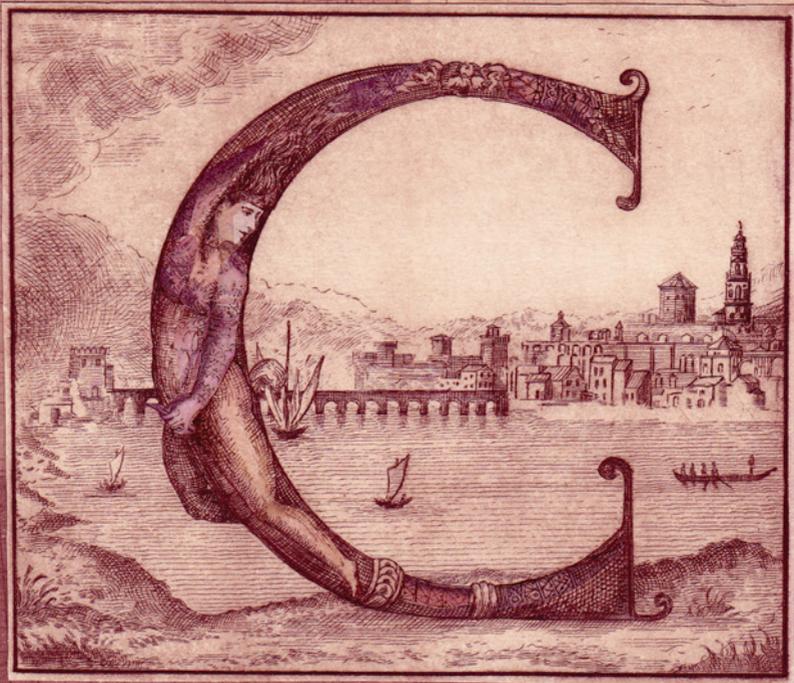


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
12 (2024)

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 CERZO (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) y Maria ZERARI (Sorbonne Université).

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 CERZO (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.

DIVINATIO. MISERIA Y ESPLENDOR
DE LAS CONJETURAS (SIGLOS XV-XVIII)

- Corruptela y conjetura* 8
Gian Biagio Conte | Scuola Normale Superiore di Pisa
- Por obra y gracia del ingenio. Para la edición crítica
de la Obra compuesta de Pero Guillén de Segovia* 43
Luis Gómez Canseco | Universidad de Huelva
- Textos únicos del Cancionero de Palacio y problemas de
edición: a propósito de dos poemas de autoría femenina* 63
Cleofé Tato | Universidade da Coruña
- Delinquentes públicos y privados en La Celestina:
la utilidad del delito* 109
Paolo Tanganelli | Università di Ferrara
- La divinatio en el texto de Garcilaso* 120
Bienvenido Morros Mestres | Universidad Autónoma de Barcelona
- Filología de autor en fray Luis de León:
las dos versiones de Horacio, Carm. I, I* 152
José Palomares | UNED
- Gustos y disgustos de la divinatio en las Novelas a Marcia Leonarda* 180
Rafael Bonilla Cerezo | Università di Ferrara / UCO
- Respeto por el texto y enmienda ope ingenii en la edición de un testimonio
único: el caso de Los palacios de Galiana (Parte XXIII) de Lope de Vega* 206
Fausta Antonucci | Università Roma Tre
- Esplendor y miseria de la divinatio en las ediciones de Quevedo* 231
Fernando Plata Parga | Colgate University
- Dolor de los pecados y propósito de enmienda
textual en El Criticón del padre Baltasar Gracián* 255
Luis Sánchez Lailla | Universidad de Zaragoza
- Los escritos de Gaspar M. de Jovellanos: de variantes, dudas, enmiendas
y conjeturas, con una curiosa coda centenaria* 280
Elena de Lorenzo Álvarez | Universidad de Oviedo

