmó junto a Pedro Narváez pocos meses antes de su muerte.

1 Agradezco la ayuda bibliográfica de Luis M.^a Ercilla de Mena (University of Wollongong), la beguina Nazária de Fátima (Universidade Federal de Minas Gerais en Belo Horizonte), el diácono Angelo di Pennarossa (Università Pontificia Salesiana), Cristina Shepherdess Manzanares (Soochow University), Iñaki Sigüenza de la Vega (International University of Santa Claus), Jesús Lauren Von Góngora (Ohio State University) y Pablo Yepes Larraza (Università di Siena), los cuales dan prez a sus respectivas conserjerías.

Mi reseña se limita a estas últimas por tres motivos:

1) aunque desde mediados de los setenta vienen proliferando las autobiografías de cómicos y cineastas de vario signo², con mención de honor para las de cinco glorias nacionales: Francisco Rabal (*Si yo te contara*, Madrid, El País-Aguilar, 1994), Fernando Fernán-Gómez (*El tiempo amarillo. Memorias ampliadas: 1921-1997*, Madrid, Debate, 1998), Adolfo Marsillach (*Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998)³, Alfredo Landa (*Alfredo el Grande. Vida de un cómico*, urdida por el fecundo Marcos Ordóñez, Madrid, Aguilar, 2008) y José Luis Cuerda (*Memorias fritas*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2019)⁴, no abundan las escritas por

2 Pola Negri, *Memorias de una estrella*, Barcelona, Lumen, 1973; Ingrid Bergman, *Mi vida*, Barcelona, Planeta, 1982; sir Laurence Olivier, *Confesiones de un actor*, Barcelona, Planeta, 1984; Lauren Bacall, *Por mí misma*, Barcelona, Salvat, 1985; sir Alec Guinness, *Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1987; John Huston, *A libro abierto*, Barcelona, Espasa, 1989; Vittorio Gassman, *Memorias del Sótano*, Madrid, Mondadori, 1991; Katherine Hepburn, *Yo. Historias de mi vida*, Barcelona, Ediciones B, 1992; María Félix, *Todas mis guerras*, Ciudad de México, Clío, 1993; Shirley MacLaine, *Bailando en la luz*, Madrid, América Ibérica, 1994; y *Lo que sé de mí*, Barcelona, Plaza y Janés, 1994; Marlon Brando, *Las canciones que mi madre me enseñó*, Barcelona, Anagrama, 1994; Klaus Kinski, *Yo necesito amor*, Barcelona, Maxi-Tusquets, 1995; Frank Capra, *El nombre delante del título*, Madrid, T&B, 1999; Groucho Marx, *Memorias de un amante sarnoso*, Barcelona, Tusquets, 2000; Jenna Jameson, *Cómo hacer el amor igual que una estrella del porno*, Madrid, Barcelona, Martínez Roca, 2005; Leonard Nimoy, *Soy Spock*, Madrid, Imágica Ediciones, 2009; Errol Flynn, *Aventuras de un vividor*, Madrid, T&B, 2011; Charles Chaplin, *Autobiografía*, Barcelona, Lumen, 2014; Louise Brooks, *Lulú en Hollywood. Confesiones de una leyenda del cine*, Madrid, Torres de Papel, 2015; Ingmar Bergman, *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets, 2015; Matthew McCounaghey, *Greenlights*, Barcelona, Planeta, 2021; y el best-seller de Woody Allen, *A propósito de nada. Autobiografía*, Madrid, Alianza, 2020, que se disfrutará —y se despreciará— mejor a la luz de la de Mía Farrow, *Hojas vivas. Memorias*, Barcelona, Ediciones B, 1998. Todas se custodian en la Sección de Acceso Restringido: *Cappella Ucellina*. Abogamos por la pronta hispanización de la autobiografía de Val Kilmer, *I'm Your Huckleberry*, New York, Simon and Schuster, 2020, que enriquecerá el patrimonio bibliográfico de nuestra fraternidad.

3 Véase Juan Antonio Ríos Carratalá, *Cómicos ante el espejo*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

4 Me pregunto dónde habrán ido a parar las memorias manuscritas de Luis Sanz, descubridor de Rocío Dúrcal y enfilador de las carreras de Carmen Sevilla, Lola Flores, Aurora Bautista y, por fin, de Isabel Pantoja, a la que dirigió en *Yo soy esa* (1990). Lo más seguro es que las heredara su viudo —el “viudo” de Sanz— Paco Belinchón, o

periodistas. Menos todavía si consagraron sus trabajos y sus noches a la crónica social. Hasta donde alcanzo, las más ginebrinas son las de Raúl del Pozo (*No le des más whisky a la perrita*: en realidad una biografía a cuatro manos: las de Jesús Úbeda y Julio Valdeón, Madrid, La Esfera de los Libros, 2020)⁵ y la recentísima de Pedro J. Ramírez (*Palabra de director*, Barcelona, Planeta, 2021), quien cuenta mucho de cómo se las ingenió para destapar el GAL y casi nada del GOL que le colaron con el vídeo del corpiño rosa y el vibrador de Exuperancia Rapú;

2) las memorias de Bosé, cuya obertura (“El Paraíso perdido”) no resulta pueril en términos literarios⁶, son todavía una obra *in progress* que culminará dentro de un par de tomos. Valen la pena los capítulos sobre la amistad con Picasso del intérprete de *Don Diablo* —entonces un niño y no un turbio Belcebú—, segada por la siempre mefistofélica Jacqueline Roque (pp. 201-258); sus correrías en la finca Villa Paz y el perpetuo duelo al sol entre la pareja que formaron Luis Miguel Dominguín, “El Torero”, y Lucia Bosé, la “Musa del Neorrealismo”. Sin embargo, lo más notable de dicha entrega es el retrato de Remedios de la Torre Morales, la Tata, la Reme, la Marota, hija del Maroto, que se agiganta hasta robarle el foco —¿el narcisismo?— al inefable Mighelino. El cantante la pone en los cuernos de la luna, pues no hay doméstica de Tarancón que fabule historias como la de las ondinas y la Poposa o insulte al creador del *Guernica*, hecha un mar de lágrimas, frente a la cancela de Mougins. ¡Ni la Anna Magnani de *Roma, città aperta* (Roberto Rosellini, 1945)! El texto se despidе con los encamamientos del todavía efébo Bosé y Helmut Berger, gracias a los cuales la actriz de *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950) consumó su venganza de Luis Miguel⁷; y con el debut del ya Papito por partida cuádruple (y subrogada) de la mano del hoy redi(vi)vo

quizá el atlético joven a quien este dejó sus bienes, ya carcomido por el cáncer.

5 Recomiendo fervorosamente las pp. 287-291, esquite no autorizado de Juan Ignacio García Garzón, *Paco Rabal: aquí, un amigo* (Madrid, Algaba, 2004).

6 Hasta el punto de que una voz tan experta como la de la hermana pedrera C. Juana Cerezo (Università della Tuscia, sede de Viterbo) se las viene atribuyendo a Boris Izaguirre, *ghost writer* con quien el hijo de Dominguín no partió peras tras el entierro de Lucia Bosé, cualquier cosa menos un “ángel del hogar”. ¡Y mira que le gustaban los serafines!

7 No he podido cotejar Helmut Berger, *Ich. Die Autobiographie*, Berlín, Ullstein, 1998, pero lo haré.

José Luis Gil, productor de las movidas ochenteras de Norberto Juan Ortiz Osborne, Olvido Gara, *Nacha Pop*, José Luis Perales (¿Y quién es él?) o *Locomía*, cuyas fortunas se han aventado bastante peor en el documental de Movistar Plus+ (Jorge Laplace, 2022) que en las viperinas memorias de Gil bajo el seudónimo de JL Greensnake: *Réquiem por la música, los artistas y la industria* (Madrid, Fundación SGAE, 2004). Sabedores de que nuestro futuro depende de los modestos fondos del Plan Propio de Saint-Louis-du-Ha! Ha! y de las censuras de la comunidad del Hermano Sol, si las secuelas de *El hijo del Capitán Trueno* llegasen a nuestras manos, los bedeles prometemos un artículo donde sondearemos su metamorfosis en despepitado Bowie de Somosaguas, la métrica de sus sencillos más falderos, el *burlesque* como Juez Domínguez/Femme Letal de *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991) y, claro, sus entradas y salidas con Nacho Duato, Rafa Sánchez, líder de *La Unión* (“¡Auuuu, lobo hombre en París!”), el ex-actor, ex-upeydeano y hasta ex-ciudadano Toni Cantó —a quien el maestro Mariñas bautizaría como “Señora de Bosé”—, Ricky Martin (sin mermelada ni perro), Alejandro Sanz (*Los chulos son pa’ cuidarlos*, 1988-1990), el siempre bernesco Nacho Vidal (*Higos maduros, nabos duros*, 1998), su homónimo Palau, un pobre superviviente del que ya todo sabemos y nada interesa; y, a petición de nuestra feligresía, la zacatecana Rebecca de Alba, medalla de plata en la trigésimo tercera edición del certamen *Señorita de México* (1985), que pasó de los brazos del mordidito Martin a los de Luis Miguel Luchino González Bosé Lucas Borloni sin revolver jamás las sábanas de ninguno de los dos;

3) quienes hayan superado la treintena recordarán a don Jesús Mariñas como el colaborador de *Tómbola* (1997-2004) que, con una camisa hawaiana, las gafas en la punta de la nariz y el bigotito perfectamente afilado, se desgañitaba al grito de “¡Que te calles, Karmele!”, luego convertido por Plus Superdescuento en lúdico eslógan marital (https://www.telecinco.es/salvamedeluxe/2012/02-03-2012/anuncio-karmele-mariñas_18_1374480077.html). No obstante, la carrera del incisivo gallego estuvo más ligada a los *Protagonistas* (Radio Nacional de España, 1972-1988) de Luis de Olmo y a *Pasa la vida* (TVE, 1991-1996), *Día a día* (Telecinco, 1996-2004) y *¡Qué tiempo tan feliz!* (Telecinco, 2009-2017), bajo las alas de esa gallina clueca que M.^a Teresa Campos fue para él a lo largo de tres décadas de corazonero. Por desgracia, no pensaba lo mismo de sus

hijísimas (“Terelu vivió un momento en el que parecía que iba a ser, pero que no desembocó; un casi casi”, p. 260), y tampoco de la pseudo-adoptada Rocío Carrasco, que aquí merecerá hoguera aparte. *Velis nolis*, lo que nadie pudo discutirle al bufónico *paparazzo in un interno* patentado por Mariñas es el trono de la columna rosa desde las páginas de *Tiempo*, *Época* y *La Razón*. Luis María Ansón saludó así su llegada al diario en 1998:

Se pasea siempre a brincos por el filo de la navaja, por la frontera de la libertad de expresión. Es valiente, investigador, audaz y provocador. Tiene una portentosa memoria visual. Se acuerda de todo. No se casa con nadie. Aplaude cuando hay que aplaudir. Fustiga cuando cree que debe hacerlo. [...] Se conoce las telas, los adornos, los complementos, los trajes de fiesta de ayer... y los de la misma fiesta de hace diez años. Nada se escapa a su mirada, nada a su inteligencia penetrante, nada a su bisturí de cuerpos y almas. [...] Es uno de los grandes profesionales del periodismo que hay en España. Le temen más que le odian (*Jesús por Mariñas*, p. 284).

Estas razones sobrarían para justificar mis beatas cuartillas. ¡Pero no se vayan todavía, aún hay más! Cualquier especialista en nuestro papel couché admitirá que el reportero marcó un antes sin después con sus crónicas sulfúricas. Íntimo de Hilario López Millán, que devino enciclopedia coplera con piernas (“¿Y a esta quién la para?”, nos preguntaba señalándose la lengua tras soltar uno de sus chismes)⁸, y camarada de Carlos Ferrando, avispa más próxima a *El Deseo* y la fauna de *La luna de Madrid* que a las *boîtes* marbellíes o el Liceo de Barcelona⁹, la corona de los ecos de sociedad sigue huérfana desde que el 10 de mayo de 2022 un cáncer de veji-ga se llevara a Mariñas por detrás. Ni el *dandy* Josemi Rodríguez-Sieiro, currutaco carpanta de la *high society*, ni el realengo de Pilar Eyre (“No es por maldad”, *Lecturas*), ni Ángel Antonio Herrera (“Yo opino”, *Diez Mi-*

8 Véase Hilario López Millán, “Marujita Díaz es más curiosa que neta”: <https://www.youtube.com/watch?v=mPMAqjhOIO4> (consultado el 07/09/2022).

9 Remito como bazarra a “Carlos Ferrando entrevista a Putirecords: *Glamour* cabaretero”: <https://www.youtube.com/watch?v=DdCM0q95gZA> (consultado el 19/10/2022). Véase ahora Carlos Ferrando, *La delgada línea rosa*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2022 (con la colaboración de César Henrich, a quien los filólogos de raza recordarán como entupetado contertulio de *Sabor a ti* y *Mañanas Expo* de Aragón TV).

nutos), más lírico y umbraliano, poseen aquella sal de Jesús para la dilogía, el neologismo festivo o la pulla venenosa¹⁰. Hoy solo pongo a su altura a Rosa Belmonte (*ABC, Libertad digital*), que peca de tocar excesivas teclas: desde las series catódicas y los últimos estrenos a los veraneos en Marivent y la selva de los tiesos. ¡Amárrame los pavos!

Huelga publicar que *Jesús por Mariñas. Memorias desde el corazón* es un libro *in articulo mortis*. De ahí que las cincuenta y una estampas que lo componen carezcan de los vuelos que el maestro alcanzara en sus columnas de *Época*. Y sin embargo, solo él podría acuñar estas perlas: “El conde de Quintanilla y el marqués de Villaverde eran una especie de pisaverdes elevados al cubo, viajados, cultos, ambos con magnífica posición” (p. 49); “José Luis de Villalonga [...] era un señor sinvergüenza y, además, lo cultivaba. [...] Fue un personaje bastante incomprendido para la España de aquel tiempo. Rompía moldes y no le entendieron. No es que fuera grande de España, sino muy grande de España” (pp. 88-89); “Una vez hablé del bigote de Isabel Pantoja y del de su madre. [...] Solo había que mirarlas: el vello se esparcía en los márgenes de la cara y el sombreado labial no lo había provocado el sol” (pp. 90-91); “Antonio [el Bailarín] era una pieza de soledad en un puzle de *brilli brilli*” (p. 137); “Bárbara Rey decidió dedicarse al teatro en toda su concepción, el escénico y el de la vida real” (p. 164); “Carmen Ordóñez era el retrato de la primera mujer, una belleza de pecado original que solo podía conducir al arrebato” (p. 173); “María Vidal parecía que llegaría a estrella y se quedó en nebulosa” (p. 192); “Nati Mistral era una mujer discreta, muy *ancien régime*. [...] Quizá quiso ser *La perfecta casada* de fray Luis de León, pero la vida no es como la literatura” (p. 201); “La Pantoja mejor que se retire. Las chachas y el arte le guardarán gratitud eterna” (p. 211); “Isabel [Pantoja] a Encarna Sánchez le bailó el agua, o algo más. A lo mejor le bailó por sevillanas o por peteneras, porque era una artista muy completa, capaz de dominar todos los palos” (p. 213); “Lola Flores avasallaba, modernizaba, aturdía” (p. 220); “Carmen Sevilla resultaba tediosa y ñoña como una figurita de porcelana que no sabes dónde colocar” (p. 223); “Lola Herrera lleva ya treinta años matando a Mario. Es el caso más llamativo del triunfo de una obra española y de una actriz que ha resistido” (p. 240); “Juan Gabriel,

10 El decano Jaime Peñafiel apenas se prodiga hoy desde sus “Verdades” en *Pronto*.

que además de genio compositor fue una folclórica más, una gran dama de los golpes de pecho, viborona y algo patética, acogió a Rocío Durcal en México” (p. 250); “Su marido, Junior, como buen semiorienta (era medio filipino), aparecía más afectuoso, aunque a veces notaba en sus ojos un distanciamiento y que se estaba acordando de mi madre” (p. 251).

Este puñado de mariñerías confluye en la cuestión palpitante: ¿a cuántos de los últimos doctores en Ciencias de la Información o Filología Hispánica se les ocurrirían tales agudezas? La crónica rosa nada tiene que ver con la cutrez de los *instagrammers*. Y menos aún con quienes hacen del gozoso cotilleo una pantalla de obsceno cotorreo (para salvarnos de José Antonio Avilés, la Orden prohibió el visionado de *Viva la vida* hasta su cancelación por Telecinco en julio de 2022)¹¹. Leamos la denuncia de Mariñas: “En *Tómbola* los protagonistas eran los invitados, los personajes, no los periodistas. Antes, currábamos cada noticia, la investigábamos, le buscábamos adornos para engrandecerla” (p. 256). Y añade dos capítulos después: “Yo me cultivé todo lo que pude. De los que aparecen ahora como supuestos «periodistas» no puedo decir lo mismo. Mi primera entrevista fue a Wenceslao Fernández Flórez, supongo que desconocido para los divulgadores del entretenimiento cotidiano” (pp. 283-284).

Digámoslo a la pata la llana: un sujeto que decide abrir sus memorias con tres guiños a la *Rebeca* (1938) de Daphne du Maurier, *La novela de un literato* (1900/1985) de Rafael Cansinos Assens y *Otto e mezzo* (1963) de Federico Fellini se antoja bastante más digno que aquellos que se recrean en mudar las aliteraciones de un endecasílabo en una jitanjáfora de tres al cuarto:

Anoche soñé que volvía a *Boccaccio*. Estábamos disfrazados de romanos. Había un elefante en la puerta. Ya casi de día. Pitito Gamir, el *showman* de la discoteca de Barcelona, iba de Julio César. Me des-

11 Desde entonces, los viernes, a eso de las cinco, hemos retomado nuestros cursos de verano: *Religión, magisterio e igualdad: lo que va de ayer a hoy*, con ocho sesiones de cinefórum y las actas ya en prensa. A saber: *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, 2004) y *Hacksaw Ridge* (Mel Gibson, 2016) (6 y 7 de agosto); *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) y *Encontré al diablo* (Kim Jee-woon, 2010) (13 y 14 de agosto); *Traidora* (Connor Allyn, 2017) e *Historia de una traición* (Michael Polish, 2021) (20-21 de agosto); y *Antichrist* (Lars von Trier, 2009) y *Der Kurfürscher und seine fixen Töchter (Con las bragas por los suelos)* (Franz Marischka, 1980) (27-28 de agosto).

pierto empapado de algún recuerdo y hasta que no se acaba el duermevela vivo con Celia Gámez. Hoy ha sido ella la que me ha tocado la frente con incienso antes de que abriera los ojos y viera a san Francisco Javier, mi santo, en la mesilla. No rezo. Duermo en una cama *art decò* con un cabecero escalonado simétrico, con la parte más alta en el centro. De ese estilo son la mayoría de los muebles de esta casa. Siempre me acurruco del lado izquierdo. Dejo la almohada como un gato que se resiste a dejar su rincón preferido. Todos somos putas, joder, que nos conocemos!, pero cada día nacemos vírgenes. [...] La vida fue un banquete en el que me invité mientras los emperadores y las fulanas, o quizá era al revés, mordían las uvas. Yo miraba a la cámara, aunque en realidad estaba detrás, como en una película de Fellini. Tuve a mis Marcelos Mastroianni, ¡cuánto los quise! Muchas noches invoco a los espíritus para que no me dejen solo. Me tiemblan las manos. [...] Tengo setenta y ocho años. No estoy mal de salud. O eso me dicen. [...] Nunca quise ser protagonista, pero hoy, lo que es la vida, me presento como cabeza de cartel (pp. 21-22).

Las memorias de Mariñas, prologadas por Pedro Narvéez, que lo define como “un punki en un mundo rosa” (p. 13), no son unas sino dos, incluso tres. A lo largo de cerca de doscientas páginas, el maestro se afana en distinguir a “Jesús” de “Mariñas”, taraceando fogonazos de las vidas de “ambos” con anécdotas de los personajes que lo marcaron. Para bien y para mal. El honrado filólogo se ve, pues, en la obligación de resolver un *sudoku* que interesará por las industrias y andanzas del reportero coruñés. Y no tanto por las de los famosos a los que aquí pregona o vapulea a trocitos; sin orden, pero con miles de conciertos. Un método de escabullirse como cualquier otro, porque si bien hablaba con y sobre el corazón, Mariñas nunca llegaría a abrirse en canal. Hizo profesión de galleguidad; de ahí que valiera bastante más por sus silencios y puntos suspensivos que por lo que espigó en su trayectoria.

Moneda común de esta clase de confesiones, que acostumbra a diluirse al final —un panegírico al venezolano Elio Valderrama, con quien coexistió desde 1990— es que enseguida se destapan varios secretos del protagonista. Trapos limpios que han vuelto a granjearle el rotundo aplauso de nuestros seminaristas. Pocos conocerán que su familia pertenecía a la clase acomodada de La Coruña, toda vez que abrieron “las dos únicas buenas librerías de la calle Real en los años veinte” (p. 27). Su madre se

prendó de Javier García-Barros, un hombre casado que nunca abandonaría a su mujer y llegó a regentar cinco teatros, destacando por su talento a la hora de contratar coristas: de la bella Chelito a Raquel Meller. Su condición de hijo natural —su hermano Javier fue el segundo de los cuatro retoños de dicho adulterio y el único reconocido— no parece haber atormentado a Mariñas¹². Sí por el contrario el que su abuela rompiera todo lazo con su progenitora, controlase la distribución de los diarios que llegaban a la ciudad y, para su suerte, lo obligara a acompañarla cada mañana a recoger los ejemplares en los talleres de *La Voz de Galicia* y *El Ideal Gallego*. Corriendo el tiempo, Jesús se haría cargo de su madre (“gallega, certera, atinada”, p. 32) y ajustó cuentas con la bestia de su cuñada, que la había maltratado si no de obra, sí de palabra. Por eso en 2014 decidió asistir al entierro de esta última. Solo al entierro.