- Variantes, variaciones y reescrituras en la obra poética de Montemayor: las dos redacciones de Amberes (1554 y 1558)* 307
Erica Verducci | Università di Roma La Sapienza
- La corta vida de las Advertencias para inteligencia de las Soledades: su ausencia en todas las listas de partidarios de Góngora, incluidas las recopilatorias del Antifaristarco* 359
Begoña López Bueno | Universidad de Sevilla
- El fabricante de sermones: vida y Arte de Fray Martín de Velasco a la sombra de la censura* 388
José María Moreno Domínguez | New York State Education Department
- El Caudillo de las manos rojas y la literatura oriental europea a mediados del siglo XIX. Traducciones e imitaciones* 431
Jesús Rubio Jiménez | Universidad de Zaragoza
Javier Urbina | Médico y escritor
- El Año Cristiano como fuente literaria de El sombrero de tres picos de Alarcón* 458
Fructuoso Atencia Requena | Universidad Complutense de Madrid
- Nueva luz sobre la temprana historia textual de La casa de Bernarda Alba (1936-1945)* 482
Andrew A. Anderson | University of Virginia
- Maniobras político-literarias de Guillermo de Torre desde el exilio: Apollinaire y las teorías del cubismo en la colección El Puente* 507
Adriana Abalo Gómez | Universität Bern / Grupo de Investigación Valle-Inclán USC
- Arrugas, una relectura de la novela gráfica para una aproximación y diálogo entre cine y literatura* 533
Cristina Rosales García | Universidad de Málaga

LECCIONES Y MAESTROS

- “La ola que hacia el mar corre / sin remansos”: poesía, filología e hispanismo de Giovanni Caravaggi* 572
Paola Laskaris | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
- Figura de estilo. Tres veces Mercedes Blanco* 585
Roland Béhar | ENS-PSL, ITEM
Jesús Ponce Cárdenas | Universidad Complutense de Madrid
Maria Zerari | Sorbonne Université

Divinatio. Miseria y esplendor
de las conjeturas (siglos XV-XVIII)

eds. Rafael Bonilla Cerezo, Marta Fabbri y Paolo Tanganelli

Corruptela y conjetura¹

GIAN BIAGIO CONTE

Scuola Normale Superiore di Pisa

gianbiagio.conte@sns.it

Título: Corruptela y conjetura.

Title: Corruption and Conjecture.

Resumen: Con un enfoque metodológico, el presente artículo examina un puñado de ejemplos de enmiendas conjeturales (Poliziano, Scaligero, Bentley, Porson, Diggle, Timpanaro, Delz, Mariotti, Baehrens, Peerlkamp y quien suscribe), en virtud de sendos aspectos: 1) la *emendatio ope codicum* representa un presupuesto capital de la *emendatio ope ingenii*; 2) se antoja de veras útil identificar los modelos imitados por un determinado autor a la hora de subsanar ciertas corruptelas.

Abstract: Using a methodological approach, this article examines a handful of examples of conjectural emendations (Poliziano, Scaligero, Bentley, Porson, Diggle, Timpanaro, Delz, Mariotti, Baehrens, Peerlkamp and the undersigned) under two facets: 1) *emendatio ope codicum* represents a fundamental presupposition of *emendatio ope ingenii*; 2) it is really useful to identify the models imitated by a given author when it comes to correcting certain corruptions.

Palabras clave: *Emendatio ope ingenii*, *Emendatio ope codicum*, Poliziano, Scaligero.

Key Words: *Emendatio ope ingenii*, *Emendatio ope codicum*, Poliziano, Scaligero.

Fecha de recepción: 7/10/2024.

Date of Receipt: 7/10/2024.

Fecha de aceptación: 14/10/2024.

Date of Approval: 14/10/2024.

Ab Ioue principium. Comenzamos con Poliziano, porque no hay duda de que debemos reconocerlo como el Júpiter de la crítica conjetural humanista: con él, la nueva filología inicia su historia. No solo estaba dotado de una agudeza genial, sino que poseía rigor metodológico y, si bien ufano de su propio talento y desdeñoso respecto a casi todos sus colegas, tam-

1 Traducción de Francisco J. Rodríguez Mesa (Universidad de Córdoba) y Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara/UCO). *Creneida* agradece al maestro Gian Biagio Conte que nos haya permitido porticar este monográfico con el tercer capítulo de su monografía *Ope ingenii. Esperienze di critica testuale*, Roma, Edizioni della Normale, 2018 (1ª ed. 2013), pp. 79-110.

bién supo poner freno a su bullente ingenio. Poeta apreciado y venerado en la Florencia de Lorenzo el Magnífico, como lo sería Alfred Housman en la Inglaterra victoriana, no se libró, tampoco él, de ásperas polémicas, aprovechando cada una de sus intervenciones críticas para una orgullosa lección del arte filológico.