A Mariñas le escocía —primera y sorprendente revelación— que Javier, miembro del Frente de Juventudes, le prohibiera enrolarse en esta sección de la Falange (p. 29). No obstante, acabaría por ingresar a los diez años, huyendo de allí con catorce: “Tal vez nos adocrinaban, pero para mí resultó una experiencia enriquecedora. Aprendí que la vida hay que ordenarla, que no puedes ser un viva la Virgen, aunque luego lo haya sido. [...] Me dio unas bases en las que importaban mucho la seriedad, el compromiso y la camaradería” (p. 40). En “La gran mentira de Julio Iglesias” reza: “Cuando hablaba de política con el doctor Iglesias Puga me entraban ganas de salir corriendo, y eso que yo no he sido dudoso en cuanto a mis filiaciones ideológicas: viví en el franquismo y entonces fui franquista, como mi madre y mi hermano” (p. 116). Y en “Reflejo en una televisión apagada” se dolía de que “ahora todo lo entrecomillamos o lo subrayamos, te hacen levantar la ceja, la derecha, porque la izquierda nunca supe. Es una coña todo” (p. 256).

Aprovechando que el Sar pasa por La Coruña, arriesgo que, digan lo que digan, Raphael fue el niño mimado del Régimen y de doña Carmen Polo; con independencia de su calculada ambigüedad, que Mariñas redujo aquí al coto del “amaneramiento, nada más” (pp. 122-123), separando al ruiñeñor de Linares de las preferencias de Junior y, ¡oh Cielos!, del enorme Juan Pardo, gallo de pelea del Ferrol del Caudillo que, como buen celta, “iba y venía” (pp. 251-252).

12 “El primero y el tercero de los hermanos se murieron de pequeñitos, que antes, por lo visto, los niños se morían...” (p. 31).

De regreso a los salones del otro Pardo, por allí desfilarían muchos de los que hoy reniegan de su pasado: la yeyé Concha Velasco, ídolo del antiguo socialismo; el más que rojo Antonio Gades, con toda su escuela bolera; Juanita Reina y, por supuesto, Lola Flores, que, en un rapto de faraona, llamó “generalísima” a doña Carmen y luego se hizo “demócrata total y monárquica hasta la peineta” (p. 121).

Antes de pasar de puntillas por su flirteo con José María Comesaña, con quien Jesús trabajó en Radio Juventud y dejaría de hablarse y de saludarse (muy propio de él), declara que tuvo una agradable novia, Angelines, por aquello del qué dirán, y que siempre había sido “un maricón de La Coruña” a quien el movimiento LGTBIQ+ le parece un tremendo disparate. Como en Saint-Louis-du-Ha! Ha! somos preconciarios, se nos ha permitido leer este capítulo tras aconsejarnos que uno debe entrar y salir con y de donde más le guste, pero sin caballerías rusticanas por Chueca.

A Mariñas siempre le atrajo “el hombre hombre. Ahí está la esencia del maricón, en que te gusta el hombre, no el hombre afeminado. Esos alardes de feminidad siempre me han repateado. Porque soy un maricón muy masculino” (p. 98)¹³. En resumen, Jesús solo sacaba su pluma para escribir. Fue un calamita señor que nunca consumió drogas y apenas se embriagó dos veces: “una en Suiza, en casa de unas amigas anticuarias, y otra en París, después de un desfile de Paco Rabanne” (p. 59). He aquí su prosopografía de Chelo García Cortés, ex-señora de Parada y ahora consorte de Marta Roca, a quien juró amor eterno en *Tiffany's*: “Colaborábamos en Radio España. Era muy delgada, con el pelo corto, divertida, animada, aunque reservada. Nunca tu-

13 *Marginalia*: “No hay que ser Boris Izaguirre. Sí en su faceta culta, no en la homosexualidad exhibidora” (pp. 38-39); “Pertegaz siempre estuvo con la misma persona, Manuel, veinte años menor que él, pelo rizado, trato muy cálido, guapísimo, como no podía ser de otra forma para alguien tan refinado, clasista y exigente. Una relación tranquila, porque Pertegaz era responsable hasta en eso” (p. 74); “Con Jesús Aguirre, [segundo marido de la duquesa de Alba], me llevé muy bien porque, lógicamente, nos entendíamos. Sin comillas ni leches. Entre nosotros había cosas demasiado explícitas; no había que explicar, ni que argumentar, ni que descubrir, ni que revelar nada. Era lo que había y los dos lo sabíamos. Él de mí y yo de él. O de lo que decían de él. Nunca pude certificarlo porque no lo vi en plena actividad erótico-festiva. No fue claro jamás. Era de una prudencia absoluta. De puertas afuera, ninguno de los dos se explayaba ni se abría” (p. 142); “Hay que quitarse el sombrero ante Jorge Javier Vázquez, aunque con sus luces y sus sombras” (p. 258).

vimos una conversación en la que tratáramos el tema. Soy poco de abrirme y Chelo también. Se dio por hecho. Con ninguna de las lesbianas que he conocido hablé de su sexualidad o de la mía. Se sabía lo que había” (p. 273).

Pudoris causa, los idilios cumplidos por Mariñas son pocos y desiguales: tras el referido Comesaña vendría su Adonis platónico: Carlos Larrañaga, “el más guapo del mundo, el hermano que no tenía, aunque me escribía cartas como de enamorado. [...] Un encantador de serpientes, tanto de hombres como de mujeres (Ava Gardner, Emma Penella, Maruja Asquerino, María Luisa Merlo, Ana Diosdado...)” (pp. 47-51)¹⁴. Carlos solía viajar con Marco, un mayordomo que le frotaba la espalda, y consiguió derretir al mismísimo Cary Grant durante el rodaje de *Orgullo y pasión* (Stanley Kramer, 1957) (p. 47)¹⁵. A Comesaña le sucedería Vicente Parra, el Alain Delon español, que nunca aceptó su homosexualidad y al que Mariñas seguiría viendo, ya como amigos, en su casa de la Plaza de España 11, junto a la de Sara Montiel. ¡No muchos plebeyos podrán blasonar de haber compartido catre y mantel con Alfonso XII!

Después del protagonista de *Solo Dios puede juzgarme* (Emilio Romero, 1982), vendría Isidro, cuyo parecido con Gilbert Bécaud (p. 81) lo sedujo de inmediato. Pareja durante tres lustros, veraneaban en Saint-Tropez, el destino más disoluto de la primera Transición, y terminaron... pegando-

14 *Notuncula*: disiento del corolario de Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba) en “Los tontos del bote: polifonías del galanismo en Arturo Fernández y Carlos Larrañaga”, manuscrito que, a pesar de nuestras diferencias de método, ha tenido la bondad de enviarme por correo postal certificado. Le acuso aquí su recibo y cito: “Después del cumplido análisis narratológico de *La viudita naviera* (Luis Marquina, 1963), *Las jugadas del señorito* (Alfonso Balcázar, 1973), *Cuando los maridos se iban a la guerra* (Ramón Fernández, 1976), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974) y, sobre todo, *Desde que amanece, apetece* (Antonio del Real, 2006), concluyo que el galanazo asturiano se hizo con el cetro de la «comedia macha», mientras que el hermanastro de Amparito Rivelles, promesa de nuestras tablas gracias a *Tengo un millón* (Víctor Ruiz Iriarte, 1960), *The Boy Friend* (Sandy Wilson, 1961), *Los monos gritan al amanecer* (José María Pemán, 1963) y *La hermosa fea* (Lope de Vega/Alfonso Paso, 1963), sucumbió a las hieles del cine de autor y hasta se travistió de *femme fatale* en *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964)”.

15 Se ignora la opinión de Randolph Scott sobre este particular. A falta de nuevos trabajos de archivo, véase Sergi Doria, “El alcahuete de Hollywood”, *ABC Cultural*, 1109 (12 de octubre de 2013), p. 14.

se¹⁶. Mariñas se permite entonces un tierno inciso sin asomo de revancha:

La ruptura con Isidro no supuso el fin de la amistad. Una noche paseaba con él por la Gran Vía y conocí a Elio. En aquel momento, sin saberlo, el destino me situó en el centro de gravedad. [...] Llamo a Javier, mi sobrino. Tiene algo más de sesenta años. He incomodado su siesta. [...] Me recuerda que Isidro fue su jefe. Lo describe como un gran comerciante hecho a sí mismo. Viajaron muchas veces a Madrid a “cazar libros”. Era menos culto que algunos libreros de viejo de la capital, que se conocían todos los clásicos, pero los superaba a la hora de fijar el precio. [...]

—¿Cómo soy como tío? —le pregunto.

—Soy tu único sobrino, tu ahijado, todo. Me traías de tus viajes las cosas más epatantes que uno pueda imaginarse. Como una camiseta con un roquero tocando la guitarra que compraste en Londres. Me la puse para ir al colegio y me mandaron a casa a cambiarme. Nunca faltabas en Navidad. Un año el avión partió de Barcelona e hizo escala en Madrid, pero no se daban las condiciones para continuar el vuelo. Fletaste un taxi. Me trajiste una cotorra (p. 85).

Epílogo de estos romances, y aunque hubo también “un brasileño, un norteamericano y algún que otro cubano” (p. 291) con los que Mariñas tomó tanto el sol como la sombra, en los noventa llegaría a su vida el definitivo: Elio Valderrama Prescott, fotógrafo con quien subiría al altar el 18 de julio de 2016, “porque se lo debía” (p. 297).

Profesionalmente, Jesús empezó merodeando por los teatros, probó suerte con la escena en el TEU de La Coruña y trabajó como botones para *El Ideal Gallego*, dirigido por Manuel Santaella, que no tardaría en nombrarlo auxiliar de redacción y coordinador de las siete páginas diarias dedicadas a la región. Pero Mariñas soñaba ya con Madrid. María Fernanda Ladrón de Guevara, a la que con catorce años había entrevistado para el periódico, su hada madrina y “una de las mujeres más elegantes de España” (p. 27), fue la que lo metió en la odisea de las rotativas al lograr que dejara la Editorial Católica para sumarse a la prensa del Movimiento, que

16 No he contabilizado sus púberes escarceos coruñeses con Lalo: “Fue el primero que me introdujo en el sexo... La tenía muy gorda, de eso me acuerdo. La relación consistía en meneársela” (p. 30).

entonces controlaba más de cincuenta cabeceras. Sin embargo, a pesar de los desvelos de Jesús Vasallo, no había plazas en la capital; de modo que halló albergue, y también nido, en el *Mediterráneo* de Castellón antes de asentarse en su querida Barcelona.

Desde 1967 frecuentaría la sala *Boccaccio* de la calle Muntaner 505 y a la crema de la *gauche divine* (“Serrat se aposentaba en la barra de terciopelo. Ya lo traté un poco aburguesado. Lo recuerdo tímido, retraído. Resultaba difícil entablar una relación con él”; “García Márquez pedía que le llamasen Gabo; cordial, cercano, nada endiosado, estuve en su casa muchas veces”, p. 61). También colaboró en *Garbo* (la sección “Del rosa al amarillo”, un guiño a la película de Manuel Summers, 1963) y *Party*, la primera revista que desnudó a los hombres para calentar el brasero *gay*: “todavía hoy me gusta moverme en el plano mental del urbanismo [de Barcelona], tan diferente al de Madrid. Uno sabe dónde acabará la travesía geométrica” (p. 37)¹⁷.

Reparo ya en las figuras que Mariñas tenía en sus altares: 1) el clan Larrañaga al completo: Amparo Rivelles, el matrimonio formado por Carlos y María Luisa Merlo, sus cuatro hijos (Caco, Amparo, Luis y Pedro) y la aplaudida madre del primero, María Fernanda Ladrón de Guevara —curiosamente no hay rastro aquí de la dotadísima Maribel Verdú, mujer de Pedro Larrañaga—; 2) Montserrat Caballé, casi una hermana, diva solo cuando tenía que serlo y pareja artística de Plácido Domingo hasta que un día el tenor se molestó porque ella había sostenido una nota más alta: “Después de Renata Tebaldi, quedó la Caballé; y luego, ninguna otra” (p. 97); y 3) Carmina Ordóñez, prima hermana de Bosé (“¡A mí plin, que soy Ordóñez Dominguín!”), quien no solo motejaba de “Carolo” al mulato Elio, sino que le ofreció alojamiento en Marruecos cuando no tenía permiso de residencia. Va de suyo que a una belleza tan formidable, capaz de preparar una tarta de hachís para la *jet* magrebí, lavarse los pies en el Quema con coca-cola y referirse a sus menos agraciadas nueras como “La bajita platea” y “La Gijonenca”, hay que perdonarle sus casorios con chisgarabises como Julián Contreras o Ernesto Neyra.

Las némesis de Jesús, al menos las contenidas en este libro, resultan tan escasas como de tronío: José Luis López Vázquez («un hombre horterilla y bastante siniestro. [...] Representaba al español medio que [...] acababa

17 Véase “¿Cuándo se jodió Barcelona?” (pp. 56-57).

en calzoncillos para hilaridad del respetable», p. 89), el nobel Camilo José Cela, que le dio una hostia por cuestionar a su esposa, Marinita Castaño, reputadísima alpinista social; Marisol (“Todavía me pregunto quién era y qué sentía Pepa, si logró finalmente encontrarse a solas”, p. 247); y Julio Iglesias, cuya freudiana obsesión por los pechos no le impedía dormir con pijama y un cuadro de Franco en el cabecero (p. 106). Sin orillar que Mariñas recibió del autor y amo de *Hey* (1981) un rólex falso y hasta llegó a sentarse sobre el rescate del doctor Iglesias Puga (“Papuchi”), que tampoco sale aquí bien parado. De forma injusta, pues su talento para concebir —cosas de ser ginecólogo— voces en superlativo (“¡Abraçísimo!”, “¡Cojonudísimo!”) lo indultan a perpetuidad.

Además de una autobiografía en píldoras, *Jesús por Mariñas* no deja de ser una obra para los devotos de nuestro Famoso. De ahí que sean recomendables las páginas sobre su excursión a Ibiza con Oriol Regás (pp. 64-66), la amargura de Manuel Pertegaz cuando la alta costura dobló la rodilla frente al *prêt-à-porter* (“El vestido de boda de la reina Letizia, su epitafio, no fue su mejor creación”, p. 74), el cese de *Protagonistas* después de que Mariñas escribiera en *Época* que Carmen Romero, entonces mujer de Felipe González, “ni sabe, ni quiere aprender; se pone la Moncloa por montera. Pasa del tema” (p. 92); y las catastróficas desdichas de Naty Abascal, “la que mejor ha sabido llevar el estirón” (p. 148), y su tocaya y reverenda Mistral, que tuvo coliseo propio en Buenos Aires (pp. 200-204).

Jesús guardaba en el baúl de sus mejores recuerdos los años en *Tómbola* junto a Ángel Antonio Herrera y Jimmy Giménez-Arnau; no así el sinfín de programas a la verita de Karmele Marchante —a la que odiaba— y de la catira Lydia Lozano, gogó chuminera de hogaño y lacrimógena expositora de las cachas de antaño. Por aquel zoológico también asomaron heroínas como Chábeli (“¡Sois gentuza!”), Sofía Mazagatos, todavía en activo (a saber en qué y cómo: pero en activo) y mitos de la categoría de Two Yupa, ¿ex de Rappel?

No faltan noticias acerca de su fría alianza con Jaime Cantizano (p. 161), al margen de que una noche tras otra lo requebrara en el plató de *Dónde estas corazón* (<https://www.youtube.com/watch?v=353EFZSaex0>); sus espionajes al servicio de su emérita majestad (pp. 166-171), las disputas con Rocío Jurado a costa su hija (“¡A esa no, que la he parío yo!”), la de la terapia en abierto, la misma a la que todos hemos visto nacer, crecer, multiplicarse... y desmadrarse; el relato de las guerras folclóricas durante

los ensayos de *Azabache* para la Expo 92 de Sevilla, con “La más grande” jorobando a Juana Reina, Imperio Argentina y Nati Mistral; el del antagonismo entre la Jurado y la Pantoja, la primera de las cuales fue el verdadero objeto de deseo de doña Encarna Sánchez (“Rocío se dejaba querer, ya se sabe lo zalamera que era: *Encalna* por aquí y *Encalna* por allá”, p. 213); y la cálida llamada que le hizo Lola Flores tras insinuar sus devaneos extramaritales con El Junco: “¡Eres un hijo de la gran puta!” (p. 219)¹⁸.

Pero si quieren desopilarse, no se pierdan otro par de troteras y danzaderas: la de Marujita Díaz, con las pupilas en órbita y el “chocho pelón” (Dinio *dixit*), arrancándose por sevillanas durante un besamanos a Juan Pablo II (“No te vayas todavía, no te vayas por favor”, p. 231); y la de José Manuel Parada —que al parecer se ducha lo justito— probándose en Puerto Rico varios modelos de Saritísima... “Y comenzó el espectáculo” (pp. 269-270).

Es probable que nadie conociera de verdad a Jesús Mariñas, siempre parapetado detrás de sus ojillos de azor. Su biografía revela siquiera el orgullo con que desempeñó su oficio. Superviviente de sí mismo, nos quedan sus cientos de columnas, que nuestro atento servicio de publicaciones debiera recopilar. Testigo de las candilejas que fuimos y de aquello en lo que las hemos convertido, nunca se propuso competir con nadie. Por la sencilla razón de que en lo suyo no tenía rival. Buscó siempre la diferencia respecto a los que ejercieron un periodismo más áulico o untuoso. Receló siempre de lo rutinario, sin traicionarse en demasía. Vivió para vivir y, hasta donde quiso, encontró tiempo para contarla.

18 Es de consulta obligada el *status quaestionis* de Jesús A. Cañas, “Del «yo soy progay» al «no me escondo por amar»: las folclóricas como aliadas del colectivo LGTBIQ+”, *El País*, 30/06/2022: “Lola Flores quería que, una vez fallecida, la pusiesen en el teatro Calderón de Madrid para que pasasen «los mariquitas», que la querían mucho, y dijese «¡ay, qué lastima!». Marujita Díaz [...] se declaró «tortillera» y consumidora de «almejas naturales, pinchitos de tortilla y arroz con conejo». Rocío Jurado paró en seco el previsible chiste sobre homosexuales y se puso solemne para proclamar en pleno *prime time* de los 2000: «Yo soy progay». [...] Sí hubo ganas de agarrar [...] la bandera LGTBIQ+ cuando María Pelaé, [la autora de *Si se achucha, entra*, en *Hipcondría*, 2017], a principios de junio [de 2022] se subió al escenario como pregonera del Orgullo de Torremolinos, con un discurso mucho más directo que el de María del Monte en Sevilla. Allí, entregada, dejaba un recadito a los homófobos: «No necesitamos ningún *pichazo* que nos convierta; ¡que tienes una picha, no una varita mágica, pedazo de acelga!»”. Los corchetes son míos.

Reseñas

La literatura y el ocio de la sociedad cortesana del Siglo de Oro

JESÚS GÓMEZ

Salamanca, Universidad de Salamanca
(Estudios Filológicos, 350), 2021, 202 pp.

Jesús Gómez ya dejó clara la inclinación hacia los estudios de carácter general en su primer libro: *El diálogo en el Renacimiento español* (1988). La capacidad para ofrecer panorámicas amplias, donde el examen metodológico va unido a la profusión de detalles pertinentes, se pone ahora de relieve en *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro*, un trabajo original, complejo, abarcador y, sin embargo, de lectura amable.

En mi opinión, nos encontramos ante una de las mejores monografías sobre este periodo publicadas en los últimos tiempos; por lo novedoso de su perspectiva, la solidez de sus aportaciones y el caudal de ideas que sugiere. El entramado metodológico se construye sobre dos puntos de apoyo fundamentales. El primero es la corte como una formación social específica que surge durante la Edad Media y llega a su culminación con los es-

tados absolutos, siguiendo la pauta marcada por Norbert Elias y Roger Chartier. El segundo se cifra en el análisis del ocio desde el mundo clásico que, aunque centrado en el período objeto de estudio, se prolonga hasta la actualidad.

La sociedad cortesana —el centro del poder institucional y político que gobierna el estricto orden estamental del antiguo régimen— se rige por unas normas basadas en un fuerte sentido jerárquico y unas peculiares relaciones entre sus integrantes, marcadas por el intercambio de servicios y mercedes. Como afirma Antonio Álvarez-Ossorio, (“El cortesano discreto: itinerario de la literatura áulica”, p. 76), “las formas de conseguir el favor del superior, de obtener mercedes y entrar en el círculo de gracia constituyeron el núcleo argumental de la literatura áulica”.

Los desequilibrios y tensiones en los que se sustenta dicha estructura

aflojan ya desde el siglo XV en una abundante literatura anti-áulica. Los cortesanos, atrapados por las tareas y servicios inevitables para obtener ventajas monetarias y reputacionales, lamentan la pérdida de libertad de esa forma de vida y manifiestan el deseo de abandonarla. La libertad perdida —motivo recurrente en estos escritos— se identifica con la falta de *otium*, de un ocio activo dedicado a la lectura, la reflexión y la escritura, según destacó Eneas Silvio Piccolomini, el primero en sistematizar las miserias de la vida curial.

A lo largo del libro se aprecian las varias contradicciones de este tejido social, como las que desencadenan la progresiva mercantilización del mercado literario en una cultura regida por el clientelismo; así, por ejemplo, la aparición de la rentabilidad económica asociada con el teatro desde la década de 1580 hizo “aflojar las tensiones entre las prácticas comerciales y las relaciones clientelares o de mecenazgo predominantes” (p. 108).

En cuanto al ocio, Alfonso de Palencia sintetiza con claridad en el *Universal Vocabulario* (1490) la disemia del término *otium*: “Es folgança con reposo; si el ocio es vulgar trae denuesto, pero si es philosophico, lóase”. El ocio vul-

gar se identifica con la reprochable ociosidad, mientras que el filosófico se asimila al *otium cum dignitate* ciceroniano. El estudio desarrolla la complejidad y matices del concepto de *otium* desde el mundo clásico; atiende en particular a su repercusión en la literatura desde el siglo XV hasta el siglo XVIII —una etapa inédita en los estudios sobre el ocio— y señala las diferencias en su consideración durante la posterior sociedad industrial, estableciendo las líneas de continuidades y rupturas a lo largo de la historia. Sin embargo, como afirma el autor, el propósito del libro no es hacer una historia cultural del ocio, sino explicar y demostrar cómo su valoración positiva —antagonista de la “ociosidad”— en la sociedad cortesana, vinculada al concepto clásico de *otium cum dignitate*, contribuye a que el ocio literario pase a considerarse un ‘remedio de la ociosidad’. El desarrollo de esta percepción se convertiría en elemento seminal para el nacimiento de la literatura en la acepción actual del término, en la medida en que sirvió como justificación o coartada tanto para la actividad creadora como para la lectora.