Bastaría el ejemplo de *De rerum natura* 1, 122. Entre las opiniones erradas que inducen a los hombres a temer la muerte, Lucrecio contempla también la doctrina pitagórica de la metempsicosis, para lo cual se vale de la mención de Ennio:

etsi praeterea tamen esse Acherusia templa
Ennius aeternis exponit uersibus edens,
quo neque permaneant animae neque corpora nostra
sed quaedam simulacra modis pallentia miris. 120

*Aunque Ennio narre, exponiéndolo con versos inmortales,
que existen asimismo los templos del Aqueronte,
donde no permanecen las almas ni nuestros cuerpos,
sino ciertos simulacros de extraordinaria palidez.*

La tradición manuscrita atestigua unánimemente la lección *permaneant*: el verbo, poco frecuente en poesía, no volverá a aparecer en Lucrecio. El problema principal, empero, no es tanto su carácter del todo ajeno al léxico lucreciano, sino el adverbio de movimiento *quo*, que muchos críticos (Lachmann, Munro, Bailey) han forzado para que, de forma abusiva, asuma un valor locativo, como si fuera equivalente a *quo loco*. Para orillar la dificultad, Marullo lo había sustituido por *perueniant*, corrección que Pio incorporó en su edición anotada de 1511; también Candido, al año siguiente, en el apéndice de su *editio Iuntina*, la registraría entre las intervenciones probables. En el margen del códice Laurentianus XXXV.29, copia evidente de L (Med. Laur. 35.30, el códice que Niccoli había transcrito a partir del apógrafo de Poggio)², una mano arregló la lección *permaneant* con *pemanent*. Dicha mano fue identificada como la de Poliziano, en aquella época admirado profesor

2 Véase Michael D. Reeve, “The Italian Tradition of Lucretius”, *Italia Medioevale e Umanistica*, 23 (1980), pp. 27-48 (p. 39).

del Estudio de Florencia³.

El verbo *permanare*, que se repite con frecuencia en el *De rerum natura*, es una voz sin duda apropiada: cf. por ejemplo 3, 699 *permanare animam*; 3, 586 *anima emanante*. Hay que añadir que, en su *Adversaria*, Turnebus⁴ señaló un pasaje de Festo del cual se desprende una relación paretimológica entre *Manes* y *manare*: Paul. Fest. p. 115, 6-12 Lindsay “*Manalem lapidem*” *putabant esse ostium Orci, per quod animae inferorum ad superos manarent, qui dicuntur manes*; *ibid.* p. 147, 7; cf. Seru. *Dan. ad Aen.* 4, 490 *manes quod ad inferos manent*; *ibid.* 3, 63⁵. Es muy probable, por tanto, que Lucrecio sintiera motivada, y hasta viva en la herencia de las creencias romanas, la estrecha relación entre “las almas de los muertos” (los *Manes*) y su “paso de un mundo a otro” (*permanare*): es el concepto de metempsicosis que Ennio hace suyo en esos versos.

Tal recuperación etimológica no solo refuerza mi convicción de que la enmienda de Poliziano dio en el blanco, sino que también me permite brindar algunas consideraciones sobre su método conjetural: es típico del humanista toscano, en efecto, proponer correcciones que se basan en alguna *auctoritas*, la mayoría de las veces pasada por alto o malentendida. Incluso antes de su experiencia paleográfica y de su conciencia intuitiva de la fácil confusión gráfica entre las formas de *permanere* y *permanare*, estoy convencido de que fue su conocimiento de la etimología conservada en Paolo Festo y en Servio lo que le empujó hacia la enmienda precisa.