Sobre este soporte, *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro* explica cuáles fueron

los mecanismos que se desarrollaron en la edad altomoderna para propiciar el nacimiento de la literatura en la acepción actual del término. Domingo Ynduráin dedicó a este fenómeno su discurso de entrada en la RAE —*El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español* (1997)— y adelantaba ya algunos argumentos en páginas memorables de *Humanismo y Renacimiento* (1994). Jesús Gómez analiza el mismo fenómeno desde una perspectiva complementaria e innovadora, a partir de los valores socioculturales de la cortesanía. Es este el objetivo capital de la obra.

Para ello se apoya en la lectura detenida de un corpus de fuentes apabullante, porque las ideas y matices se sustentan siempre en testimonios textuales; sin embargo, esquivando el riesgo de la prolijidad erudita, utilizando con habilidad notas de gran riqueza informativa. Quizás se echa en falta un índice de nombres y obras que hubiera permitido navegar por sus páginas en busca de datos concretos, muchos de los cuales se quedan traspapelados en la memoria después de una lectura continuada, dado el volumen de información.

El análisis de la renovación en los tópicos clásicos sirve para evidenciar la nueva valoración positiva

del ocio y sus repercusiones en la literatura. Si Curtius ya había mencionado entre los tópicos del exordio que “escribir es remedio contra el ocio y el vicio”, Jesús Gómez constata que no solo la escritura, sino también la lectura empieza a figurar como antídoto de la ociosidad, argumento que Tirso aduce incluso para justificar la asistencia a las comedias, orgulloso de que con las suyas “se han divertido melancolías y honestado ociosidades” (p. 77). Demuestra cómo la eutrapelia aristotélica o la vieja idea del *arcus tensus rompitur* contribuyen a que el ocio diligente sea valorado como rasgo de distinción social y sirva de acicate para el nuevo gusto cortesano por el conocimiento, el coleccionismo, etc.; la apelación al *prodesse et delectare* contribuyó a asociar la literatura con la recreación honesta lícita en momentos de ocio, y el *beatus ille* —con el encomio de la vida retirada como alternativa a la pérdida de libertad propia de la vida cortesana— sirvió como cortada para “el refugio íntimo del individuo”, según hiciera Montaigne, favoreciendo asimismo la reflexión y autoconciencia que están en la base del ensayo o en la proliferación de la literatura epistolar.

Es una actitud nueva por su alcance que, últimamente, ha lleva-

do a plantear la posibilidad de que el concepto de “campo literario” acuñado por Bourdieu se pudiera aplicar a la literatura de la Edad de Oro. Como tesis secundaria (anunciada ya en la p. 7), el libro discrepa de tal perspectiva y defiende que la profesionalización de la literatura surge en el siglo XIX, asociada a una nueva concepción del arte y del mercado, condiciones incompatibles con las estructuras de la sociedad cortesana y sus valores sobre el ocio y el trabajo.

Los testimonios sobre la literatura como ‘remedio del ocio’ se dividen en bloques correspondientes a los géneros, ya que las condiciones socioculturales y mercantiles implicadas en la difusión de cada uno de ellos son distintas y, consecuentemente, también lo son las estrategias revalorizadoras del *otium litteratum*. El índice puede llamar a engaño, pues cada uno de estos capítulos tiene un desarrollo y un orden propios; escritos con soltura y amenidad, sus citas se integran en el discurso de manera fluida y depuran sorpresas incluso acerca de obras muy conocidas. Resulta imposible dar cuenta de sus pormenores en los límites de una reseña.

No puede extrañar que, entre las ficciones literarias, Jesús Gómez dedique un epígrafe específico al diá-

logo literario, cuyos interlocutores remedan o escenifican con su conversación el ideal de ocio diligente dedicado al intercambio de ideas en torno a temas de interés compartido. Las variadas estrategias para legitimar la escritura y lectura de la narrativa de ficción se suelen amparar en el tópico del *prodesse et delectare* para justificar una intención moral asociada a la necesidad de “honestar” los momentos de ocio; los ejemplos ofrecen una variedad de matices inesperados. Fue la batalla más ardua: la novela solo alcanzará dignidad literaria en el siglo XIX, una vez extinguidos los principios de la sociedad cortesana.

El estudio del ocio poético parte de las observaciones de Lope de Vega sobre sus propias obras, que sirven para destacar cómo la poesía —remedio de la ociosidad ajeno a los intereses económicos— se considera un rasgo de distinción que confiere al género atributos de actividad liberal, frente a los que el mismo Fénix denomina “versos mercantiles” (p. 109) o las “musas ramera” (p. 111), en referencia al carácter mercantil de su teatro. Después, las numerosísimas referencias textuales al ocio diligente del escritor y al ocio de los lectores se prolongan hasta finales del siglo XVIII de la mano de la formula-

ción del plural “Ocios”, término que sirve a muchos autores para titular sus volúmenes de poesía, desde Jacinto Polo de Medina (*Ocios de la soledad*, 1632) a los *Ocios de mi juventud* de Cadalso.

En cambio, el capítulo dedicado al ocio teatral comienza en la ruptura que se produce a finales del siglo XVIII con la *Memoria de espectáculos* de Jovellanos, cuya propuesta se asienta en los principios de una concepción burguesa, no estamental, y en principios económicos próximos a los valores del XIX. En ella se aprecia el cambio de mentalidad, la quiebra en los antiguos valores culturales del ocio, y su nueva defensa “como elemento imprescindible de la vida pública y del orden social” (p. 137). La concepción del teatro como negocio pone de relieve las profundas diferencias respecto a su consideración durante los siglos previos, y con ello también deja de cuestionarse la legitimidad del género en términos morales. Para Jovellanos, la dignificación del teatro pasa por la subida del precio de entradas, la formación de los actores y el ennoblecimiento de los edificios.

El ocio se convierte así, por primera vez, en algo consustancial a la vida de las clases pudientes, sean nobles o burguesas; el vulgo traba-

jador debe limitarse a las diversiones, con lo que quedaría excluida de los teatros la “chusma que no va a la comedia sino por la conversación” (p. 150). Paradójicamente, el silencio será una novedad en los teatros de ópera europeos a comienzos del siglo XIX, cuando dejaron de ser un espacio de sociabilidad del público de la corte —no de la “chusma”— que acostumbraba a charlar durante el espectáculo, como señala Orlando Figes (*Los europeos*, 2020).

Nos encontramos ante una contribución excepcional dentro de su campo de estudio, toda vez que consigue articular de manera trabada las letras y la historia cultural —del ocio, del libro y la lectura— en el contradictorio marco de la sociedad cortesana. *La literatura y el ocio de la sociedad cortesana del Siglo de Oro* es una obra de largo aliento, fruto de lecturas y juicios aposentados, que se lee con fruición e invita tanto a la consulta como a la relectura.

Consolación Baranda

Instituto Universitario Menéndez Pidal

Universidad Complutense de Madrid

Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro

CRISTINA RUIZ URBÓN Y JAVIER BLASCO PASCUAL (EDS.)

Berlín, Peter Lang, 2022, 336 pp.

Desde los años setenta del pasado siglo xx, cuando la recuperación del erotismo áureo comenzó a florecer en España, los trabajos acerca de la literatura explícitamente sexual de la Edad de Oro se han centrado en las más diversas materias de conocimiento: la bibliografía material, la crítica textual, la exégesis, la lexicografía o la historia de la sexualidad, entre otras. A la luz de cualquiera de los ámbitos mencionados, las noticias han ido creciendo de manera exponencial, por lo que hoy son pocos los que dudan de que el erotismo es una parcela más que asentada en las investigaciones sobre las letras de los siglos xvi y xvii.

Sin desdeñar los esfuerzos que una amplia nómina de investigadores ha dedicado durante más de cuatro décadas para sacar a la luz, paulatinamente, la erótica hispana del periodo, es de justicia reconocer que el excepcional desarrollo de los trabajos sobre erotismo en los últimos tiempos ha sido espe-

cialmente impulsado por dos proyectos de investigación —dirigidos por Javier Blasco en la Universidad de Valladolid— que, con el membrete *Eros & Logos*, se emplearon en la recuperación y el estudio de la poesía erótica áurea a lo largo de un sexenio.

Además de la indispensable plataforma digital del mismo nombre —<http://www.erosylogos.com/>—, que, entre otras cosas, ofrece la transcripción de más de mil poemas y un completísimo —y dinámico— léxico sexual de los Siglos de Oro, bajo su batuta han aparecido dos monografías colectivas, las ediciones de tres poemas inéditos de fray Melchor de la Serna, una nueva —y necesaria— estampación de la obra de fray Damián Cornejo, un vocabulario y dos antologías de poesía erótica. Los siguientes párrafos se cifran en el análisis y comentario de la segunda de ellas, *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro*, último fruto editorial de los proyectos mencionados.

La recopilación, que busca entroncar explícitamente con la clásica “antología de los franceses” de 1975 (Jammes, Alzieu y Lissorgues), *Poesía erótica del Siglo de Oro* —tanto por el propio título como por las palabras de sus editores en el prólogo—, se abre con una amplia y documentada introducción que resulta muy útil tanto para los especialistas en la materia como para los lectores que apenas comienzan a asomarse a esta tradición.

Partiendo de la contextualización cronológica y retórica de los textos, el discurso pronto deriva hacia una interesante —y novedosa— descripción sociológica del contenido de los poemas, desde la descripción de la figura de la mujer o sus distintas condiciones hasta el estado y la situación de los hombres. Unas páginas más adelante, todavía dentro esta perspectiva histórica, se desglosa una detallada nómina de prácticas y usos sexuales atendiendo a la mayor diversidad posible: autoerotismo, sexo oral, voyerismo, prostitución, homosexualidad, etc.

Para completar lo anterior, y con una mirada ya puramente filológica, el resto del estudio introductorio se dedica a cuestiones tan relevantes como el análisis de las formas discursivas —tema poco

estudiado hasta el momento—; la descripción de los principales campos semánticos y el vocabulario asociado a ellos; o el comentario de los juegos textuales y léxicos en los que se apoyan buena parte de los poemas antologados.

En lo que respecta al corpus de la antología, el volumen ofrece 180 composiciones eróticas de los siglos XVI y XVII —incluyendo uno de Samaniego, que no termina de encajar cronológicamente a pesar de su tono “popularizante”—, todos ellos regularizados en la puntuación y modernizados gráficamente. Los textos, por su parte, aparecen divididos en siete secciones, que se corresponden con los asuntos que estructuran la comentada introducción: *descriptio puellae*, estados y condiciones de mujeres y hombres, formas discursivas, campos semánticos, prácticas sexuales y juegos textuales.

Frente al orden cronológico o alfabético, esta división por temas o tópicos permite una mejor comprensión de las bisemias y juegos lingüísticos en los que se apoyan los versos, especialmente en el caso de los lectores menos habituados a la decodificación del vocabulario sexual. Además, en la mayoría de los casos los poemas elegidos para cada uno de los epígrafes hablan a

las claras de las ideas que los editores pretenden mostrar; un asunto harto complicado cuando se abordan textos tan polisémicos.

Por lo que atañe a las fuentes documentales, estas resultan enormemente oportunas, pues, para recopilar esta amplia selección poética, los editores han manejado una gran variedad de materiales: más de veinticinco manuscritos de diversa procedencia —no solo españoles, sino también portugueses o italianos— y cerca de cuarenta impresos —sin contar la vasta bibliografía secundaria—, tanto antiguos como contemporáneos. La pericia con la que los editores han leído cada testimonio es indudable, ya que consiguen recuperar textos de impresos poco comunes, como la *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España* (1652), o de cancioneros más que leídos pero generalmente infrainterpretados, verbigracia algunos romances del *Cancionero y romancero de coplas y canciones [...]* (1829) de Agustín Durán.

Se antoja de veras relevante que, frente a la anonimidad o las falsas atribuciones que arrastran históricamente los poemas eróticos, en este volumen existe una clara voluntad de indicar el autor —o el autor muy probable— de todos los

posibles. La larga nómina de nombres antologados incluye figuras de primer orden, como Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Diego Hurtado de Mendoza, el conde de Villamediana o Baltasar del Alcázar; otros muy ligados a la tradición erótico-burlesca del periodo, como fray Melchor de la Serna, Gabriel del Corral, fray Damián Cornejo, Sebastián de Horozco o Jerónimo de Barriónuevo; y una larga lista de escritores casi desconocidos, pero no por ello menos relevantes, como Jacinto Alonso Maluenda, el Conde de Rebolledo, Juan de León o Carlos Alberto de Cepeda y Guzmán, entre otros.

A mi juicio, esta deliberada mención de la autoría de los textos es una de las mejores justificaciones de la necesidad de estudiar este género: si las plumas más insignes del Siglo de Oro dedicaron parte de su producción a las “musas alegres”, no hay razón objetiva para dejar su recuperación y análisis en un segundo plano.

Todo lo descrito hasta el momento se completa con tres anexos finales que convierten esta antología en una valiosa herramienta de trabajo. En primer lugar, se incluye un glosario alfabético con la definición de las palabras de sentido

sexual que aparecen en los poemas —basándose en los diccionarios de época o en la propia exégesis textual—. Asimismo, se ofrece un índice temático que recoge el primer verso de cada texto de las distintas secciones. Por último, se proporciona un índice alfabético de primeros versos para facilitar las consultas puntuales.

En definitiva, *Nueva poesía erótica de los Siglos de Oro* debe considerarse como un volumen de consulta imprescindible para el investigador especializado, ya que aparecen en él un buen puñado de testimonios inéditos y nuevas perspectivas de trabajo, pero también para aquellos interesados en iniciarse en la lectura e interpretación de este singular corpus. Su publicación supone, además, un colofón inmejorable para los proyectos *Eros & Logos* y cierra brillantemente una etapa dorada para los estudios sobre la poesía erótica aurisecular en la universidad española.

Álvaro Piquero Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto *[Desengaños amorosos]*

MARÍA DE ZAYAS

Edición de Alicia Yllera
Madrid, Cátedra, 2021, 696 pp

En los últimos años María de Zayas ha vuelto a estar en candelero precisamente por aspectos de calado biográfico. En el año 2014 Alberto Rodríguez de Ramos publicó en *Analecta Malacitana* unos “hallazgos” que arrojaban luz sobre su partida de bautismo, mientras que en 2018 Donatella Gagliardi exhumó dos testamentos que podrían ser de la novelista, fechados en 1656 y 1657, otorgados en Nápoles a una “María de Zayas”, fallecida en esta ciudad en 1658. Ligeramente después Navarro Durán ha publicado una seductora metanovela sobre los heterónimos de Castillo Solórzano, entre los que destaca el de María de Zayas. La reedición de la *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* en la editorial Cátedra la mantiene en ese primer plano, pero a través de su producción literaria.

Como hace años ocurriese con las ediciones del *Lazarillo de Tormes* o del *Guzmán de Alfarache*, en estos últimos la editorial Cátedra

ha apostado por la reedición de muchos de sus clásicos por especialistas de las últimas generaciones, en las que se han integrado en sus introducciones las más recientes perspectivas de análisis, se ha presentado una fijación textual nueva y más cuidada, y se ha puesto especial atención en la anotación que acompaña al texto. Buenos dechados son las ediciones del *Polifemo gongorino* que ha cuidado Ponce Cárdenas, la de la poesía completa de Garcilaso, de la que se ha ocupado García Aguilar, y ahora esta edición de la *Segunda parte del sarao*, que presenta la novedad de que ha sido la responsable de la edición original, Alicia Yllera (Catedrática de la UNED), quien ha vuelto sobre el texto para revisarlo, complementarlo y mejorarlo. Hubiese sido deseable que el título original de la edición que figura en la portada, *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, defendido por Yllera y en el que la editora coloca entre

corchetes el título facticio con el que se ha vulgarizado la colección, hubiese sido el que destaque en la cubierta, pero por un criterio de coherencia por parte de la editorial Cátedra esta reedición se seguirá catalogando como *Desengaños amorosos*, título popularizado por González de Amezúa, que en su edición figura por delante del original, y que se ha seguido en la mayoría de las ediciones posteriores.

En los casi cuarenta años que han transcurrido desde aquella edición, publicada en 1983, se han incorporado al panorama filológico los hallazgos a los que antes aludí, pero también una comprensión mucho mayor del fenómeno del género en prosa que arrasó durante la primera mitad del siglo XVII en España y también varias ediciones de referencia más de esta obra. En líneas maestras, dos son los ámbitos que se han mejorado en esta edición revisada: la introducción y la fijación textual.

El estudio introductorio partía de un trabajo previo completo en el que la editora presentó un ajustado análisis sobre la biografía de Zayas, la novela corta en la primera mitad del XVI, los temas de las novelas de Zayas, los “problemas textuales” y la recepción editorial de la *Segunda parte del sarao y entretenimiento*

honesto, y las traducciones a otras lenguas y sus imitaciones literarias. Estos últimos capítulos, dedicados a la proyección de Zayas en las literaturas extranjeras, bien a partir de las traducciones de sus piezas narrativas, bien a partir de textos inspirados en sus novelas, son de alto interés para valorar la repercusión que esta escritora del siglo XVII ha tenido fuera del ámbito lingüístico del español, especialmente en la Francia de los siglos XVII y XVIII; nadie como Yllera, que domina con soltura las literaturas francesa y española (en ambas ramas es doctora), para cumplir con este apartado, del que indica prudentemente que puede considerarse como “provisional”, pues “[u]n estudio más completo podría mostrar un mayor número de ejemplos” (p. 155). No obstante, en la gruesa nota al pie que aporta al final de este capítulo sobre la influencia de Zayas en otros autores aporta otros nombres —comentados o examinados por la crítica— que permitirían alargarlo.

Aunque se han incluido matizaciones y adiciones a lo largo de toda la introducción, sobre todo se ha aumentado sustancialmente la parte dedicada al marco general de la novela corta, porque estamos ante un género que precisamente ha es-

tado en boga en los últimos cuarenta años. El número de estudios y de ediciones sobre la novela corta desde la colección cervantina hasta las últimas del siglo, pasando por las novelas sueltas de Camerino, las integradas en cuerpos mayores como las de Lope o las antologías de Alfay y de Navarro, ha conocido un extraordinario momento de apogeo. Yllera ha estado al corriente de estos últimos avances, como prueba la sintética entrada que ha redactado en 2015 para la *Gran enciclopedia cervantina* sobre el género (“Novela cortesana”). Si acaso tuviese la editora la posibilidad en un futuro próximo de revisar algunos aspectos menores de esta edición, convendría incorporar en la bibliografía final muchos de estos nuevos asientos bibliográficos, de la misma forma que convendría comprobar aquellas entradas que figuran en la bibliografía pero que no están citadas en el texto.

La revisión textual comporta, si cabe, una atención aún más esmerada. En la edición de 1983 Yllera ofreció algunas soluciones a determinados problemas editoriales que contenía la *princeps* de la *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*. Sabíamos que la “cuidada escritura” de las *Novelas amorosas* (primera colección de Zayas) con-

trasta con un considerable “número de alteraciones” de la *Segunda parte del sarao*, “que dejan suponer una obra precipitadamente acabada y la intervención desafortunada de un editor, impresor o corrector que alteró la organización originaria” (p. 81). En esta segunda colección tanto en la primera edición, como en la mayoría de las posteriores, “el segundo desengaño aparece fundido con el primero y los restantes van precedidos de la indicación de *Noche tercera, cuarta, etc.*” (p. 82). Pero existen otros elementos que “quiebran” la estructura inicial y que guardan relación con el plan de los narradores y con las alusiones cronológicas internas a las diferentes noches que pasan narrando novelas.

Tales desajustes, que previamente habían llamado la atención de investigadores como Montesa, son explicados por Yllera considerando que “el [relato] que figura como tercero, narrado por Laura, está desplazado: debía ocupar el quinto lugar e iniciar la segunda noche”. Además de este desplazamiento, “se sustituye la estructura en tres noches por una estructura en diez [...]”. Se observa que la división en diez noches aparece únicamente en los títulos y que solo se introduce en el texto a partir del desengaño

octavo. Por otra parte, a lo largo de toda la obra, persisten indicaciones de una división en tres noches como se indicaba en la *Introducción*. No parece que fuese la autora misma la que alterase de modo tan superficial e incompleto el esquema inicial: un cambio de intención habría producido probablemente una transformación más profunda” (pp. 84-85). Yllera entiende que “el texto que llegó a la imprenta” probablemente “no fuese un manuscrito perfectamente terminado y corregido”, y “[e]s posible también que esta dislocación del esquema inicial no se deba al impresor, sino a un corrector del manuscrito” (p. 85). Frente a editores anteriores, Yllera restituyó el texto en busca de su configuración primitiva (colocando el quinto relato en tercer lugar) y todos los editores posteriores han respetado su decisión sobre la organización textual.

En esta nueva edición, naturalmente esta solución editorial se mantiene, pero se incorporan sobre todo mejoras en la fijación textual; desde la publicación de la edición de 1983 hay al menos dos ediciones de referencia más en el mercado que exigían una escrupulosa labor para que esta nueva edición pudiese resistir desde un punto de vista filológico. Una es la

preparada por Julián Olivares para las Prensas Universitarias de Zaragoza en 2017 (el mismo editor que cuidó la edición de las *Novelas amorosas* en Cátedra) y otra la que ha presentado en 2019 como tesis doctoral Elizabeth Treviño Salazar en la Universidad Autónoma de Barcelona (disponible en acceso abierto [<https://ddd.uab.cat/record/211281>]). A los dos ejemplares que sirvieron para fijar el texto de la edición de 1983 se añade ahora un ejemplar más de la princeps, conservado en la Biblioteca Real de Dinamarca. Ninguno de los tres ejemplares está completo y entre ellos presentan pequeñas alteraciones en forma de erratas que fueron enmendadas durante el proceso de composición. Todas las intervenciones están anotadas según un escrupuloso sistema que la editora explica minuciosamente (pp. 161-162). En cuanto al aparato crítico, Yllera ya trabajó con las variantes de las principales ediciones posteriores (poco significativas en general), pero ahora ha incorporado una edición más, la versión a una columna publicada en Madrid en 1659, sobre cuyas diferencias con la versión a dos columnas editada ese año en la misma ciudad llamó la atención Suárez Figaredo en su edición de 2014.