Partidario de un tipo de corrección decididamente innovadora para su época, había criticado en repetidas ocasiones la práctica más corriente, en la que triunfaba, según sus palabras, la conjetura *ex commodo conficta*: “*Nihil perniciosius studii iam pridem facere audent, ut nulla veteris auctoritate codicis, nullo scriptoris idonei testimonio nisi, quodcumque suspicio trahat, deleta priore lectione, superscribant et quod adhuc intellegi non potest in alia quaedam verba detorqueant, unde aliquis modo sensus,*

3 Véase Marco Rinaldi, “Per la storia di un verso lucreziano”, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* [MD], 46 (2001), pp. 171-182 (pp. 174-175).

4 Adriani Turnebi, *Adversariorum Tomi III*, Basileae, Thomas Guarin, 1581, l. x, c. xv, col. 319.

5 Véase Robert Maltby, *A Lexikon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, Francis Cairns, 1991, s.v. *Manes*, p. 364.

licet undecumque decerptus, eliciatur”⁶. En resumen, no se trataba de una corrección, más o menos plausible, sugerida por el azar, ni por el capricho, sino de una restauración inducida por algún testimonio externo.

Del mismo modo, en Catulo 66, 48 (*Miscellanea* 1, 68), la recuperación de *Chalybon* contra el conservado y el amétrico *celitum*⁷ es, más que una conjetura, una admirable corrección nacida de la comparación con un complejo fragmento de la *Cabellera de Berenice* de Calímaco —fragmento que Poliziano desentierra por vez primera en una glosa a Apolonio Rodio, poniéndolo en relación con el verso de la transposición catuliana (*ut Chalybon omne genus pereat* – Καλύβων ὡς ἀπόλοιτο γένος)⁸—. Lo propio ocurre en *De officiis* 1, 18, 61. Aquí, Cicerón dice que las acciones llevadas a cabo por una alma valiente y firme acostumbra a cosechar vastos elogios; de ahí que los retóricos tengan vía libre para ensalzar Maratón, Salamina, Platea, Termópilas o Leuctra:

Hinc rhetorum campus de Marathone, Salamine, Plataeis, Thermopylis, Leuctris Stratocles, hinc Decii, hinc Cn. et P. Scipiones, hinc Marcellus...

Este es el texto conservado. Poliziano se dio cuenta de que el nombre de *Stratocles* ocultaba una corruptela —en esta lista de gloriosas batallas griegas, ¿qué iba a hacer allí el demagógico adversario de Demóstenes?— y lo modificó por <*hinc no*>*ster Cocles* (la corrección previa a la publicación de la *Centuria Segunda*⁹ se había atribuido a Pier Vettori). En efecto, había reparado en que, justo en este punto del texto, tras la serie de celebridades helenas, debía comenzar la serie paralela de las glorias nacionales romanas (cf. *noster*): primero el legendario Coclite, luego los Decii, los Escipiones, Marcelo. He aquí un ejemplo de conjetura que se confronta no solo con la realidad de la antigüedad sino, sobre todo, con los datos de la tradición

6 Angelo Poliziano, *Miscellaneorum Centuria secunda* [editio minor], eds. Vittore Branca y Manlio Pastore Stocchi, Florencia, Olschki, 1978, p. 11.

7 Callimachus, *Fragmenta*, ed. Rudolf Pfeiffer, Oxford, Oxford University Press, 1949, vol. 1, pp. 114-115.

8 Otros códices presentan *celerum* o *celorum*. Calfurnio y Partenio imprimieron *telorum*.

9 Cap. 14 de la *editio maior*, eds. Vittore Branca y Manlio Pastore Stocchi, Florencia, Fratelli Alinari, 1972.

manuscrita. En efecto, dos códices, desatendidos por otros críticos, transmiten algo más prometedor que *Stratocles* (*Stercocles* y *Stercodes*, para ser exactos)¹⁰, aunque ninguno de ellos recoge la lección propuesta por Poliziano. Este es otro atributo de su método filológico que conviene destacar: el cotejo de códices fue elevado a ley fundamental de la crítica¹¹: no es que fuera desconocido por otros humanistas, pero solo en las *Misceláneas* asistimos a un uso sistemático de esta práctica. La *emendatio ope codicum* se convierte en un presupuesto capital de la *emendatio ope ingenii*.