Yllera, con su habitual pericia editorial y su finura interpretativa, nos ha presentado un texto mucho mejor fijado y un análisis más enjundioso. La tipografía, que ahora tiene un tamaño y un interlineado ligeramente mayores, hace la lectura más agradable. En Filología, y concretamente en el campo de la edición, el adjetivo ‘definitivo’ tiene un valor relativo y un alcance limitado; aparecerán nuevas ediciones de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* en las que se revisen aspectos puntuales de la ampliada y mejorada que ahora nos ha presentado Yllera, pero el estudio contextual y literario que acompaña al texto le permite al lector común calibrar la calidad estética de las narraciones de Zayas y conocer su contexto de producción, mientras que la fijación textual le garantiza al especialista apoyarse en una edición sólida y fiable desde el punto de vista ecdótico. Demos la bienvenida, por tanto, como se merece a esta nueva edición de la segunda colección de Zayas y felicitemos a su editora por regresar sobre su trabajo, que ya era de una calidad incuestionable, y mejorarlo para asegurar su vigencia en el tiempo.

David González Ramírez
Universidad de Jaén

El universo de una polémica.
Góngora y la cultura española del siglo XVII

MERCEDES BLANCO Y AUDE PLAGNARD (EDS.)

Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2021, 757 pp.

Probablemente, en el corazón del siglo barroco, ni los más encendidos rivales de Góngora hubieran estado del todo en desacuerdo con aquella imagen trazada por Francisco Villar según la cual el cordobés era una suerte de Colón que, cambiando la carta de marear por el ingenio y la erudición, había hallado nuevos y no conocidos rumbos para las letras hispanas. Tras varios siglos de anacronismos y malentendidos, gracias al trabajo impulsado desde hace décadas por estudiosos como Robert Jammes, Joaquín Roses y, sobre todo, el equipo de investigadores capitaneado por Mercedes Blanco en el proyecto “Góngora” del *Observatoire de la vie littéraire* de la Sorbona, hoy podemos formarnos una idea bastante precisa de la fisonomía intelectual y material que tuvo la colosal polémica derivada de las audacias del pionero poeta.

La monografía *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, cuidada por Mercedes Blanco y Aude Plagnard,

supone, sin atisbo de hipérbole, el culmen de tales investigaciones y la más completa y ambiciosa aproximación a un fenómeno que, lejos de reducirse a sutilezas escolásticas, revela sugerentes rasgos de la cultura del siglo artísticamente más señero de la historia española. La colectánea se divide en seis grandes partes a las que hay que sumar una completa introducción y un apéndice con dos anejos.

Bajo la rúbrica *Morfología de la polémica en el mundo letrado*, el primer apartado acoge tres contribuciones que proporcionan una visión general de algunos de los principales elementos de la polémica. El ensayo a dos manos de Aude Plagnard y Muriel Elvira, “Analizar y cartografiar la polémica gongorina: base de datos, catálogos y análisis de redes”, se encuentra estrechamente relacionado con las investigaciones llevadas a cabo por el citado proyecto “Góngora” de la Sorbona y ha de leerse al lado del apéndice en el que se incluye un catálogo con los más de doscientos

veinte textos relativos a la polémica. Sobre la confección del catálogo, Plagnard y Elvira explican cómo este integra todos los textos en los que se alude a aspectos de la controversia independientemente de su talla intelectual o género literario (panfletos polémicos, versos satíricos, paratextos laudatorios), incluso en los casos en los que no los conservamos y solo tenemos noticia a través de terceros. Dentro de la inmensa variedad, se puede establecer una distinción entre aquellos cuyo principal propósito era emitir un juicio sobre la obra del andaluz y aquellos en los que era un elemento secundario.

En el artículo, además, se indica la doble vía a través de la cual se ha procedido para describir el corpus: la edición digital de los textos y la puesta de datos en una base digital (por el momento inédita). Tal aproximación bicéfala posibilita tanto una lectura detallada de los textos como una a vista de pájaro que permita extraer conclusiones generales. Sin querer pecar de prolijos, baste recordar aquí que la base de datos pone de manifiesto los períodos más fértiles de la polémica o los textos que desencadenaron un mayor número de respuestas.

En “Archivos gongorinos del siglo XVII. Papeles que vuelan y

códices que duermen”, Mercedes Blanco emprende su primera contribución en solitario abordando la difusión manuscrita en la corte madrileña de los primeros “papeles” relativos a la polémica gongorina, de los cuales solo se ha conservado una ínfima parte archivada en legajos. La estudiosa parisina de detiene en cuatro ejemplos de archivos gongorinos del Seiscientos: 1) Las “Flores gongorinas de un curioso, en desagravio de Góngora y contra Jáuregui”, que incluye al lado de las obras magnas de Góngora otras versiones del *Polifemo* y textos críticos como el *Antídoto* y algunas respuestas; 2) el “archivo de un intelectual apasionado por Góngora”, tal vez perteneciente a Vázquez Siruela, que reúne lo más selecto de la erudición en torno al poeta andaluz; 3) el “códice-homenaje de un jurisperito portugués, poeta gongorino”, Christóvão Alão de Moares, donde se recogen obras de Góngora, textos polémicos y un *Polifemo* propio; 4) el “archivo de un precoz historiador de la polémica”, cuya principal originalidad es la inclusión, en una hoja, de una temprana y mínima historia de la controversia. Finalmente, Blanco se ocupa brevemente de algunos impresos. De índole muy diversa y más difundidos que el manuscrito,

no jugaron en España un papel tan importante como en las discusiones italianas sobre Tasso y el poema heroico

El artículo siguiente, esta vez a cargo de Roland Béhar, lleva por título “¿Quiere luz el poeta? Sobre formas y funciones del comentario en la poética gongorina” y busca situar las anotaciones a Góngora en un contexto histórico más amplio. Tomando como punto de partida el permanente diálogo con la tradición presente en los grandes poetas clásicos y humanistas, así como la función del comentarista como alumbrador de todo aquello que los versos han velado, señala algunas de las particularidades del caso gongorino. El cordobés elabora una lengua oscura, que requiere que los exégetas tengan en cuenta el desarrollo de tal estilo y se vean obligados a ofrecer paráfrasis. Además, no se trata de un poeta docto que exhiba ostentadamente su erudición, sino que gusta de una suerte de *sprezzatura*.

En lo que concierne al horizonte intelectual de los comentaristas, se atiende a la tradición humanística del siglo anterior (tanto italiana como española) y a la coincidencia de la difusión de las obras mayores de Góngora con el punto álgido de la fama de Tasso. En el caso de los

escolios al autor de las *Soledades*, si se toma como referencia la distinción que existía entre anotaciones y comentarios propiamente dichos (las primeras más breves y los segundos más prolijo), vemos que la naturaleza de los poemas privilegió los segundos, ya que permiten arrojar mayor luz sobre su objeto de estudio. El trabajo del profesor parisino subraya, igualmente, la importancia del *Antídoto* como “primer comentario” y el papel que jugaron las *Lecciones solemnes* de Pellicer como modelo y antimodelo para otros intérpretes posteriores.

Fijándose en las repercusiones que tuvo la difusión del *Polifemo* y las *Soledades* entre el público no especializado, la sección *La polémica en la plaza pública*, se abre con “Versos cultidiablescos: sátira y parodia en la poesía culta” de Rodrigo Cacho Casal. La invención de una lengua por parte de Góngora originó dos reacciones creativas opuestas: las imitaciones serias de su estilo y las que buscaban caricaturizarlo mediante hipérbolos y parodias. El escarnio de lo que algunos consideraban como una herejía lingüística podía realizarse a través de varios métodos. Por ejemplo, mediante la “acumulación de cultismos, hipérbatos y perífrasis creando un discurso sinsentido o

pedestre, donde la grandilocuencia retórica choca con un contenido trivial” (p. 149), como la *Receta para hacer Soledades en un día* de Quevedo o el soneto de Lope “Pululando de culto, Claudio amigo”, en el que el dramaturgo no tiene empacho en asociar a los seguidores de Góngora con prácticas diabólicas. Otro procedimiento consistía en la parodia de obras concretas, entre cuyos ejemplos sobresale por ambición el *Polifemo* de Castillo Solórzano. Si bien las parodias, con escasas excepciones, terminan también por ser repetitivas, no es menos cierto que tienen un pequeño valor de crítica literaria, al poner de relieve los aspectos que consideran más memorables de un estilo.

Florence d’Artois y Jean Canavaggio, en “Damas doctas y bizarras: la polémica antigongorina en las tablas”, exploran las manifestaciones de la controversia en dos comedias de Lope de Vega (*La dama boba*, 1613; *Las bizarrías de Belisa*, 1634) y en una de Calderón de la Barca (*No hay burlas con el amor*, 1635). Se trata, en los tres casos, de comedias urbanas en las que la figura del culto queda encarnada en una dama. El caso más curioso es de la primera comedia de Lope, en el que la crítica al lenguaje pedante, habitual en el madrileño desde

su juventud, se interpreta como un rechazo a la nueva poesía en su posterior recepción.

El siguiente conjunto de textos, las *Semblanzas de polemistas*, brinda un retrato de seis de los más importantes participantes de la controversia: Jáuregui, Quevedo, Lope de Vega, Pellicer, Francisco Cascales y Manuel de Faria y Sousa. José Manuel Rico García, en “‘El Jáuregui sabe y no sufre’: estímulos y ambiciones de una vocación crítica”, busca captar las razones tras la imagen que terminó por proyectar el refinado sevillano, “la de caballero docto, no exento de arrogancia, crítico implacable e indolente” (p. 188). Para el profesor de la Universidad de Huelva, los hechos capitales se han de buscar en sus orígenes aristocráticos, su provechosa estancia italiana y el éxito del que gozó su *Antídoto*, que probablemente le empujó a publicar sus *Rimas* en 1618.

El trabajo de Pedro Conde Parrado, “Antagonistas de Góngora: Francisco de Quevedo”, se inserta en el inveterado debate acerca de las dimensiones reales que tuvo el antagonismo entre los dos grandes poetas. Más concretamente, el ensayo trata de reconstruir los mutuos intercambios de sátiras desde su posible encontronazo en Valladolid, en 1603, hasta el epi-

taño escrito por el madrileño tras la muerte del cordobés. Sin obviar que la autoría de estas composiciones no es cien por cien segura, sobre todo en el caso de Quevedo, se indican los indicios que apuntan a su autenticidad. El filólogo, al final, concluye que tal enemistad (no solo literaria, sino también personal) existió, a pesar de que parte de la crítica gongorina haya querido minimizarla en los últimos años.

Cristina Gutiérrez Valencia, en “Estos días he pasado mal con los de la nueva poesía: Lope como antagonista de Góngora”, traza las varias etapas que conoció la rivalidad de Góngora con Lope de Vega, marcada por las tempranas pullas lanzadas por el andaluz contra textos como *La Arcadia* o la *Jerusalén conquistada*. Además, se recuerda que las críticas contra los cultos arrojadas por Lope de Vega no tienen como origen a Góngora, sino el estilo vacuo e hinchado de poetas anteriores. Tan solo tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades* sus dardos van a apuntar a los seguidores del racionero. El rechazo de los cultos, además, sirve al dramaturgo madrileño para subrayar su perfil como gran heredero de la tradición de claridad del castellano, contraria a su latinización. Finalmente, el asedio de Gutiérrez concluye con

una mención a la participación de Lope y su círculo en la polémica, capital en el paso del manuscrito al impreso gracias a sus textos de *La Filomena*.

Del autor de las *Lecciones solemnes* se ocupa Jaime Galbarro García en “José de Pellicer y Tovar o ‘El riesgo de comentar a don Luis’”. Se trata, sin duda, de uno de los más completos asedios al controvertido erudito, atendiendo especialmente a tres aspectos: 1) los orígenes y cronología de las *Lecciones solemnes*, con la existencia de una versión anterior de 1628 consagrada en exclusiva al *Polifemo*; 2) el enfrentamiento con Lope de Vega y su manifestación en varios paratextos; 3) la relación con el trinitario Paravicino y el papel que este pudo jugar en el cambio de estilo de Góngora, ambos elementos vistos en relación con la intrincada historia editorial de las *Lecciones solemnes* y las diferencias entre los ejemplares conservados.

A continuación, el segundo artículo de Mercedes Blanco consagra sus energías a desvelar los rasgos de un personaje muy apreciado en la ilustración, el gramático Francisco de Cascales. La investigadora, tras poner los puntos sobre las íes en lo concerniente al prestigio póstumo del personaje y señalar algunos de-

talles biográficos poco conocidos, aborda los juicios sobre la obra de Góngora vertidos en un par de epístolas. Entre otras cosas, Cascales considera que los poemas mayores son una suerte de gran broma o que, sencillamente, se trata de composiciones inútiles dado que no encajan en ninguno de los grandes géneros. Su objeción principal es, en cualquier caso la oscuridad, sobre todo aquella que no deriva de la erudición.

En “Venga otro saltico de cabras’, Manuel de Faria e Sousa, ‘enemigo lector’ de Luis de Góngora” Aude Plagnard atiende al también controvertido comentarista de Camões, situado siempre a caballo entre el ámbito luso y el castellano. Furibundo detractor de Góngora en los años centrales de la polémica con páginas sueltas incluidas en la miscelánea *Noches Claras* y su comentario de *Los Lusíadas* (1639), desencadenó a reacciones no menos apasionadas por parte de los gongorinos. De ellas, se imprimió únicamente, en el Perú, el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* de Medrano (1662). El artículo examina los matices particulares de cada una de las dos obras del portugués, señalando además cómo la defensa de Camões encerraba siempre motivaciones políticas. Al igual

que ocurría con otros ingenios, el luso no mostraba un rechazo absoluto por Góngora, sino que salvaba sus “versos pequeños”.

Finalizada la serie de semblanzas, la sección *Tema y tesis en debate* centra en algunos de los argumentos discutidos en la polémica a través de tres contribuciones. Christopher Geekie, en “‘Gravitas’, ‘Gravità’, ‘Gravedad’: apuntes para un vocabulario crítico de las polémicas literarias del Renacimiento”, rescata una maliciosa afirmación de Jáuregui sobre la incapacidad de Góngora para ser un poeta grave. Interrogándose por los matices críticos de tal término, el estudioso se remonta a los primeros usos latinos de *gravitas* en el siglo I a. Ceñido primeramente a la acepción de “pesado”, el vocablo poco a poco se tiñe de connotaciones morales y, con las primeras retóricas (tanto la *Rhetorica ad Herennium* como las obras de Cicerón), empieza a designar un estilo y un tipo de lenguaje ornado. En la Edad Media se esfuman temporalmente algunas de sus tonalidades, siendo recobradas con autores del Renacimiento gracias a la recuperación de tratadistas como Hermógenes de Tarso, Dioniso de Halicarnaso o Demetrio. En este contexto, un pensador como Pietro Bembo convierte la *gravità* en

la virtud estética esencial opuesta y complementaria de la *piacevolezza*. Otros, como Tasso, la emplean en obras como *Discorsi del poema eroico* (1594) vinculadas a Demetrio. En España, si bien está presente, no es tan rica en significaciones. El Pinciano, sin ir más lejos, tiende a ligar la gravedad con el habla propia de las personas graves.

El ambicioso ensayo “Sal y donaire sin comparación: la agudeza en el marco de la polémica” de Mercedes Blanco y Jesús Ponce Cárdenas investiga cómo se percibió la agudeza de Góngora, sobre todo en relación con Marcial. La identificación con el *poeta acutus* por excelencia era un arma de doble filo, ya que podía implicar un cierto descrédito de las obras mayores en favor de sus burlas y donaires de juventud. En una extensa primera parte, el artículo pasa revista a las afirmaciones de quienes compararon a las dos figuras, sobre todo a partir de 1610. Varios de los admiradores van a matizar el paralelismo entre ambos ingenios, situando ocasionalmente a Góngora bajo la advocación de otro vate (Hortensio Félix Paravicino, por ejemplo, bajo Claudiano; Cristóbal Suárez de Figueroa, bajo Estacio y Claudiano) o mostrando que en el propio bilbilitano encierra una

doctrina tras el velo de las chanzas (tal es la idea de Salas Barbadillo o Medrano). Algunos de los partidarios más entusiastas, como Francisco de Villar, no dudaron en colocar a Góngora como el heredero universal de todos los maestros venerables, imaginándose “jugando las armas de Apolo a muchas manos y recibiendo en cariño de todas las Musas” (en p. 354). Los detractores, en cambio, tendieron a limitar la agudeza de Góngora a los donaires jocosos.

A continuación, otro gran apartado se ocupa de la evolución de la idea de la agudeza en el Seiscientos español. Originariamente ceñida a las gracias, termina siendo considerada algo mucho más abarcador y completo, como testimonia el tratado de Gracián. Una conjunción de fenómenos a escala europea (la moda del estilo lacónico en la prosa moral y política, el conceptismo de Marino, la predicación barroca) abren la agudeza a prácticamente todos los géneros literarios, al constatar que los recursos formales que subyacen a todas las modalidades son siempre los mismos. La épica, central en la ideología literaria de la época, también es capaz de acogerla y, de hecho, obras como el *Macabeo* de Miguel Silveira o el *San Ignacio* de Domínguez Camargo muestran

cómo es posible conjugar el ingenio gongorino con el aliento heroico.

Héctor Ruiz Soto, en “Figuras enfrentadas de una revolución simbólica: la historia de la literatura en la polémica”, examina de qué manera la revolución lingüística de Góngora encajaba en la visión que los contemporáneos tenían de la historia de la poesía española, marcada por hitos como Juan de Mena y Garcilaso. Lope de Vega, siempre algo equívoco y ambiguo, oscila entre alabar el maestro y circunscribir sus críticas a los discípulos y, ocasionalmente, mostrarse escéptico con las audacias del propio Góngora. Además, tiende a establecer una separación entre los antiguos (entre los que se sitúa, al lado de Garcilaso) y los modernos, encabezados por el cordobés.

Desde la ladera de los defensores, se incide en los puentes que ligán al maestro con los clásicos. Uno de los intérpretes más sugerentes de la revolución gongorina es Vázquez Siruela, en cuya visión de la historia Góngora y sus creaciones se perciben como algo necesario destinado a cambiar la lengua de su tiempo. Pellicer, por su parte, se sirve de una metáfora terapéutica: la poesía, todavía enferma en tiempos de Juan de Mena, se ha ido restableciendo hasta alcanzar la

perfección en la edad de Góngora.

La sección *El presente de la Antigüedad clásica* incluye los artículos de Jesús Ponce Cárdenas y Muriel Elvira. El primero, “Émula de las trompas su armonía: aspectos de la imitación en Góngora”, tras unas valoraciones generales sobre la *imitatio* en la centuria dorada, se detiene primeramente en la visión que tenían de la misma los comentaristas. Lo fundamental para ellos es que Góngora, lejos de limitarse a seguir las huellas de los antiguos, logra adelantarlos en numerosos casos. Ejemplos de tal visión los encontramos en las doctas apreciaciones de Pellicer, Salcedo Coronel, Francisco Villar o Pedro de Valencia. El investigador complutense, a continuación, pasa a la práctica ofreciendo un muestrario de imitaciones realizadas por Góngora de obras como la *Cinegética* de Opiano en el cierre de la *Soledad* segunda, de la *Eneida* en la sexta estancia del *Polifemo*, de la *Lepidina* de Pontano en el epitafio de la primera *Soledad* y, también en tal pasaje, de las huellas de una imagen de Tasso para describir a la novia o, en la canción *Corcilla temerosa*, la combinación de un modelo de Horacio con su reescritura por parte de Giovanni della Casa.

El trabajo de Muriel Elvira, “Góngora, los anticuarios y la cul-

tura arqueológica de su tiempo”, pone el foco en un tipo específico de lector de Góngora: los anticuarios, protoarqueólogos aficionados a las antigüedades. Muchos de ellos, además de servirse habitualmente de un *modus operandi* similar al de los comentaristas, utilizaron al poeta como autoridad para explicar inscripciones y medallas antiguas. La comunidad, aunque de ascendente social variado, compartía una manera de mirar a la Antigüedad y un intercambio regular de epístolas con sus nuevos hallazgos.

La estudiosa pasa revista a dos núcleos importantes, uno más temprano de entorno andaluz y otro posterior y geográficamente difuso, y examina casos concretos de la lectura que realizaron de Góngora, con valor no solo estético, sino también documental. Al considerar que el ingenio había recogido con sumo talento las flores más granadas de la poesía antigua, entendían que sus versos eran un buen ejemplo para ilustrar algún rito o ceremonia clásica. Por ejemplo, Antonio Cabrerós Avendaño, para explicar el sentido etimológico de *deponere* como ‘poner en el suelo algo que se ofrece como premio en una apuesta o competición’ se sirve de una fragmento de la primera *Soledad*: “Arras del animoso-

desafío / un pardo gabán fue en el verde suelo”. Idéntico espíritu guía a Uztaarroz cuando informa sobre la fertilidad de Sicilia a través de pasajes del *Polifemo*. Finalmente, el ensayo examina la relación entre la creación por parte de Góngora de una lengualatinizante y los debates sobre los orígenes del castellano entre Bernardo de Aldrete, amigo del poeta y Gregorio López Madera.

La última sección, titulada *La cuestión de la lengua*, se abre con “¿Un proyecto de latinización del castellano?” de Bartolomé Pozuelo Calero. El escrito se articula en forma de encuesta ficticia realizada a los principales actores de la polémica con las siguientes preguntas: 1) ¿el estilo de Góngora se basa en la latinización del castellano? 2) Si es así, ¿qué rasgos concretos del latín introduce? 3) ¿Latín y castellano siguen de algún modo unidos, de tal modo que es legítimo que el segundo recupere rasgos olvidados del primero? 4) ¿Tiene el latín un grado de perfección mayor que el castellano que justifique la imitación? 5) ¿Existía una tendencia latinizante previa a Góngora, presente desde el siglo XV con autores como Juan de Mena? Frente a la unanimidad en las respuestas a las dos primeras preguntas, los polemistas se separan sobre todo a partir de la tercera.

Una cuestión similar trata Marie-Églantine Lescasse en “¿Una lengua independiente del latín? Gramáticos frente a la lengua gongorina e ideología lingüística en España”, centrándose en este caso en las opiniones vertidas por los estudiosos de la gramática. Si bien la presencia del cordobés no es muy abundante en sus tratados, un autor como Gonzalo Correas en su *Arte de la lengua española castellana* (1625) se sirve de él y de los cultos para ilustrar el vicio del cacosíndeton que, siendo algo propio del latín, no es adecuado en el castellano. Otro gramático con Juan Villar, en su *Arte de gramática española* (1651), puede aludir a Góngora por omisión al indicar que ningún poeta castellano ha usado la *tmesis*, la separación de una palabra en dos partes.

Finalmente, el segundo ensayo en solitario de Aude Plagnard, “El portugués a la luz de la nueva poesía”, aborda la tradición más influida por Góngora después de la castellana: la portuguesa. En los años de la Monarquía Dual (1580-1640) no era extraña la presencia de poetas bilingües, perviviendo incluso más allá de la restauración. En tal contexto numerosos poetas tomaron como modelo a Góngora e, incluso, dieron lugar a desarrollos propios de la polémica, como

la posible identificación entre el gongorismo y castilla. El trabajo, además, evidencia cómo algunas de las discusiones sobre los cultismos de Camões son paralelas a los debates a propósito de Góngora. Finalmente, se aducen una serie de testimonios de autores como Bernarda Ferreira de la Cerda o Manuel de Gálhegos en los que se comparan las dos grandes lenguas peninsulares y se tiende a considerar el portugués como más complejo que el castellano, facilitando así su identificación con el gongorismo.

Como colofón, además del citado apéndice, la monografía incluye dos anejos: una relación de los poemas de Quevedo y Góngora contra los cultos elaborada por Mercedes Blanco con el concurso de Pedro Conde Parrado, formada por un total de dieciséis poemas, y una serie de índices. Con todo lo dicho, remedando en este caso una conocida frase de Vázquez Siruela, cabe concluir que de ahora en adelante, encendida esta antorcha de sabiduría filológica, nadie podrá escribir una sola línea sobre la gran polémica sino mirando a su luz.

Alberto Fadón Duarte
Universidad Complutense de Madrid

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Ed. Diego Martínez Torrón, Sevilla, Renacimiento, 2020
(Los Cuatro Vientos, 172), 2 volúmenes. 980 pp. y 1024 pp.

Con el paso de los años, las obras literarias pierden conexión con el público. El contexto sociocultural en el que surgen cambia hasta desvanecerse, dando paso a otros entornos en los que pierden su sentido. Obviamente, si el tiempo transcurrido es de varios siglos, a las diferencias culturales hay que sumar las lingüísticas. La evolución de la lengua hace que muchas palabras usuales en épocas anteriores hayan mutado de significado y se nos muestren en la actualidad con un sentido completamente diferente, pese a mantener su apariencia externa. Lo mismo sucede con las grafías y la puntuación. En este punto se hace imprescindible la labor del exégeta, la cual consiste en actuar de “mediador” entre los textos y los lectores de un momento determinado. Y precisamente eso es lo que ha hecho el catedrático de literatura de la Universidad de Córdoba, Diego Martínez Torrón, en su reciente edición del *Quijote* de la editorial Renacimiento. La obra,

publicada en dos extensos volúmenes, se acompaña de un revelador prólogo y varios ensayos al final, de indudable interés tanto para el lector que se acerca por primera vez a este clásico de la literatura como para el ya formado investigador que quiere profundizar en su estudio.

El Quijote, al tratarse de clásico de la literatura de valor incalculable, ha recibido una temprana atención crítica que se remonta casi a la fecha de su publicación. Desde muy pronto hubo investigadores que se volcaron en la explicación de aquellos pasajes, expresiones o palabras que pudieran resultar difíciles de comprender al lector común. Martínez Torrón tiene en cuenta toda esta prolífica labor de la crítica que le precede, toda vez que acercarse al *Quijote* supone abordar todas las interpretaciones que sobre él ha habido a lo largo de la historia. Así pues, en el apéndice anteriormente mencionado se lleva a cabo un repaso de las ediciones acometidas a lo largo de los siglos,

desde las de la Real Academia o la del reverendo inglés John Bowle en 1781 hasta la española de Pellicer en el XIX o la de Bastús y Gorsch. Con todo, la edición no pretende un análisis exhaustivo de todas las ediciones o versiones, sino que más bien trata de mostrar lo más destacado de cada una de ellas para así proponer nuevos puntos de vista. Esta labor de análisis resulta imprescindible si lo que se procura es ofrecer una edición novedosa del *Quijote*, pues solo desde el conocimiento de la tradición se puede ser realmente innovador.

La ubicación del aparato de notas al final en lugar de a pie de página se antoja la más acertada, habida cuenta de su extensión y minuciosidad a la hora de explicar cualquier dato de interés. La distancia temporal entre el lector del Seiscientos y el del siglo XXI se solventa con las numerosas glosas léxicas y gramaticales, para las que se ha empleado como referencia el diccionario de la Real Academia Española. De acuerdo con el editor, dicho diccionario tiene con *El Quijote* un vínculo especial, cifrado en el hecho de que los académicos lo han usado tradicionalmente como fuente para sus definiciones.

Sin embargo, lo más destacado de las anotaciones es que es en

ellas donde se evidencia la óptica novedosa desde la que el catedrático presenta *El Quijote*: la de un individuo del siglo XXI. Así pues, Martínez Torrón pone en práctica un método de estudio propio que combina ideología —entendida como el conjunto de creencias y la cultura imperantes en una época concreta— con literatura. De este modo, se analiza cómo la recepción de la novela ha ido cambiando a lo largo de los siglos dependiendo del punto de vista del crítico y el siglo en el que se inserta: no hay una explicación definitiva, sino que, a medida que se suceden las generaciones, a las interpretaciones ya existentes se les añaden otras nuevas, conformando un conjunto de significados superpuestos. Se resaltan ciertos matices que habían pasado desapercibidos para los estudiosos anteriores. Por ejemplo, en el cuidado que Sancho hace del rucio, ¿no hay ecologismo? En el discurso de Marcela, ¿no hay una defensa de la mujer, de su independencia a la manera que se hace en las sociedades actuales? ¿Acaso no se observa un sentido democrático en la naturalidad con la que dialogan caballero y escudero? Todos estos rasgos están latentes también en el *Quijote*, esperando a que un crítico de nuestro siglo sepa en-

treverlos y resaltarlos. El hecho de que no se hubieran señalado con anterioridad responde, de acuerdo con el método de análisis propuesto en la edición, a que los distintos críticos carecían de la ideología necesaria para apreciarlos. Lo mismo acontecería con la crítica social presente en el libro. La censura de la época, impregnada de la concepción horaciana del arte, era incapaz de percatarse de ciertos aspectos que hoy podrían resultarnos evidentes:

Hoy vemos cómo Cervantes convierte el ideal caballeresco en crítica social, por más que entrañable y humana siempre, como parte de un intento de mejorar la sociedad, desde la perspectiva del idealismo laicista y hermoso de esos libros de caballerías. No se trata de que específicamente busque esta crítica social, sino que esta se deduce implícitamente de su retrato de los diversos personajes y capas sociales. [...] los censores, solo imantados por el tópico del *dulce et utile* horaciano, no comprendieron afortunadamente la obra, y se quedaron con su envoltorio externo.

Para la fijación del texto, Martínez Torrón tiene en cuenta publicaciones previas tan reputadas como las de la Real Academia o la de

Francisco Rico, si bien modifica ciertos aspectos de las mismas a fin de otorgarles aires más actuales. Un ejemplo significativo es su preferencia por separar las oraciones por puntos y seguido en vez de utilizar el punto y coma: las frases se hacen más cortas, se le da un nuevo ritmo a la prosa y se moderniza el texto. Al basarse en criterios puramente gramaticales, contribuye a aproximar la escritura a los modos y usos vigentes y, por ende, la hace más comprensible a los lectores.

Al igual que sucede con la puntuación, también moderniza la ortografía, adaptándola en la medida de lo posible a la norma actual. Tal como explica en el prólogo, no tiene sentido mantener arcaísmos si no cumplen una función estilística concreta:

Por ello modifico y actualizo grafías, cuando no tienen un sentido estilístico o definen el modo de ser y hablar de un personaje, como las formas populares en desuso del habla de Sancho [...] he modificado muchas voces que no tiene sentido mantener: ¿puede creerse de veras que mantener «agora», «ansí», «mesmo», «des-te», «facer», «fermosa», «roballa», «priesa» etc. ayuda a comprender el estilo de la época?

La máxima seguida en la presentación de su edición ha sido la de servir de puente entre una obra muy alejada en el tiempo y nuestro siglo, tanto en la interpretación del texto como en los aspectos formales. De ahí que haya procurado, por un lado, la depuración de aquellas cuestiones que pudieran distraer al receptor –ortografía en desuso, puntuación no adaptada a la actual– y, por otro, el énfasis en aquellos aspectos presentes en el *Quijote* que, de algún modo, anticipan los valores ideológicos actuales como el ecologismo, la defensa de la mujer o la democracia. Todo para lograr extraer de la obra cumbre de Cervantes lo que posee de imperecedero y atemporal: la esencia humana, que puede ser comprendida por todos los individuos de todas las épocas.

Beatriz López Pastor

Descripción de La Tapada

LOPE DE VEGA

Ed. Alberto Fadón Duarte, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020, 251 pp.

A pesar de la frecuencia con la que críticos, lectores y espectadores acuden desde hace tiempo a las obras del Fénix, parece que su pluma, tan prolija, nos legó tesoros que aún están por desenterrar. Alberto Fadón Duarte, con el apoyo de la editorial Giardini di Bomarzo y en el marco del proyecto de investigación “Hibridismo y Elogio en la España Áurea” (HELEA), ha contribuido a la causa con la primera edición anotada de la *Descripción de La Tapada*, un poema epidíctico publicado en *La Filomena* en 1621. Adentrarse en dicha composición supone hollar un terreno prácticamente inexplorado hasta la fecha, puesto que el género al que se adscribe, cuyo fin último era la alabanza de la aristocracia, ha recibido escasa atención crítica, carencia que se pretende suplir. Al enfoque de la composición, poco habitual para el lector contemporáneo, se suma el igualmente novedoso objeto de encomio: La Tapada, un extenso terreno arbolado en

territorio portugués que perteneció a Teodosio II, duque de Braganza y dedicatario de la obra. Si el género epidíctico tiene escasa o nula repercusión, menos atención ha recibido un subtipo peculiar del mismo: la poesía destinada a la descripción de villas, palacios y jardines. Con el propósito de rescatar del olvido este tipo de composiciones, la edición de Alberto Fadón Duarte supone la primera piedra del camino.

Precede al texto un dilatado estudio preliminar (pp. 7-95) distribuido en ocho apartados. El primero de ellos, de carácter introductorio, traza una escueta presentación del poema, acompañado de un igualmente breve estado de la cuestión en el que se da cuenta de los escasos trabajos que se han ocupado de *Descripción de La Tapada*. A partir de la exposición de este vacío crítico, se detallan los objetivos de la edición: por un lado, compensar la desatención previa con un amplio estudio del poema y su contextualización dentro de la tradición

encomiástica; y, por otro, llevar a cabo la primera edición moderna, aderezada con un extenso aparato de notas. El siguiente capítulo, titulado “Jardín y literatura: elementos para un diálogo”, tiene por fin ofrecer un repaso, necesariamente escueto pero no por ello impreciso, de la historia del jardín como *topos* literario. Comienza su recorrido por la literatura grecolatina, no sin antes aclarar que “la historia de los jardines —entendidos en un sentido amplio— se confunde con la historia misma de la civilización” (p. 12). Prosigue su andadura hasta detenerse en la Edad Media y el Humanismo italiano, cuyo papel en la literatura encomiástico-descriptiva se detalla en la sección de “*La poesía umanistica di villa: tradición neolatina y vernácula en Italia*”. Se incide tanto en los modelos clásicos que serán objeto de imitación como en los seguidores italianos que, desde mediados del siglo xv y durante todo el xvi nutrirán el legado. La lupa se traslada a continuación al propio panorama hispánico. El recorrido por el mismo, que abarca los siglos xvi y xvii, incluye una nómina de autores —algunos tan conocidos como el propio Quevedo— que cultivaron el género, sirviendo como muestra de la participación del

ámbito hispánico en esta longeva tradición. El foco se mantiene en el ámbito local, si bien desde una perspectiva más específica, toda vez que su objetivo es señalar “tres motivos en la poesía descriptiva áurea” junto a una serie de ejemplos ilustrativos de los mismos.

En “*La Descripción de La Tapada: encomio y topografía*” se acomete un exhaustivo estudio de la obra. Se parte de una comparación de la *Descripción de La Tapada* con la *Descripción de la Abadía*, otro poema encomiástico-descriptivo lopesco, a fin de recalcar la presencia recurrente del mundo de los huertos y los jardines en otras obras del autor; continúa con una revisión general de los “temas” y “problemas” y un análisis de la *dispositio* de la composición; y finaliza con el análisis de su dimensión elocutiva y la relación de sus principales rasgos estilísticos, prestando especial atención a la rastreable influencia gongorina, hecho que resulta curioso si se recuerdan las reticencias que mostró Lope de Vega por la poética inaugurada por el cordobés. El estudio preliminar se cierra con una síntesis de lo dicho en páginas anteriores gracias a la que se delimitan las líneas generales del poema y del propio panorama literario de alabanza como claves

necesarias para la lectura. Complementa esta guía un nutrido aparato de notas de muy distinto calibre y contenido —aclaraciones léxicas e histórico-culturales, posibles fuentes de algunos versos, explicaciones de fragmentos oscuros, etc.— que se antojan imprescindibles para formar una visión completa de su significado, sus particularidades y su relación con textos semejantes.

Ante la ya mencionada escasez de estudios y ediciones especializados en literatura epidíctica hispánica, el trabajo de Alberto Fadón Duarte representa, sin lugar a dudas, un exitoso primer intento de acabar con dicha escasez. Cada página del estudio preliminar destila un gran dominio de la materia, que se complementa con una sobresaliente exhibición del mismo y con un equilibrio entre lo general y lo concreto. No escatima en referencias tanto primarias como secundarias que respaldan los datos y ofrecen al lector la posibilidad de proseguir sus investigaciones en cualquiera de los temas relacionados, directa o indirectamente, con la *Descripción de La Tapada*. Semejante erudición se trasluce en el aparato de notas, cuya ubicación, posterior al poema, resulta un acierto editorial, teniendo en cuenta la necesaria extensión del mismo.

Es muy recomendable, para cualquier investigador o lector especializado que tenga interés en la literatura encomiástico-descriptiva o, cómo no, en Lope de Vega, la lectura de esta edición, que, sin duda, ha hecho justicia al autor.

Daniel Lozano Díez

Instituto Universitario Menéndez Pidal
Universidad Complutense de Madrid

Sobre España en el largo siglo XVIII

Juan Díaz Álvarez, Fernando Manzano Ledesma, Rodrigo Olay Valdés (coords.)

Gijón, Ediciones Trea, 2021, 669 pp.

Con carácter interdisciplinar, esta colectánea reúne cincuenta y una contribuciones –previa revisión por pares– cuyo objeto de estudio es el siglo XVIII: todas ellas guiadas por un espíritu renovador y articuladas en cinco áreas temáticas.

El primer bloque consta de catorce capítulos y gira en torno a *Literatura, prensa y filología*. Tanto el relevante estudio «Dos poemas inéditos de José Iglesias de la Casa, censurados por el marqués de Valmar» (Noelia López-Souto), que da a conocer dos nuevas composiciones hurtadas al corpus del salmantino por Leopoldo Augusto de Cueto en su antología de la BAE (las octavillas epigramáticas «[Malos pies debes tener...]» y «[En un cuarto retirado...]»), como «Aproximación a la expresión erótica en las *Poesías líbricas* de Tomás de Iriarte» (Raquel Rocamora Montenegro), que sistematiza una serie de recursos poéticos, comparten el erotismo como objeto de estudio literario. También a la poesía se dedica «La riqueza expresiva en

los sonetos de Torres Villarroel» (Renata González Verdasco), que examina los rasgos de expresión y estilo patentes en los *Juguetes de Talía*. En cuanto al género biográfico, este es tratado, desde novedosas perspectivas metodológicas, tanto en «Torres Villarroel y la exploración de un discurso: la *Vida del venerable padre Jerónimo Abarrátegui*» (Pedro Ruiz Pérez) como en «Las series biográficas en el *Parناسo* de Sedano: texto y contexto. Una aproximación» (Tania Padilla Aguilera). Le sigue el género dramático, con «*Sancha de Navarra, o el amor conyugal*: ¿una tragedia de Cristóbal Cortés?» (Alberto Escalante Varona), en donde se acredita la autoría de la pieza por medio de un análisis paleográfico, y después con «La *Eponina* de Cristóbal Cortés en el contexto del certamen de la RAE de 1798» (Juan Escudero Baztán), tragedia acerca de la fidelidad matrimonial presentada al concurso de la Española, cuyas vicisitudes son atendidas con detalle. Sobre literatura de viajes, «El

género en los escritos de viajes de Wilhelm von Humboldt por el País Vasco» (Barkane Altonaga Beñoña) examina las representaciones que de los hombres y mujeres de Euskadi por parte del prusiano, mientras que «La circulación de estereotipos nacionales y de género: la Europa meridional en la colección de viajes *Le Voyageur François*» (Ester García Moscardó) estudia la contraposición entre las imágenes de la Francia ilustrada y la España del momento según la obra de Joseph de La Porte. Al género novelesco se adscriben «Fuentes filológicas del padre Centeno en *Don Quijote el Escolástico* (1788-1789)» (Javier Muñoz de Morales Galiana), que revela la crítica contenida en la novela hacia autores conservadores como Juan Pablo Forner, y «Un guerrillero del siglo XVIII, Juan Martín el Empecinado, en la obra de Pérez Galdós» (María del Carmen García Estradé), que contrasta historia y literatura. Respecto al género periodístico, las dos aportaciones son «El lanzaroteño Clavijo y Fajardo en el Madrid de la Ilustración: la perspectiva educativa de *El Pensador*» (Olegario Negrín Fajardo), acerca de las ideas pedagógicas ofrecidas por este periódico espectador, y «Particularidades del periodismo en la periferia. El valor

de la prensa de proximidad: Sevilla, 1758-1788» (María Carmen Montoya Rodríguez), donde, a partir de tres cabeceras locales pioneras de un nuevo modelo informativo, se estudia cómo los papeles periódicos van amoldándose a las necesidades socio-económicas de los sevillanos. Finaliza este apartado «El trabajo filológico durante la Ilustración española» (Jaime Peña Arce y M.^a Ángeles García Aranda), que atiende a los jalones más relevantes en dicho ámbito con un enfoque cuantitativo.

El segundo bloque agrupa doce capítulos relativos a *Historia, Estado y economía*. Los dos primeros trabajos ilustran el tránsito de las sociedades del linaje (siglos XVI-XVII) a las del individuo (siglo XVIII), desde la perspectiva de la nueva historia social de la familia: tanto «Pactada hipergamia y progresión social en las familias Ruiz de Saravia y Queipo de Llano (Toledo-Asturias, siglo XVIII)» (Yolanda Fernández Valverde) como «Con vivos deseos de servir a Su Majestad en la Marina: la familia Liaño y la instrumentalización de la carrera naval en las trayectorias familiares (ss. XVIII-XIX)» (Pablo Ortega del Cerro) contribuyen al conocimiento de las estrategias de ascenso y consolidación de las

elites en tiempos de los primeros Borbones. En «Gobernar por correspondencia. Los proyectos de reforma postal en la monarquía borbónica en España y América durante el siglo XVIII» (Rocío Moreno Cabanillas) se analiza el papel del correo en el mantenimiento de la hegemonía imperial atlántica. Desde el campo económico, «Reformas jurisdiccionales y déficit de la Real Hacienda en el último tercio del siglo XVIII» (Mónica F. Armesto) aborda la progresiva mayor implicación de la Iglesia en la Hacienda estatal, mientras que «La circulación global de la plata española durante el siglo XVIII» (Pedro Damián Cano Borrego) examina la política monetaria borbónica y el protagonismo del real de a ocho en los intercambios internacionales. Del estudio de las relaciones diplomáticas se ocupan «*Fils de l'intrigue*: diplomacia oficiosa en la embajada francesa en Madrid (1797-1798)» (Ainoa Chinchilla Galarzo) y «“Me dirás si hablas mucho francés o italiano”. Una española en las cortes de Viena y Turín (1754-1767): Francisca María Dávila Carrillo de Albornoz, condesa de Torrepalma» (Elisa Martín-Valdepeñas Yagüe), cuya protagonista fue testigo del oficio de su marido y se relacionó con las elites

culturales europeas. Otros trabajos se centran en el debate historiográfico. En este sentido, una reflexión sobre el cambio social se incluye en «Permanencia y transformación de la cultura política tras el cambio dinástico» (Eduardo Fernández García). Asimismo, «El hilo roto de la regeneración. El largo siglo XVIII español desde la época contemporánea (1808-1936)» (Alfonso Calderón Argelich) atiende a la consideración que durante el citado periodo se tenía de los primeros momentos de la dinastía borbónica en España. Por su parte, «Más allá del siglo XVIII: Haller y su revisión contrarrevolucionaria del juramento constitucional gaditano» (Jesús Jimeno-Borrero) incide en la interpretación que el jurista suizo hiciera de este novedoso elemento de nuestra primera carta magna. Este apartado se abrocha con dos contribuciones relativas a la Inquisición; «¿Masones en la España ilustrada?: Procesos judiciales e inquisitoriales en el siglo XVIII» (Fernando Gil González), basada en la investigación de documentación judicial de archivo, en tanto que «El proceso de Olavide. Los juegos de manos de Miguel de la Pinta» (Ricardo Rodrigo Mancho) lo hace a partir de la obra del agustino valisoletano.