Poliziano era consciente, demasiado consciente, de que poseía un saber más amplio y un método más maduro que el resto de los humanistas, especialmente los de la generación anterior: todos ellos eran fervorosos devotos de los textos de la antigüedad grecolatina redescubierta, pero ninguno había perfeccionado un método igual al suyo en la práctica filológica (con la posible excepción de Lorenzo Valla). Y así es como no pocas de las precoces intervenciones de Poliziano (murió con apenas cuarenta años) fueron dictadas por un orgulloso antagonismo. Una de sus más brillantes correcciones, a *Ov. Ibis* 569, la vemos surgir precisamente de su intención de ridiculizar al erudito Domizio Calderini. El pasaje ovidiano cita el episodio narrado por Menelao en el cuarto libro de la *Odisea*: Helena, imitando las voces de las novias, llama uno a uno a los más fuertes de los griegos ocultos en el caballo de madera para inducirlos a la traición, pero Ulises sofoca enseguida al impulsivo Anticlo, a punto de responder a su llamada:

10 “Cum domesticum codicem cum duobus quibusdam conferrem, quorum scilicet alter mediae fere antiquitatis Andreae Magnanimi bononiensis opera... fuerit mihi commodatus, alterum vero longe antiquiorem ex Medica bibliotheca deprompseram, reperiebam in antiquiore pro ‘Stratocle’ ‘Stercocles’; at in bononiensi ‘Stercodes’, videlicet. c. et. 1. litteris in. d. coagmentatis parato lapsu”.

11 Remitimos a Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann* [cap. 1, “L'emendatio ope codicum dagli umanisti al Bentley”], Padua, Liviana, 1985, pp. 3-16 [= *The Genesis of Lachmann's Method*, ed. y trad. Glenn W. Most, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2005, pp. 45-57]; véanse asimismo Silvia Rizzo, *Il lessico filologico degli Umanisti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1973, pp. 260-263; Anthony Grafton, “On the Scholarship of Politian and its Context”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40 (1977), pp. 150-188; y Edward John Kenney, *The Classical Text*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1974, pp. 5-12.

utque loquax in equo est elisus guttur Agenor,
sic tibi claudatur pollice uocis iter.

*Y como al locuaz Agenor en el caballo se le atragantó la garganta,
así a ti se te cerrará el camino de la voz con el pulgar.*

Para su desgracia, al pobre Calderini le pareció bueno este texto. Y despiadadamente, Poliziano, que carecía más de modestia que de ingenio, le reprochó primero que el personaje griego recordado por Homero era Anticlo y no Agenor (que, por cierto, era un guerrero troyano), y luego, dando rienda suelta a una interminable secuencia de ultrajes y burlas, lo remata no *in equo...* Agenor, sino *in equo... acerno* ('en el caballo de madera de arce'). No temo pecar de partidista si me adhiero al lema *à tout seigneur tout honneur*: en un museo del arte conjetural, Poliziano debería tener su propia sala, más incluso que por sus logros individuales, por la metodología que supo adoptar.

Scaligero no necesita heraldos ni apóstoles para anunciar sus milagros. Aunque su presunción de descender de una familia principesca (los Scaligeri de Verona) debía de tener poco fundamento, fue en efecto un príncipe, pero entre los filólogos. Aunque su época conoció eruditos con las prendas de Stephanus y de Casaubon, Turnebus y Muretus, de Justo Lipsio y de Lambinus, nadie haría tanto por las literaturas clásicas ni fue tan renombrado en Europa, especialmente en el campo de la crítica textual y la ecdótica. Llamado a la Universidad de Leiden, por graciosa venia de las autoridades académicas sería eximido de la docencia para que pudiera dedicar todo su tiempo a la lectura y corrección de autores antiguos. Muchas de sus incontables intervenciones críticas merecerían ser recordadas, aunque solo fuera para mostrar el amplio espectro de su talento e intereses; pero hay una que, por más que sea harto conocida¹², no puedo dejar de repetir aquí, pues siempre la he admirado como un ejemplo de verdadero virtuosismo adivinatorio.

En el carmen 61, 189 de Catulo, la tradición manuscrita ofrecía un texto muy corrompido y objeto de diversos intentos de corrección por

12 Un iluminador análisis de las corruptelas contenidas en estos versos puede leerse en Martin L. West, *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart, Teubner, 1973, pp. 132-133.

parte de los editores que lo precedieron:¹³

ad maritum tamen iuuenem
caelites nihilominus
pulcre res.