El tercer bloque, titulado *Historia del arte y musicología*, contiene diez estudios. Cuatro de ellos se vinculan al mundo de la pintura: «Jovellanos y Velázquez» (David García López) analiza la influencia ejercida por el genio sevillano en el gusto artístico del prócer gijonés, mientras que «Un estudio crítico del pintor Agustín Esteve (1753-*post.* 1820): estado de la cuestión» (Virginia Albarrán Martín) repasa la producción del retratista valenciano a partir de nuevos datos y obras inéditas. Otra contribución es «Pintura decorativa, arquitecturas fingidas y conflictividad artística en los territorios de Albacete durante el siglo XVIII» (Alejandro Jaquero Esparcia), cuyo hilo conductor es la biografía del artista milanés Paolo Sirtori. Respecto al dibujo, «Pensionados dieciochescos y la Escuela de Dibujo en León» (Jorge Martínez Montero) indaga en el impulso a las bellas artes protagonizado por la leonesa Sociedad de Amigos del País. Del estudio de la escultura se ocupan «La escultura extranjera en España durante los reinados de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV: artífices y coleccionismo» (Alejandro Elizalde García) y «Soluciones disímiles para batallas similares. Los relieves del Palacio Real y los del Monasterio de San Juan de la

Peña» (María Antonia Argelich), este último trabajo cifrado en la simbiosis producida entre el arte y el relato histórico como medio de afianzamiento de un incipiente patriotismo. En cuanto a la música, se incluyen dos análisis relativos a la producción artística de Antonio de Zamora. Por un lado, «Sobre el aria en las fiestas reales de Antonio de Zamora» (Germán Labrador López de Azcona); por el otro, «*Quinto elemento es Amor*. Una zarzuela problemática entre los reinados de Carlos II y Felipe V» (Adela Presas Villalba), a propósito de la adscripción dramático-musical de dicha obra. Finalmente, dos contribuciones giran en torno a los espacios habitacionales privados en el siglo de las Luces: «La masculinidad a través de la vivienda zaragozana del siglo XVIII» (Carmen Abad Zardoya), análisis de la distribución espacial del «cuarto del estudio» a partir de inventarios *post mortem*; y «Las residencias del VI conde de Fernán Núñez: entre Madrid y Europa» (José Antonio Vigara Zafra), que pone de relieve la función de ostentación y sociabilidad aristocrática desempeñada por estos espacios.

El cuarto bloque, *Ciencia y tecnología*, está compuesto por nueve capítulos. Tres de ellos se cifran en la salud pública y privada: «La dis-

tribución espacial de los médicos en el Reino de Jaén a través del Catastro de Ensenada» (Ángel Ignacio Aguilar Cuesta, Alejandro Vallina Rodríguez y Milagros León Vegas) y «Del trastorno bipolar a la depresión psicótica en Felipe V (1683-1746)» (Roberto García Sánchez y Justo Pedro Hernández González): este último evalúa dicha afección a la luz de criterios diagnósticos actuales. Relativo a la salud pública es «Una revisión ecocrítica del debate sobre los cementerios en el siglo XVIII español» (Pamela Philipps), en torno a los problemas de salubridad e higiene planteados tras la decisión de acabar con las inhumaciones en el interior de los templos, en cuyo debate intervinieron Antonio Ponz y Jovellanos. Otros tres análisis se centran en aspectos tecnológicos. En «Las Reales Fábricas de Asturias (1791-1808) o el fracaso de la revolución industrial en el siglo de la Ilustración» (Guillermo Antuña) se incide sobre la profunda brecha tecnológica entonces existente entre España y las economías atlánticas europeas a partir de los ejemplos de las factorías armamentísticas asturianas. Asimismo, en «Floridablanca y la fábrica de seda *La Piamontesa*» (Javier Guillamón Álvarez) se revisa la creación de esta real fábrica en la ciudad de

Murcia, la dificultad de comercialización de la seda y la trascendencia del trabajo de mujeres y niñas, así como el desinterés de la burguesía en la producción manufacturera o sus procesos de producción y detraición fiscal. Por su parte, «*Unos llenos de justicia y otros de impertinencia, pero es menester verlos todos*: los memoriales y solicitudes como fuente histórica para el estudio de los ingenieros militares del XVIII» (Víctor García González) pone en valor estas fuentes procedentes de la Secretaría de Guerra del Archivo General de Simancas. En «El nacimiento de la relojería» (Ricardo Uribe) se estudia la progresiva disociación entre las fábricas de relojes, dedicadas a su manufactura, y las *tiendas* o *mostradores*, orientadas a su venta, que adquirieron carácter propio durante el Setecientos. Cierran este apartado otras dos aportaciones que se demoran en los efectos de la naturaleza y su relación con la sociedad de la Ilustración; «Las erupciones del volcán Vesubio durante el reinado de Carlos III. Una visión comparativa entre lo público y lo privado (1759-1780)» (Adrián García Torres e Irene Andreu Candela), basada en el contraste de fuentes de naturaleza epistolar y periodística; y «Clima y meteorología en la prensa no ofi-

cial española (1770-1779)» (Cayetano Mas Galván), que sistematiza la información recogida al respecto en la prensa periódica española de la citada década.

En el quinto y último bloque, *América y los americanos*, se reflexiona sobre la realidad de las Indias españolas a través de seis capítulos. El primero, titulado «Miradas sobre la mujer en España y América. Entre la sensualidad y el moralismo cabía la Ilustración» (Jorge Chauca García), aborda a partir de la prensa la querrela de los sexos dentro del ámbito hispanoamericano. Otro estudio es «El proceso de expulsión de Guatemala en 1809 de Simón Bergaño, director de su *Gazeta*» (Manuel Hernández González), donde se advierte cómo la ideología ilustrada enfrentó a este personaje a las elites dirigentes guatemaltecas. Por su parte, «El antropófago en casa: la Ilustración en la Ciudad de México y las matanzas de perros vagabundos, 1791-1820» (Arturo Luna Loranca) demuestra cómo los canes pasaron de cumplir funciones como agentes activos de la conquista a ser considerados un obstáculo para el desarrollo de la vida urbana. En «La percepción indígena de la evangelización del siglo XVIII. Análisis comparativo con la versión contemporánea» (Luis Millones Santa Ga-

dea y Renata Mayer) se documenta la pervivencia de prácticas rituales precolombinas en la sociedad andina virreinal y su coexistencia con la ortodoxia católica. Otra aportación es la titulada «Los donativos de Nueva España para las urgencias monárquicas durante el siglo XVIII» (Elienhí Nieves Pimentel), donde se sopesa la importancia de este tipo de ingresos en el sistema fiscal imperial a partir de casos concretos y su comparación. Finalizan el bloque y la obra «Negociación y violencia en una frontera de la monarquía hispánica durante el siglo XVIII. Criollos, jesuitas e indios guaraníes en la defensa del Paraguay» (Pedro Svriz-Wucherer), estudio acerca de los cambios y continuidades producidos durante la centuria ilustrada en las milicias guaraníes de las reducciones jesuíticas paraguayas.

Pablo Sánchez Pascual
Universidad de Oviedo

Fernán Caballero: escritura y contradicción

Mercedes Comellas Aguirrezábal (ed. y coord.)

Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.
Junta de Andalucía, 2022, 191 pp.

El libro *Fernán Caballero: escritura y contradicción* nace como resultado de la designación de Cecilia Böhl de Faber por parte del Centro Andaluz de las Letras como Autora del Año 2022. Concebido a modo de catálogo, pretende dar respuesta a algunos de los interrogantes que continúa planteando esta controvertida figura de la historia literaria española del siglo XIX, todavía un “enigma” que despierta “desconcierto y asombro”, como explica Patricia del Pozo Fernández, Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía. Con la finalidad de dar a conocer al público su vida y su obra, la editora, Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla), reúne once capítulos firmados por especialistas que se desenvuelven con rigor y exhaustividad académicas, pero sin ocultar su admiración y afición sincera por el objeto de estudio. Las numerosas imágenes que salen al paso de la lectura, recopiladas por Magdalena Illán (Universidad de Sevilla), acercan

a los lectores al universo personal de Fernán; así, conseguimos tener una idea aproximada de su aspecto exterior y el de sus allegados, imaginamos pasear por sus lugares favoritos, ojeamos las portadas de las revistas en las que colaboró e incluso llegamos a conocer las pertenencias por las que sintió una especial estima, como un crucifijo conservado en la Academia Sevillana de Buenas Letras. Al tiempo, la abundancia de elementos visuales constituye una muestra palpable del cuidado y los empeños consagrados a la hora de preparar de esta edición. El volumen se cierra con una cronología y una bibliografía fundamentales para comprender el fenómeno “Fernán Caballero” en toda su extensión.

Los textos que inauguran la obra pretenden dar cuenta de la trayectoria vital, el perfil ideológico y la imagen que la autora de *La Gaviota* ostentaba en la República de las Letras. Mercedes Comellas se adentra en el estudio del binomio “Cecilia-Fernán”, paradójico

en tanto que supone la unión de dos realidades opuestas según los parámetros que rigen el contexto político-cultural del ochocientos: el *ángel del hogar* y el escritor, la modestia y la ambición literaria. El resultado de este enfrentamiento cristaliza en una identidad autoral sólida, pero marcada por un carácter contradictorio que también repercute en su forma de entender el hecho literario, romántico en el origen, aunque realista en sus textos finales. Todo ello desemboca en la creación de un espacio ficcional “moderno” donde tienen cabida “la argumentación, la polémica y la réplica, para la permanente justificación y la constante controversia”.

Asumiendo como punto de partida la tesis de que el reaccionarismo no siempre implica renunciar al paradigma de la modernidad, Xavier Andreu-Miralles (Universitat de València) desentraña las claves ideológicas del pensamiento de Cecilia y los modos en las que determinan su labor creadora. En especial, se afana en clarificar de qué forma su novelística se aleja del moderantismo para convertirse en el referente defendido por los representantes del “nuevo catolicismo antiliberal”, quienes encuentran en su obra una relectura del tradicionalismo del Antiguo

Régimen que niega el sentido de la revolución.

Del mismo modo que debe descartarse la idea de que la producción de esta autora es completamente ajena a los procesos sociales e históricos que configuran la Edad Contemporánea, tampoco es ajustado pensar que la humildad y la falta de espíritu competitivo, dos atributos asociados al modelo de feminidad decimonónica, guiaron en todos los casos su quehacer. Dos ensayos se encargan de desmentir este juicio infundado. El primero, a cargo de Mónica Bruguera (UNED), indaga en el concepto de “celebridad romántica” en relación con las mujeres. Aunque durante mucho tiempo vivió oculta tras una identidad masculina, Cecilia, al igual que sus contemporáneas, tuvo que luchar por mantener “ese precario equilibrio entre la gloria y lo grotesco” al que estaban abocadas aquellas que habían tenido la osadía de entrar en la esfera pública. El ideal de “mujer virtuosa”, trasunto de la nación española, caracteriza a muchas de sus protagonistas, a la vez que se percibe en aquellos textos en los cuales su voz autora aflora con mayor firmeza. Por su parte, Íñigo Sánchez-Llama (Purdue University) investiga los vínculos entre Fernán Caballero y

el “canon isabelino”. Frente al racionalismo ilustrado, durante el reinado de Isabel II (1843-1868) un grupo de escritores propugna una modificación de los valores literarios sustentada en los principios de religiosidad, tradición y didactismo moral. Obras como *La Gaviota*, *La familia de Alvareda* y *Elia o la España treinta años ha* son interpretadas por los dirigentes de dicho movimiento como la perfecta consecución de un “romanticismo de estirpe schlegeliana y un clasicismo tradicionalista”.

Otra serie de trabajos se interesa específicamente por los textos. Montserrat Amores (Universitat Autònoma de Barcelona) argumenta en favor del carácter pionero de la hija de Nicolás Böhl y Francisca Larrea en la implantación de los estudios sobre folclore en España. Será en sus narraciones, como *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) y *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles* (1877), donde con mayor vehemencia exprese su afición por recopilar las costumbres y tradiciones del “pueblo”, aunque las cartas que intercambió con amigos y compañeros de oficio también testimonian la misma inclinación. Su actividad recolectora contó con el apoyo de sus padres, apologistas

reconocidos de la lengua, las creencias y las manifestaciones artísticas genuinas. Fernán tuvo la capacidad de trasladar estos materiales a la novela, convirtiéndose en iniciadora del género costumbrista en nuestro país. Frente a los “cuentos folclóricos y otros materiales de procedencia popular”, Ángeles Ezama Gil (Universidad de Zaragoza) examina los “cuentos, relaciones y cuadros de costumbres”, e intenta averiguar el “estatus genérico” que le corresponde a cada tipología, por más que las fronteras conceptuales que los separan acostumbren a ser difusas. De su análisis se desprende que “las formas narrativas breves” juegan un “papel renovador” en el trabajo de creación desarrollado por la autora en estrecha conexión con la idea de “verdad” de la que, desde su ladera, debía impregnarse el arte. Precisamente, Toni Dorca (Macalester College) explora la faceta realista de su escritura en comparación con la visión de José María de Pereda y Benito Pérez Galdós. Si bien Böhl de Faber trató de desligarse de los excesos románticos, “el didactismo de la fábula y la poetización de la realidad” son dos elementos que se mantienen a lo largo de toda su carrera literaria, como denunciaría años más tarde el escritor canario. Sin embar-

go, Dorca señala las deudas de la “novela regional” de Pereda con la “novela de costumbres” auspiciada por Fernán, en la que “el lenguaje, los hábitos y los relatos del pueblo” preservados en las aldeas desmienten “los proyectos centralistas de nación” del liberalismo.

Marieta Cantos Casenave (Universidad de Cádiz) y Julie Botteron (Université de Neuchâtel) se aproximan a dos componentes reconocibles en la narrativa de la autora estudiada. A la luz de los principios de la cultura visual, Cantos Casenave se acerca a las categorías de “lo pintoresco, lo panorámico y el daguerrotipo” con el fin de establecer en qué medida son representadas en la fórmula literaria basada en la observación que propugna Fernán Caballero. De esta manera, comprueba que no era ajena a los adelantos científicos que en Europa habían favorecido la invención de métodos innovadores a la hora de representar el paisaje. Botteron, a su vez, contempla las imágenes de niños y animales que emergen en sus historias. Insertos en el marco referencial de la sensibilidad ilustrada, pasan a ser concebidos como “categorías de seres vulnerables” a los cuales es necesario cuidar y proteger; idea que se ha mantenido vigente hasta hoy. Así,

mientras plasma escenas de la vida diaria, Cecilia aborda cuestiones como “el embarazo, la crianza y la educación” de los hijos e hijas y esboza discursos que la hacen ser una defensora convencida de la “causa animal”. Asimismo, en este capítulo se delinea su perfil autoral como creadora de cuentos infantiles.

Los diarios, revistas y periódicos son una de las principales vías de divulgación de la literatura en el siglo XIX. La aportación de María José Alonso Seoane (Universidad Complutense de Madrid) traza un recorrido por los textos de Cecilia aparecidos en cabeceras de la prensa periódica: *El Artista*, donde ve la luz su primer relato, *El Heraldito*, que pone a disposición de los lectores *La Gaviota* en formato folletín, o *La España*, donde se recogieron algunos de sus trabajos más conocidos, por mencionar solo algunos ejemplos. Este sistema editorial no solo fue útil para dar a conocer sus obras, sino que actuó como un mecanismo de promoción cuando autores consagrados criticaron favorablemente su técnica narrativa —caso de Eugenio de Ochoa— o, al contrario, hizo las veces de altavoz de aquellos que intentaron desprestigiarla, como Juan Valera y Vicente Barrantes. Por añadidura, según apunta Alonso Seoane, Fer-

nán se inspiró en no pocas ocasiones en informaciones contenidas en la prensa para moldear sus historias, a la par que dicha clase de papeles se dejan ver con frecuencia en las escenas cotidianas que dibuja en cada uno de sus escritos.

En el último capítulo, Margarita García Candeira (Universidad de Huelva) analiza una dimensión que ha pasado desapercibida en las investigaciones en torno a Cecilia Böhl: conocer cuál es el método idóneo para transmitir al estudiante actual el valor de su obra. Ciertamente, “la actitud abiertamente tradicionalista y el moralismo ultracatólico” de los que hizo gala con asiduidad no parece que a primera vista encajen con los puntos de vista de los jóvenes de hoy. Sin embargo, los conflictos que tuvo que arrostrar dentro del campo literario o las tensiones existentes entre su conservadurismo ideológico y la urgencia de dar respuesta a las preguntas planteadas por un nuevo orden socio-político son cuestiones que sin duda enlazan con las inquietudes de los adolescentes.

Fernán Caballero: escritura y contradicción supone una contribución exhaustiva y necesaria a los estudios académicos sobre esta novelista y, a mayor abundamiento, a

la literatura española de las décadas centrales del siglo XIX. A lograr estos resultados coadyuvan la calidad científica de los trabajos presentados, así como la participación de numerosas instituciones culturales de prestigio, como el Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional de España, el Museo Nacional del Romanticismo o el Museo Lázaro Galdiano. Gracias a ello, se entienden cuáles fueron las condiciones que experimentó Cecilia por el hecho de ser mujer y literata, de qué manera se hacen patentes sus valores políticos en sus obras, cuáles fueron sus géneros literarios predilectos, a qué temáticas concedió una importancia mayor, etc. Pero, por encima de cualquier tipo de consideración, el presente libro es un homenaje a una escritora hecho con el respeto y la admiración que infunden aquellos nombres que, injustamente relegados a un lugar secundario, urge reivindicar.

Claudia Lora Márquez
Universidad de Cádiz

La zarzuela en Sevilla.
Crónicas musicales atribuidas a Gustavo Adolfo Bécquer

MARTA PALENQUE Y ANDRÉS MORENO MENGÍBAR

Sevilla, Diputación de Sevilla, Colección Arte Hispalense, 2022, 182 pp.

La colección Arte Hispalense de la Diputación de Sevilla continúa su labor de profundización en diversos aspectos de la producción artística e intelectual de autores y creadores vinculados a la ciudad. En esta ocasión se ofrece al lector un interesante volumen que versa sobre dos ejes: la implantación de la zarzuela en Sevilla a mediados del siglo XIX y el papel que pudo haber tenido en este proceso Gustavo Adolfo Bécquer. Los autores han rastreado la cartelera y la prensa contemporáneas para contextualizar estos posibles textos becquerianos. No cabe duda de que la cuestión de la atribución, siempre atractiva, lo es más en el caso de Bécquer, y especialmente si se considera a la luz del despertar de un género que habrá de ser fundamental en la historia de la música española.

Se ha de señalar, antes de nada, la especial competencia de los autores, reconocidos especialistas en la materia. La profesora Marta Palenque ha dedicado buena parte de su carrera académica a la obra y figura del poe-

ta, como dan testimonio numerosas publicaciones. Entre ellas, se puede destacar la última, edición facsimilar del libro, objeto de deseo de bibliófilos, de Enrique Toral Peñaranda *Historia de un viejo papel. Glosas al texto becqueriano de la rima «¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!»*, aparecida en 2020 en la Editorial de la Universidad de Sevilla. Asimismo, ha estudiado la relación de Bécquer con la prensa en «La revista *El Regalo de Andalucía* (Sevilla, 1849-1851) y Gustavo Adolfo Bécquer», aparecida en *Archivo Hispalense* (números 306-308, 2018), así como la riquísima producción periodística sevillana, de lo cual es ejemplo el libro aún en prensa *La hemeroteca de Juan Pérez de Guzmán, duque de T'Serclaes. Catálogo y noticia de cabeceras inéditas sevillanas*.

Por su parte, el también profesor y crítico musical Andrés Moreno Mengíbar ha dejado suficiente muestra en su producción intelectual de su profundo conocimiento de la configuración moderna de los espectáculos teatrales y musicales.

En este sentido, cabe destacar *La ópera en Sevilla en el XIX*, aparecido en 1998 en la Editorial de la Universidad de Sevilla. La perspectiva sociológica, muy acertadamente incorporada al libro que se reseña, se percibe igualmente en otros textos como «Teatro musical y sociabilidades diferenciales en Sevilla durante la Restauración» (*Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, 1995) o «Los teatros y la vida social en la Sevilla Contemporánea», en la obra colectiva *Los espacios de la sociabilidad sevillana* (Fundación El Monte, 1998). Pero quizás el texto que más relación guarda con el asunto que aquí se trata sea el siguiente: «La formación operística de Bécquer: los años sevillanos (1848-1854)» aparecido en *El Gnomo* (n.º 6, 1997).

Dados estos precedentes, no es de extrañar el rigor que desprende la lectura de *La zarzuela en Sevilla. Crónicas musicales atribuidas a Gustavo Adolfo Bécquer*. El libro consta fundamentalmente de dos grandes partes. En primer lugar, un estudio histórico de la conformación del espectáculo de la zarzuela en la Sevilla de los años 50 del siglo XIX, en que se trata también la relación de Bécquer con la música y el teatro. En la segunda parte, se ofre-

ce la transcripción de las crónicas musicales atribuidas al poeta. Esta atribución responde a una firma misteriosa, «Gustavo», que suscribía aquellos textos, aparecidos en la revista sevillana *La Aurora* entre 1853 y 1854, y que ha alimentado la sospecha de críticos y biógrafos.

La Aurora fue en efecto una de las cabeceras que participaron en el debate público a propósito de la zarzuela, de su representación en los teatros sevillanos, de la calidad de músicos y libretistas, de la eficacia de los actores y cantantes. Dos grandes espacios ocupaban el centro de este debate: el Teatro Principal y el de San Fernando. Palenque y Mengíbar han dejado bien documentadas aquellas temporadas de la medianía del siglo, demostrando la vitalidad del género en la ciudad. Cabecera, en su inclinación literaria, similar a muchas que proliferaron a partir de los años 50 para rehuir en lo posible el excesivo control legislativo y las dolientes condiciones económicas que afectaban a la prensa de información, de *La Aurora* se conserva hoy solo una colección incompleta, procedente de la hemeroteca del duque de T'Serclaes que, como ya se ha dicho, ha estudiado y documentado la profesora Palenque.

Además de la interesante descripción de las primeras temporadas

de zarzuela en Sevilla —emblematizadas por la de 1853-1854 que comenta Gustavo—, que reforma en cierto modo la historia del género, los autores captan la atención del lector al retratar la competencia entre los dos principales teatros, reflejada en la prensa, y que conllevó, siguiendo el clásico modelo de la claqué, pependencias, compras de aplausos, despidos y todo tipo de tribulaciones para los gerentes, artistas y periodistas implicados. Si realmente Gustavo se corresponde con Gustavo Adolfo Bécquer, sería interesante no solo por una cuestión de autoría solucionada, sino por ver al poeta, muy joven —entre los diecisiete y los dieciocho años—, envuelto en el asentamiento del género en su ciudad natal, anotando, analizando y criticando texto, música, espacios e interpretaciones. Y algo que gustará a los amantes del mito Bécquer: si Gustavo es el poeta, ello mostraría que ya entonces el muchacho sevillano era un gran admirador de Joaquín Espín y Guillén, padre de Julia Espín (p. 88). De nuevo, la atribución se revela enormemente atractiva, pero hay que precisar algunos aspectos.

Los autores no rehúyen las dificultades que entraña la adjudicación, y aquí reside buena parte del rigor del libro. Como queda bien

expuesto, la idea de la atribución —en la línea de otras, más seguras, que también afectan a las posibles colaboraciones de un joven Bécquer en la prensa— proviene de las memorias de Julio Nombela (p. 65), compañero de ilusiones literarias en la adolescencia sevillana. Los textos aparecidos en *La Aurora* corresponden a los últimos años de Bécquer en Sevilla, y no es desdeñable la idea de que entonces el joven poeta estuviera ensayando unos inicios literarios que, tiempo después, lo llevarían a buen puerto, como tampoco lo es que su inclinación a la música podía conducirlo a una publicación y a un ambiente, frecuentado por amigos, de estas características. Especial interés, a este respecto, tienen las páginas 64 a 68, en que se da detalle de estas circunstancias.

Los autores, pues, no afirman la atribución, pero dan argumentos suficientes para contemplarla. Sin duda, el marco contextual y sociológico tan bien retratado en estas páginas sirve para establecer vínculos entre la publicación y la vida del poeta, cuyos caminos parece claro que debían cruzarse, aunque fuera en los últimos meses sevillanos del muchacho que partía a Madrid.

César de Bordons Ortiz
Universidad de Sevilla

Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO

Sevilla, Espuela de Plata, 2020, 519 pp.

Lejos de desvanecerse, el fervor por los estudios en torno a la guerra civil española engrosa año tras año el ya largo, casi inabarcable, listado bibliográfico sobre el conflicto bélico del 36. Ahora que enfilamos el camino hacia el primer centenario del mismo, no cabe sino esperar que dicha línea de investigación, tan fructífera, alcance su cénit alrededor de 2036, año en el que, sin duda, tocará recapitular el ingente material producido durante décadas, con mayor énfasis en el que se publica a partir de la activación, a comienzos del siglo XXI, de las políticas de memoria histórica. El Proyecto de Memoria Democrática impulsado por el Gobierno de Pedro Sánchez en julio de 2021 estipula lo siguiente: “...es objeto de la Ley el reconocimiento de los que padecieron persecución o violencia por razones políticas, ideológicas, de conciencia o creencia religiosa, de orientación e identidad sexual, durante el período comprendido entre el golpe de Estado de 1936, la Guerra Civil y la Dictadura fran-

quista hasta la promulgación de la Constitución Española de 1978. Se trata de promover su reparación moral y recuperar su memoria, e incluye el repudio y condena del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 y la posterior Dictadura franquista”.

Dentro de este vasto campo de estudio, ocupan un lugar relevante los trabajos que examinan la narrativa cuyo eje temático es la guerra civil, tanto la producida durante el tiempo que abarca la contienda como la surgida con posterioridad, durante los largos años de dictadura y tras la reanudación de la democracia con motivo de la muerte de Franco en noviembre de 1975, amén de la que ha aparecido, en las últimas décadas, de la mano de autores como Javier Cercas, Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa, Antonio Muñoz Molina o Almudena Grandes. Fue la hispanista canadiense Maryse Bertrand de Muñoz quien realizó el primer gran repertorio de novelas sobre la guerra española, que presentó en 1982

en dos gruesos volúmenes titulados *La Guerra Civil española en la novela: bibliografía comentada* (Madrid, José Porrúa). Con esta obra, que registra unas 900 novelas pertenecientes a escritores y escritoras de 26 países, Bertrand de Muñoz culminaba más de veinte años de investigación. En 1987, con la misma editorial, la autora dio a conocer un tercer volumen, esta vez circunscrito, como advierte el subtítulo, a *Los años de la democracia*. Lustros más tarde, en 2001 y 2007, publicaría dos nuevos trabajos bibliográficos, el primero en la editorial Alfaro y el segundo en la UNED, ambos restringidos a los años comprendidos entre 1936 y 1939. La tarea de compilación de un corpus narrativo sobre la guerra encuentra hoy su continuidad en diversos proyectos ligados al ámbito universitario, como el que lleva a cabo el grupo de investigación de la Asociación de la Memoria Social y Democrática (AMESDE), coordinado por José Manuel Pérez Carrera, que ha publicado desde 2014 una bibliografía anual comentada; o el recién creado Laboratorio Digital de Novelas sobre la Memoria Histórica Española (MNLab), liderado por la profesora Luz C. Souto Larios, de la Universidad de Valencia.

Pese a la importancia crucial de los antedichos aportes documentales, quedaba aún por construir un discurso articulado sobre la novela de la guerra civil española que diera cuenta de la evolución del modo en que se abordan. El trabajo de Javier Sánchez Zapatero, *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* representa, en este sentido, un significativo avance al respecto. El mapa novelístico que bosqueja atendiendo a las variables espacio-temporales e ideológicas aporta conclusiones muy precisas acerca de la evolución, cronológica y generacional, de los enfoques, debates y narrativas generados durante y después de la guerra civil. El desarrollo de la política y la sociedad españolas condicionan los cambios en las interpretaciones del conflicto. Así, por ejemplo, poco o nada tiene que ver el pacto de silencio de la Transición, que selló, con la Constitución del 78, la reconciliación entre las fuerzas enfrentadas, con la reivindicación de la memoria histórica que se inicia a comienzos del siglo XXI y da lugar a nuevos enfoques narrativos revisionistas del pasado y al uso de géneros como la novela policial, la novela histórica o la autoficción. Por su parte, los diversos sujetos literarios, según su generación o adscripción ideológi-

ca, suscitan una gran variedad de narrativas: las que se posicionan a favor del bando republicano, las que defienden la rebelión militar y las que muestran una posición ecuánime; las escritas en España y las que se crearon en el exilio; las que nacieron al calor de las bombas y de las voces de testigos presenciales; las que elaboraron los “niños de la guerra” recurriendo a sus vagos recuerdos y al testimonio de sus mayores; o, por fin, las que escriben los hijos de los niños nacidos en democracia, décadas después del fin de la contienda (1960-1980).

Apenas si necesita justificación el hecho de que el enfoque elegido quede restringido a la ciudad de Madrid: la capital de España, con su lema internacionalizado ¡No pasarán!, se convirtió muy pronto, a ojos del mundo, en símbolo de la resistencia frente al fascismo. En palabras del investigador salmantino, “[...] hay un relevante número de textos cuyo espacio físico y humano se corresponde con el de Madrid en los años de la contienda, convertido con el paso del tiempo en un ‘cronotopo’ fácilmente reconocible”. Así pues, en el trabajo se recogen distintas imágenes del Madrid asediado y combatiente bajo la premisa de Ja-

vier Cervera de que varios avatares de la ciudad convivieron sincrónicamente en un mismo espacio: la “ciudad resistente”, la “ciudad clandestina” y la “ciudad silenciosa”. No obstante, cabría esperar que futuros estudios, siguiendo la estela de *Arde Madrid*, abordaran las novelas referidas a Barcelona y a otras ciudades tanto de la “España roja” como de la “España nacional” (Bilbao, Sevilla, Valencia...), a fin de completar, mediante una articulación teórica y analítica, el recorrido diacrónico de la novela de la guerra. La labor del autor es, en cierta medida, deudora no solo del acervo documental reunido por Bertrand de Muñoz, sino también de una serie de investigaciones que abordan diversas parcelas de la narrativa guerracivilista (entre otras, Luengo, 2004; Gómez-López Quiñones, 2006; Moreno Nuño, 2006; Cuesta, 2008; Corredera González, 2010; Sawicki, 2010; Becerra, 2015) y, asimismo, de trabajos más específicos, centrados en la representación de la ciudad de Madrid en las novelas escritas durante la guerra o en nuestra contemporaneidad (Esteban y Llusia, 1999; Castillo, 2010, 2016, 2018). Sin embargo, y pese a los evidentes avances, se hacía necesario un trabajo del alcance de *Arde Madrid*

en cuanto a criterios temporales y materiales, toda vez que ofrece un panorama muy completo y, por ende, hartamente complejo.

Aunque, como es sabido, cada uno de los bandos en disputa se apresuró a crear un aparato de prensa y propaganda con el objetivo de ganar esa otra guerra conocida como “la guerra por el relato”, no fue menos importante el papel de la literatura en aquel tiempo de incertidumbre, sobre todo la poesía y el teatro. Así, una poesía romanceril fácilmente memorizable y un teatro de urgencia provisto de mensaje político-social fueron aprovechados para alentar a soldados, milicianos y civiles; pero también la novela, pese a requerir una lectura más reposada, sirvió a determinados escritores como vía para expresar su visión de los hechos. Dentro del género, las ostensibles diferencias entre la novela de circunstancias, coetánea a la contienda y escrita en el mismo campo de batalla, y la novela escrita desde la distancia, ora espacial —novela del exilio—, ora temporal —novela de la España democrática— se desgranaron y exponen con claridad. Asimismo, el análisis exhaustivo de un considerable número de obras demuestra, en contra de lo dicho en ocasiones, que algunas de las

que se escribieron en el lapso de tiempo entre 1936 y 1939 logran aunar la inmediatez comunicativa nacida de la necesidad de contar lo sucedido con cierta calidad literaria. En ese caso, tales obras se convierten en ficciones dignas de ser consideradas desde una perspectiva artística y dejan de ser meros documentos históricos de valor testimonial.

En el capítulo introductorio, titulado “Mito, ficción y realidad”, amén de esbozar el contexto histórico de una Madrid resistente al asedio, se acotan los márgenes de la investigación; a saber, se trazan distinciones y tipologías de novelas, algunas a caballo entre la autobiografía y la ficción, y se articulan niveles de análisis llevados a cabo a partir de un corpus novelístico “inmenso e inconcluso”, el cual incluye desde nombres tan conocidos como Max Aub, Pío Baroja, Ramón J. Sender, Arturo Barea, Tomás Borrás, José María Gironella o Antonio Muñoz Molina, hasta los casi desconocidos Elena Fortún, Valentín de Pedro, Diego San José, Juan Eduardo Zúñiga, Juan Iturralde o Eduardo Haro Tecglen. Se excluyen del corpus, en cambio, las novelas escritas por autores extranjeros, decisión que, aunque discutible, resulta práctica a la hora de

acotar un campo de estudio de por sí extenso. Dicha laguna se suple con las energías dedicadas, antes y después de la publicación de *Arde Madrid*, al estudio de las novelas, crónicas y memorias de voluntarios extranjeros que participaron en la guerra civil española. A este respecto cabe citar sus ediciones de 2014 y 2019, ambas publicadas en la editorial Amarú, del testimonio del brigadista británico Keith Scott Watson y de *El libro de la XV Brigada* del irlandés Frank Ryan, respectivamente; y el volumen que coordina con el título de *La trinchera universal. Los voluntarios internacionales y la literatura de la Guerra Civil española*, publicado en la editorial Comares en 2021.

El libro de Javier Sánchez Zapatero se ha convertido, desde su aparición en las librerías, en una obra de referencia para quien esté interesado en la narrativa de la guerra civil, y, desde otra perspectiva, en lo que concierne a la urbe de Madrid como espacio novelesco. Es de celebrar que la editorial Renacimiento, a la que pertenece el sello Espuela de Plata, siga apostando con valentía por los nuevos valores de la crítica académica, que se dedica, con talento, rigor y pasión a partes iguales, a la tarea de recomposición de nuestra memoria histórica, la

cual resulta hoy más necesaria que nunca a la luz de los graves acontecimientos del presente.

Aníbal Salazar Anglada
Universitat Ramon Llull

Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos

PATRICIA CIFRE-WIBROW

Berlín, Peter Lang, 2022, 314 pp.

Lo primero que llama la atención de *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos* (Peter Lang, 2022) es la formación germanista de su autora, profesora de Literatura Alemana en la Universidad de Salamanca. Es cierto que el interés por las relaciones entre la literatura y la memoria siempre han estado presentes en la trayectoria de Patricia Cifre-Wibrow, y que entre su producción científica hay trabajos comparatistas que se han ocupado puntualmente de autores españoles, pero no por ello deja de resultar sorprendente que todavía haya investigadores que, en un mundo académico cada vez más parcelado y encorsetado, decidan salir de su campo de acción habitual para adentrarse en otros. Semejante decisión resulta difícil y arriesgada, en tanto que supone entrar en un área de investigación ajena sobre la que no se tiene el mismo dominio que sobre la propia, por muchas concomitancias que lo motive. Sin

embargo, en este caso concreto las consecuencias son muy positivas, dada la capacidad de la investigadora de ofrecer perspectivas diferentes acerca de un tema sobre el que, por mucho que se tienda a decir lo contrario, queda todavía mucho por estudiar.

Huyendo del habitual y casi inevitable *déjà vu* que acostumbra a caracterizar los trabajos sobre la presencia de la Guerra Civil en la narrativa española, casi siempre centrados en los mismos autores y en los mismos temas, *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos* ofrece, gracias a la perspectiva fresca de su autora, una visión del conflicto tan singular como interesante. El valor de su novedad reside, fundamentalmente, en el empleo de un marco teórico y un andamiaje metodológico diferentes a los habituales, esencialmente deudores del pensamiento de Walter Benjamin —y en los que late en todo momento una implícita voluntad comparati-

va con la gestión de la memoria en la literatura germana y, en menor medida, hispanoamericana—, así como en la elección de un corpus heterogéneo e intergeneracional que, en su intento de abarcar diferentes épocas y tendencias, incluye obras de Max Aub, Luis Goytiso, Miguel Delibes, Juan Marsé, Javier Cercas, Javier Marías, Isaac Rosa y Rafael Chirbes. Más allá de evidenciar el criterio diacrónico con el que se vertebra el planteamiento del libro, el cual pretende analizar la evolución del modo en que la guerra ha ido apareciendo en la narrativa española de los siglos xx y xxi, la elección de estos escritores pone de manifiesto la falta de prejuicios y la mirada original con la que Cifre-Wibrow afrontó el proceso de composición, pues hay entre ellos nombres, como los de Delibes o Marías, que habitualmente se excluyen de los estudios sobre la literatura de la guerra, pese al indudable eco que la contienda ha tenido en su obra.

El libro se divide en tres apartados que, pese a ocuparse de cuestiones diferentes, favorecen la fluidez y la naturalidad de la investigación, gracias, entre otras cosas, a la capacidad de la autora para no plantearlos como compartimentos estancos sin relación, sino como

partes de un mismo todo que dialogan entre sí. El primero, “Los marcos de memoria”, funciona a modo de preámbulo contextual, pues ayuda a entender la complejidad que entraña el tratamiento de la memoria de la Guerra Civil y la dictadura en la sociedad española. Lejos de limitar el valor de su estudio a la dimensión memorística de la literatura, Cifre-Wibrow analiza las repercusiones sociales, jurídicas, culturales e historiográficas que han tenido los procesos de la denominada “recuperación de la memoria histórica”. De ese modo, al esbozar un panorama completo e interrelacionado, se pone de manifiesto la imposibilidad de aproximarse a la literatura sin tener en cuenta sus implicaciones en el entorno en el que se inserta, lo que, en el caso concreto que se aborda en el libro, lleva a plantearse si la preocupación por temáticas relacionadas con la guerra y la represión de la narrativa española contemporánea surge como consecuencia de un estado general del que participan fenómenos históricos como los de las exhumaciones de fosas comunes de republicanos represaliados, las acciones del juez Garzón o las decisiones políticas del gobierno de Rodríguez Zapatero; o si, por el contrario, la cada vez mayor importancia de la

memoria traumática del pasado español en la literatura terminó por influir en el surgimiento de hitos como aquellos. Para acometer su aproximación al contexto español, Cifre-Wibrow no solo cuenta con un profundo conocimiento del estado de la cuestión, que revela la solidez de los basamentos teóricos sobre los que se alza su trabajo, sino también con un extraordinario manejo de fuentes hemerográficas y audiovisuales que evidencian que la gestión de la memoria de la guerra no puede analizarse solo desde claves historiográficas y literarias.

La segunda parte resulta de sumo interés, ya que la investigadora desarrolla, con suma lucidez, la ya mencionada teoría de Benjamin sobre la que se sustentan buena parte de sus tesis. Partiendo del modo diferencial en que las distintas generaciones se han aproximado al recuerdo de la guerra, cuyo valor en el imaginario colectivo ha ido cambiando con el tiempo, el estudio plantea cómo “el proceso de resignificación de la memoria de la Guerra Civil (...) se iniciaba justamente en el momento en que se estaba completando el relevo generacional en virtud del cual la memoria parecía condenada a convertirse en historia” (13). Es ese período histórico, que Cifre-Wibrow

identifica con los inicios del siglo XXI —época crucial en la que confluyen acontecimientos como la publicación de una novela referencial como *Soldados de Salamina* o la aprobación de la Ley de Memoria Histórica— el comienzo de un doble tránsito y, con ello, se produce el “giro cultural” al que alude el propio título, que lleva de los patrones narrativos de la vivencia a los de la experiencia y de los patrones narrativos de conciliación a los de reparación. La primera evolución corre pareja a cierto cambio generacional, en la medida en que pone el acento en la distinta relación de los autores con la guerra y se basa, *grosso modo*, en el hecho de que quienes la han sufrido directamente la conciben como un trauma que mantienen presente y, por medio de un proceso rememorativo, la interpretan, en su acercamiento, como una parte del pasado colectivo. Mientras, la segunda se fundamenta en cuestiones pragmáticas: por un lado, la conciliación se basa en la superación del conflicto, desvinculándolo del pasado y planteándolo como un acontecimiento sin conexiones con el presente que, en consecuencia, hay que tratar de olvidar; por otro, la reconciliación parte de la premisa de que la guerra solo será superada cuando se repare

a las víctimas convenientemente, se establezcan las responsabilidades de los victimarios y se tenga en cuenta que lo que ocurrió entre 1936 y 1939 no es simplemente un asunto del pasado, sino una cuestión cuyas consecuencias llegan hasta la actualidad.

Partiendo de estos dos conceptos, presentes en todo el libro y ejemplificados con numerosos y pertinentes casos prácticos —y relacionados con cuestiones como la concepción social del perdón, la condición de mito de algunos fenómenos históricos o la gestión de los lugares de la memoria—, el trabajo se aproxima en su última parte a la obra de los autores anteriormente citados, así como a episodios de la historia reciente relacionados con la gestión y la representación de la memoria, como el caso de Enric Marco o las controversias públicas que acerca del tratamiento literario de la realidad y la ficción mantuvieron tanto Antonio Muñoz Molina y Erich Hackl como Javier Cercas y Arcadi Espada. Si bien todos sus estudios literarios están centrados en cómo se configura la identidad colectiva a través del recuerdo del pasado traumático, partiendo siempre de los cuatro patrones narrativos a los que la autora da nombre con tanto acierto como precisión, la

metodología empleada en cada uno de los epígrafes de la tercera parte varía en función de las características del escritor y la obra seleccionados, lo cual permite profundizar en el alcance y la relevancia de las conclusiones de los análisis.

De esta forma, se traza un recorrido sumamente interesante que, recalando en diversas obras —en algunos casos, de una repercusión indudable para la gestión literaria de la memoria; en otros, más desconocidas pero de suma importancia—, logra consignar las muy diversas maneras que ha habido de representar la contienda en la literatura española. Así, Cifre-Wibrow logra romper el tópico de la “maldita novela de la guerra civil”, en tanto que demuestra que no hay una única forma de aproximarse literariamente al conflicto bélico y que, a lo largo de la historia, los contextos sociales, políticos ideológicos, culturales y temporales han ido moldeando los modos de representación y significación. No es lo mismo, y casi ni merece la pena insistir en ello, escribir sobre la guerra en el primer franquismo desde el interior de España que hacerlo en el exilio a mediados de siglo, del mismo modo que no puede ser igual recordar en la Transición que hacerlo en pleno siglo

xxi. La novela de la Guerra Civil española, en el fondo, son muchas novelas, complejas y heterogéneas, diferentes y complementarias, pero susceptibles en todo caso de amoldarse al marco teórico, taxonómico y evolutivo que las páginas de *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos* plantean con inteligencia y rigor.

Javier Sánchez Zapatero
Universidad de Salamanca

Un único corazón

ALEJANDRO DUQUE AMUSCO

Valencia, Pre-textos, 2022, 88 pp.

De cinco partes, un prefacio y una nota explicativa final “Sobre el poema *Balada para dormir al soldado Rudi Sureck*” consta el poemario de Alejandro Duque Amusco que lleva por título *Un único corazón*. Ha salido a la luz gracias al sello valenciano Pre-textos, solo un año después de que publicase en la sevillana Editorial Renacimiento su colección de estudios sobre Francisco Brines: *Cenizas y misterio*, y dos más tarde de que en la misma casa apareciese la antología poética que, al cuidado y con prólogo de José Corredor-Matheos, se rotuló como *Noche escrita*. En esa selección figuraban ya varios poemas que iban a incorporarse al libro cuya salida da ocasión a esta reseña, y que en él se han integrado en secciones distintas.

Cincuenta y cinco textos ha incluido el poeta en dichas cinco partes, que refiero conforme a su orden secuencial: “Sur”, “Servidumbre de amor”, “Para una reina de corazón gitano”, “Memento”, y “Zona crítica”.

Una de las muchas peculiaridades rítmicas de este *corpus* reside en que su sección tercera la integran siete poemas breves del tipo de algunos cantares de los hermanos Machado (tres versos octosílabos, rimando el primero y el tercero en asonante). Otra nota que habría de destacarse consiste en que en las demás secciones predominan textos constituidos por largos versos que, en su mayoría, doblan su línea en el formato material de la caja; un detalle al que están bien habituados los lectores de otros libros de Duque Amusco. Y una tercera praxis que ha de anotarse es que un par de poemas (“*Air mail*”, y “Meditación sobre un paisaje de nieve”) se singularizan rítmicamente por haber sido elaborados a manera de prosa.

Encabeza el libro un prefacio donde el autor comenta el sentido que ha dado al título, precisando el porqué del calificativo que antepuso a la palabra “corazón”. Explica que ese vocablo, “corazón”, no se

circunscribe al de uno, sino al de todos, concurriendo en su significado tres instancias: la memoria, el amor y la tradición. Memoria porque no comprende solo la propia, sino la colectiva, que nos ha sido legada. Amor porque no se limita al de un ser humano individual, sino que abarca toda la historia secular. Y tradición, añadido que con énfasis en la artística y literaria, aparte de la intrahistórica, porque nos custodió la memoria y experiencia vividas y también escritas del amor.

En la sección inicial del libro, agavilla Alejandro Duque Amusco nueve poemas en los que se deja sentir preferentemente el transcurso del tiempo, percibido a vueltas de los distintos asuntos poetizados: la niñez campesina entre pinares y en la casa sureña; el jardín que, al retornar el adulto a él, suscita nuestra memoria infantil; el recuerdo de la inolvidable y servicial Eduarda; un retrato de familia de 1956 que sigue reflejando las sonrisas de quienes continúan con vida, e incluso la de quienes fallecieron; y la victoria de una flor, probablemente simbólica, al mantener su belleza tras la superación de un clima invernal que, en principio, habría de serle hostil. En el trasfondo del poema “Luminarias”, con el que se

pone fin a esta parte, subyace el devenir del tiempo, manifestándose la idea de sobrevivencia a través del brillo de temblorosas luces estelares sumergidas y en la reelaboración (“Nadar sabe mi alma el agua de la noche”) de un emblemático verso de Quevedo (“Nadar sabe mi llama el agua fría”).

Son once los poemas del segundo grupo, en el cual se congregan variaciones sobre el amor, la mayoría poetizadas a partir de lecturas que contienen diferentes experiencias amorosas. En la confección de este ramillete poemático han influido de manera explícita las letras bíblicas (la historia de Holofernes) y medievales, directa o indirectamente (el fabulario y Juan Rodríguez del Padrón, autor del *Siervo libre de amor*), los poetas latinos Catulo y Propertio, el metafísico inglés John Donne y la poeta granadina Elena Martín Valdi, de quien se cita un paratexto meditativo al frente de “Primera muerte”. De manera alusiva asoma en esta sección Horacio, merced a su frase *Non omnis moriar*, aserto reelaborado en “Nada muere del todo y menos el amor”; y Ovidio, de la mano de *Cum subit illius tristissima noctis imago*, una lastimera constatación del tiempo ido que se lee en sus *Tristia*.

Entre las mencionadas variaciones amorosas que se desarrollan en los poemas, algunos desenvueltos como glosas de incitaciones textuales de la tradición, figuran las que enumero: la invitación a vivir el goce en la realidad palpable, la metabolización y mirada hacia adelante del desencuentro en el amor, la soledad amorosa, la fuerza de la pasión por encima de cualquier experiencia límite y la apertura a una nueva esperanza erótica.

Ocupan el centro del libro siete poemas en homenaje a Manuel Machado. Como se anticipó, adoptan la forma de cantares o, si se quiere, de soleares. En sus estrofas de tres versos de contenido amoroso se traza una historia enmarcada en el simbolismo de la fuente, de la que mana un agua que ya nunca regresará a su origen. La serie comienza cantando la pujanza del amor, que alimenta la vida, a través de sus goces profundos y placenteros, y prosigue mostrando la cara apenas

Trece son las composiciones que comprende la sección que hace cuatro, y cuyo título, “Memento”, ya indica que está referida a la muerte; no sin acaso dicha palabra remite a la advertencia latina *Memento mori*. Se abre esta penúltima parte con un texto que constituye

una variación lírica sobre el tópico de la vida humana vista como una vela, aquí como una “existencia hecha de luz” (45) que va declinando lentamente. De índole simbólica parece ser también la composición “Carrusel”, que pudiera significar la rotación de alegrías y amargos adioses que empareja el hecho mismo de vivir. Poema del género “cementerio” es el sepulcral “Postimerías”, inspirado en las Catacumbas palermitanas de los capuchinos, y en el que se ironiza con sorna sobre el último teatro, esta vez fúnebre, de las apariencias.

Un par se inspiran en dos insignes escritores. El centrado en Jean Moréas termina con una variación basada en el tropo de la vida como sueño, o ni siquiera, como mera sombra de él; y si se me apura, como sombra de su sombra. En el que inspiró el británico Dylan Thomas se celebra su ulterioridad como poeta en el ambiente neoyorkino del White Horse Tavern, que tanto frecuentó. Varios están dedicados al recuerdo de personas amigas; así, “Una copa de vino para los muertos”, “A Jania” y “*Air Mail*”. También lo está, sin personalizarlos expresamente, “La agenda olvidada”. La vida leída como viaje hasta el puerto seguro de la muerte renueva su estela secular,

poetizándose en “Última tempestad”. Se reserva un lugar muy significativo de este grupo de textos a “Noticia de la noche”. Trata sobre la desaparición de los seres humanos a causa de la augurada y acaso inevitable colisión de la Tierra con la galaxia de Andrómeda, que supondrá, salvo que no sea así, pues se deja en suspenso, que todo sea borrado; de lo que se desprendería que no habrá “salvación” gracias a la palabra ni cualquier otra creación artística, por excelsa que haya podido considerarse.

En la sección quinta y final, integrada por quince poemas, culmina una segunda mitad de *Un único corazón*, sin duda más extensa; de modo que la obra se articula como un *crescendo* textual desde su principio, con el paréntesis de su axis intermedio. La composición “Fragilidad” finaliza con un verso, “El arte es un amor callado”, que pudiera relacionarse uno de los núcleos básicos de esta denominada “Zona crítica”: el cultivo de las expresiones artísticas, entre las que se contempla la escritura. Otro poema, “La larga travesía”, se inicia manifestando una creencia (“Lo bello es la medida de lo eterno”) que en el fondo sigue siendo la misma si se formula invertida (“Lo eterno es la medida de lo be-

llo”). Esa belleza no solo se distingue en el arte, y en la poesía, sino en las actitudes abiertas, generosas, entregadas, que pueden presidir la conducta de las personas, de los grupos, de los pueblos.

Libro sustancialmente metafísico en virtud de la plasmación temblorosa del paso del tiempo, así como de vivencias diversas suscitadas por el amor, otro motivo también medular lo conforman la creación literaria y, dentro de ella, la poética muy interiorizada y sentida. En *Un único corazón* el poeta sevillano nos poetiza pálpitos estéticos y éticos del existir humano ante la hipótesis de lo eterno.

José María Balcells Doménech
Universidad de León

La cirugía del escombros

DIMAS PRYCHYSLY

Málaga, El Toro Celeste, 2021, 96 pp.

Si los escombros son los desechos de un edificio derribado, Dimas Prychysly ha conseguido dinamitar en *La cirugía del escombros* los pilares de nuestra tradición cultural para convertirlos en ruinas. Con este tercer poemario, que abre la colección “La Federica” –dirigida por Alberto Escabias Ampuero y Pedro J. Plaza González– de la editorial *El Toro Celeste*, temas como el amor, el desamor, el abandono o la pérdida se desarrollan en un entorno fantasmagórico a partir de un «flirteo amoroso que acaba en un asesinato en un jardín de boj», como nos advierte el autor en su “Diálogo en el abismo de la creación: Ángel Néstore y Dimas Prychysly”.

El libro se inaugura con varios manuscritos del poeta ruso y viene introducido por una cita de William Blake: “La eternidad está enamorada de las obras del Tiempo”. La eternidad será uno de los motivos que vertebrará toda la obra, dividida en tres secciones, y marcará cada una de sus partes. La primera, “Preoperatorio”, como si de una intervención se tratase, prepara al lector para lo que se avecina;

especialmente el primer poema, “Antecedentes”, que continúa y aplica la máxima de Blake a lo que referirá más tarde. A partir de “Prometeo”, el yo poético se dirige a un “tú” que utiliza para desarrollar las claves antedichas, retrocediendo al pasado, volviendo al presente e, incluso, adelantándose al futuro. La segunda parte, “Transoperatorio”, gira en torno a la cirugía poética, habida cuenta de que los tecnicismos médicos aumentan esa sensación de quirófano y nos introducen de lleno en lo que pretende analizar Prychysly. La tercera sección, “Posoperatorio”, presenta el resultado de esa intervención: los escombros de una tradición derruida.

En “Posoperatorio” los guiños bíblicos y las metáforas ganan en intensidad. La rebelión contra la Iglesia católica resulta innegable, en tanto que destroza la poca credibilidad que le quedaba: “Te crucifico en mis sueños, / te destruyo, / te hago eyacular mi sagrada forma. / Los querubines nos penetran. / Somos simples sombras. / Caemos al abismo, / volvemos al pasado. / Somos escombros”. Hay aquí

una súplica, un grito clamando por la tolerancia, por que todos sean aceptados tal y como quieran ser, sin ser desplazados por ser quienes son. También la ciencia desempeña un papel de veras capital; sobre todo en “Transoperatorio”, donde no faltan las pinceladas satíricas. Hoy son innegables los intentos del ser humano por prevalecer, por ser recordado, por tratar de mantener joven el cuerpo durante el mayor tiempo posible, echando mano de cirugías, cremas, tratamientos... Recursos que solo la ciencia potencia. A través del uso del HetaCool, el sujeto lírico de Dimas Prychysly plasma dicho intento por ser eternos.

El poemario logra en un momento dado que el lector se encarne en el yo poético, dude y se interrogue con él en “Todos los finales”, comparta los chupitos y el *whisky* en “La sed”, lo acompañe y sufra por su dolor en “Durante la eternidad”, observe a esas figuras bíblicas desdibujarse ante sus ojos, junto al sujeto lírico, en “Oración para onanistas” y, finalmente, se convierta –igual que el poeta– en sombras y en escombros.

A través de sus experiencias y anécdotas, se nos plantean escombros no solo ligados a la tradición y la ciencia, sino también a las cicatrices, el dolor, el abandono... Todas las heridas emocionales que el poeta ha ido acumulando a lo largo de su vida, que se di-

bujan y describen de forma indirecta dentro del poemario. Esta operación a corazón abierto de su interior, sumada a la empatía con el yo poético, hace, en última instancia, que nos preguntemos: “¿cuáles son mis escombros?”.

Carla Castro Martín

Incendio mineral

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ

epílogo de Julieta Valero, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2021, 85 pp.

La también poeta Julieta Valero ha escrito un epílogo para el poemario *Incendio mineral* de María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967), publicado en 2021 dentro de la colección “Vaso Roto”, donde ya había dado a conocer su *Fiebre y compasión de los metales* (2016). Paratexto ciertamente útil, dicho epílogo es un comentario interpretativo acerca de las características fundamentales de la obra de la pucelana, dilucidadas a partir de la más reciente. Lo que se subraya en primer lugar es que en cada nueva entrega se ofrece a los lectores una renovación si la comparamos con la previa, y por supuesto con todas las anteriores. Sentada esta premisa tan constatable, se pregunta acto seguido por el impulso más hondo que subyace en la escritura de Pérez López, y entiende que cabría hablar de una querencia hacia la alteridad o, dicho con sus palabras, “de conjugarse en los demás, sean personas, objetos, lugares, sucesos, esplendor o violencias del Mundo” (79).

El uso de la palabra, del concepto “conjugación”, en el párrafo recién transcrito, lleva a Julieta Valero a la propuesta de calificar como “poética de la conjugación” la que unifica la lírica de Pérez López. Y explica acto seguido las razones en las que se ha basado para entenderlo así, examinando sobre todo los tres libros anteriores de la autora; a saber: el antecitado de 2016, *Fiebre y compasión de los metales*, y los dos de 2019, titulados respectivamente *Diecisiete alfiles* e *Interferencias*. En esos tres poemarios percibe algunas semejanzas, principalmente el apoyo profundo en la lectura de autores determinados y significativos de las letras universales, españolas e hispanoamericanas, así como la tendencia a sentir como no ajeno, cuando es nombrado, lo que lo es.

Tales parentescos son compatibles con las muy diferenciadas formas de escritura y de mostración con las que se manifiestan dichos libros. En efecto, la praxis poética del de 2016 no tiene que ver, desde el ángulo del ritmo al menos —porque

se asienta en endecasílabos sistemáticos—, ni tampoco en sus asuntos, con los haikús de *Diecisiete alfiles*; ni esos tipos de textos tan escuetos con los poéticos, periodísticos o de otras procedencias, que se eligieron y en algunos casos se alteraron para suscitar inquietudes varias, cuando no perturbaciones mediante “interferencias” que sacudiesen comodidades lectoras en el campo de la poesía y en el ámbito personal. A este procedimiento lo llama Julieta Valero también “conjugación”, pero aquí “de nuestra conciencia” (81).

La interpretación por Valero —partiendo de la lectura de *Incendio mineral*— de la poética más adentrada de María Ángeles Pérez López entiendo que es valiosa. Primero se refiere a dos componentes que se alinean y convergen con lo que ya había señalado sobre las obras precedentes, es decir, que en él se gesta la poetización desde voces de diversos poetas de gran fuste y hondura, y que en él se evidencia asimismo una consustancial transitividad. Segundo: se sitúa en otra dimensión hermenéutica valiéndose de un concepto interpretativo que aprendió leyendo al psiquiatra galo Jacques Lacan. A través de esta lente, dilucida de manera convincente la almendra interior no solo de la obra que comenta, sino de la entera creación lírica de su autora.

La idea lacaniana de “lo éxtimo”, de lo que sin dejar de ser exterior a la vez es trasunto de lo más interiorizado, le sirve a Julieta Valero para entender y perfilar mejor, en virtud de esa herramienta especulativa, el libro *Incendio mineral*. En sus quince poemas en prosa habría dado respuesta María Ángeles Pérez López a una ecuación de su identidad, entendiéndola “como energía que debe completarse en los demás. Lo otro Mundo” (82). Este entendimiento lo habría efectuado desde su corporalidad hecha lenguaje, coincidiendo en el meollo último de cada texto su propia identidad y lo vario del mundo, entrevistas ambas instancias desde una intelección analógica en la que “el cuerpo propio se vuelca en el cuerpo del mundo...” (83).

En la fase final de su lectura, Julieta Valero recuerda la convicción que transmite la poesía de la escritora y filóloga vallisoletana de que el lenguaje nos hace, y estima que dentro de su lírica se transmuta cada texto en un espacio en el que se revierte, en pro de la unidad, el poder centrífugo de las palabras. Subrayando esa poética que ha rotulado como “de la conjugación”, concluye “que es muy difícil encontrar un libro donde la energía de lo poético haga una aleación de lo universal y

lo pequeño, de lo que ataña a la carne del cuerpo sólo y al de la especie, de lo que trae rumores ancestrales y retos de presente” (85).

Me detuve en exponer la metodología y el contenido discursivo desarrollados en el epílogo por el nuevo enfoque y la alta precisión que aporta para el conocimiento cabal de la obra de la vallisoletana, para cuya poética se propone al mismo tiempo una denominación que creo atinada. Ciertamente, la crítica ya había advertido en esa lírica la simbiosis que ofrecía con las cosas del mundo, entendiendo por cosas las realidades todas. Y ciertamente también se había resaltado la función sustancial que la corporalidad desempeña al decirse como escritura. Sin embargo, insisto en el acierto denominativo de “poética de la conjugación”, porque es susceptible de englobar otras poéticas parciales suyas, que las hay, y habían sido puestas de relieve, pero que pueden ser englobadas por esa denominación más genérica e inclusiva.

El lector de *Incendio mineral* encontrará en sus páginas las correspondientes poetizaciones en prosa de cuanto advierte Julieta Valero en el epílogo que hemos intentado resumir. Y lo encontrará desde el primero de los poemas, “Mi cuerpo choca contra los pronombres”,

que finaliza con una aserción de la hablante referida a su identidad indisoluble y *sine qua non* con la palabra poética: “Solo soy una herida en el lenguaje” (12). La indiferenciación entre cualesquiera realidades y lo que, con un título de José María Valverde, pudiéramos llamar “ser de palabra”, la leemos ya a partir del segundo poema, acabado con esta simbiosis animal en la que se implica el amor: “Soy a la vez la araña y soy su mosca” (15).

Conviene poner énfasis en la dimensión erótica del libro, porque responde a uno de los *leitmotius* axiales en la poesía de María Ángeles Pérez López. A él aludíamos a vueltas del poema recién citado, y volvemos a mencionarlo tras la lectura de las composiciones doce y catorce, donde el amor incluso amalgama lo vivo y lo muerto, “enlazados como si no hubiera entre ellos nada más que el amor. Su combustión” (6). Esa poética, la de la combustión, tan característica en su obra, y que en este libro se refleja desde el propio título, *Incendio mineral*, es una de las que uno integraría en el magma textual de la poética de la conjugación.

José María Balcells Domenech
Universidad de León

Frecuencia de publicación

Creneida publicará un número al año.

Exigencia de originalidad

Todos los trabajos que se envíen a *Creneida* deben ser originales e inéditos.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales

Los trabajos se enviarán a la página web de la revista:

www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/index
Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas
Prof. Rafael Bonilla Cerezo

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista:

E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de desestimar la publicación de los trabajos si no cumplen los requisitos ortotipográficos y, sobre todo, gramaticales y estilísticos.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de intervenir en los originales que se nos envíen, antes siquiera de remitirlos a los informadores externos, en aras de velar por la máxima claridad y ortodoxia lingüístico-estilísticas. Obviamente, antes de publicarlos serán sometidos de nuevo al parecer de su autor/es.

Los originales se enviarán en formato electrónico (.doc, .docx o .rtf). Se recibirán artículos durante todo el año.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a Creneida.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un Resumen de su contenido en español e inglés (Abstract) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras en español (Palabras clave) e inglés (Key Words), separadas por comas, que sinteticen el argumento de las aportaciones.

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página. No habrá espacio entre párrafo y párrafo.

SANGRADO: La primera línea de cada párrafo irá sangrada en 1,25. No se sangrará la primera línea del texto, así como la primera línea de epígrafe y la primera después de cita.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto / 10 Times New Roman para las notas a pie de página / 11 Times New Roman para las citas exentas (superiores a tres líneas).

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman, en versalita y centrado.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, que aparecerá centrada según este modelo: Título (en cursiva y redonda); el nombre del autor reseñado (en la línea posterior y en versalitas); ciudad, editorial, año y número de páginas (abreviado “pp.”; todo en la siguiente línea).

Miguel Hernández y Leopoldo de Luis: dos poetas comprometidos

AITOR L. LARRABIDE (ED.)

Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2020, 132, pp.

El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la misma, alineado a la derecha y en versalita. Debajo constará el centro de procedencia sin versalitas y en redonda.

Las reseñas no llevarán notas a pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1'25 cm, con excepción de los poemas, que aparecerán centrados. Deben ir precedidas y seguidas de una línea en blanco antes. Nunca aparecerán entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes “[...]”.

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas altas o inglesas “...”. Si en el interior de la cita se incluye un segundo nivel de comillas, se utilizarán siempre las comillas simples: ‘...’.

El número de la llamada de la nota a pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA: Deben constar siempre en las notas a pie de página siguiendo los siguientes modelos:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes

(año entre paréntesis), páginas abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Fausto* criollo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

El editor o el traductor de un texto han de constar tras el título y sus nombres se deben citar completo:

Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2013.

Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, trad. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 2007.

b) Artículos en diarios, magazines, semanarios y otras publicaciones periódicas: Nombre Apellidos, “Título del artículo entre comillas”, *Título de la publicación periódica*, número [si hubiera] (fecha entre paréntesis), pp. completas (p. citada)

Josep Maria Baget Herms, “*Rinconete y Cortadillo*”, *Imagen y Sonido*, 104 (02/1972), pp. 57-65 (p. 59).

Si el artículo procede de una página web, se indicará también la URL:

Blanca Cía, “Los estudios Orphea, pioneros del cine sonoro en España,” *El País* [en línea], 28/11/2018.
<https://elpais.com/ccaa/2018/11/27/catalunya/1543345277_808213.html>, (consultado el 22/05/2020).

• Si se cita un texto en el que no consta el autor, se encabezará la referencia con el título:

“Proyecciones”, *El Imparcial* (03/10/1925), p. 6.

c) Artículo/capítulo de libro en obras colectivas: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed./eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integral”, en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

· Los prólogos, introducciones y estudios preliminares se citarán como capítulos de libro.

d) Libros: Nombre Apellidos, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

· Las tesis doctorales tienen estatuto de libro. Al final se indicará entre paréntesis: “(tesis doctoral)”.

Patricia Fernández Melgarejo, *Historias de amor y celos en la novela corta del siglo XVII*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016 (tesis doctoral).

· Si el trabajo citado se encuentra todavía en prensa, se añadirá al final el paréntesis (en prensa).

e) Las páginas webs se citarán a través de la URL, indicando a continuación la fecha de consulta entre paréntesis:

www.rae.es (consultado el 09/06/2020)

· Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo:

José María Micó, *op. cit.*, p. 135.

- Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá:

Ibidem [en cursiva y sin tilde], p. 128.

- Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión:

José María Micó, “El canto de Polifemo”, p. 143.

EPÍGRAFES: Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

OTRAS CUESTIONES:

Se utilizarán exclusivamente los guiones largos con función de inciso: “Lope de Vega —sin duda cansado— decidió dar por terminado su libro en 1624”.

Los números romanos irán siempre en versalita: LIII, LXIII, XC, CI...

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.