De la estrofa anterior (v. 184 *marite*) Scaligero dedujo que aquí el poeta apela directamente al novio, celebrándolo; así enmendó el nexa *ad maritum*, por *at, marite*, y este fue su primer paso en el camino hacia la solución. Luego intuiría que la improbable secuencia *tamen iuuenem* ocultaba la fórmula asertiva de juramento *ita me iuuent Caelites*, fórmula que Catulo reutiliza, con variantes, en 66, 18 (*ita me diui... inuerint*) y 97, 1 (*ita me di ament*). Así pues, escribió:

at, marite, ita me iuuent
Caelites, nihilo minus
pulcher es.

*pero tú, marido, y que los dioses me ayuden,
no eres menos bello.*

Pero el reajuste más radical de este carmen consistió en la transposición de una estrofa entera. El grupo de vv. 184-198 lo integran, en efecto, tres estrofas pentásticas, las tres directamente enderezadas al futuro marido: en la primera, el poeta le recuerda la belleza de la novia que le espera en el tálamo; en la segunda, lo elogia por ser tan apuesto y atractivo como ella; y en la tercera le asegura que gozará del favor de Venus. Pero, en el curso de la transmisión, las estrofas segunda y tercera se trocaron recíprocamente y la comprensión de los versos se vio de veras comprometida¹⁴. Con soberana confianza, Scaligero restableció la secuencia correcta: “Monstrum lectionis, ut vides, sed in quo solo istius loci depravandi et

13 Joseph Justus Scaliger, *Castigationes in Valerii Catulli librum*, París, 1577, p. 52: “Locus inquinatissimus, quem ita, uti hodie legitur, reconcinnavit Parthenius. Mallem veterem lectionem depravatam reliquisset, quam suum somnium nobis interpretaretur”.

14 Véase Julia Haig Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 187.

emendandi cardo versetur. Transposita enim haec strophe locum cum superiore commutare debet, itaque sic omnia suo ordini reponimus, et tunc facile menda ipsa tollemus”¹⁵.

Un golpe de genio y una oleada de orgullo: así era Scaligero.

Otra transposición, quizá menos llamativa pero igualmente acertada, debe atribuírsele en el caso de esta secuencia de Verg. *Aen.* 10, 707-18:

Ac uelut ille canum morsu de montibus altis	707
Actus aper...	
.....	
substitit infremuitque ferox et inhorruit armos,	711
nec cuiquam irasci propriusue accedere uirtus,	
sed iaculis tutisque procul clamoribus instant;	
haud aliter, iustae quibus est Mezentius irae,	714
non ulli est animus stricto concurrere ferro,	715
missilibus longe et uasto clamore lacessunt;	716
ille autem impavidus partis cunctatur in omnis	717
dentibus infrendens et tergo decutit hastas.	718

como un jabalí empujado por la mordedura de los perros desde la cima de la montaña.....

.....

*se detiene y encorva el lomo, gruñendo furioso,
y nadie tiene la osadía de acercarse y enfrentarse a él,
sino que solo desde lejos lo persiguen hasta ponerlo a salvo con dardos y gritos;
de este mismo modo, entre los que tienen a Mecencio en justa indignación,
ninguno tiene el valor de asaltarlo con la espada en el puño,
lo provocan desde lejos con jabalinas y grandes gritos,
y él, intrépido por todos lados, se enfrenta a ellos
rechinando los dientes y quitándose de encima las lanzas.*

Este es el orden de los versos registrado en los manuscritos antiguos. La autoridad de la tradición ha llevado a muchos eruditos a aceptar esta secuencia, que atribuye los vv. 717-718 a Mecencio. Pero el símil con el jabalí se convierte entonces en una identificación más que en una comparación (así, entre otros, Conington, que encuentra “very plausible” que

15 Scaliger, *op. cit.*

el rey etrusco adopte el aspecto de una bestia). Es cierto que en Virgilio, mucho más que en Homero, *comparatum* y *comparandum* suelen aparecer fundiendo sus elementos; pero, si aceptáramos esta sucesión de versos, la atribución a Mecencio de ciertos rasgos propiamente referidos al jabalí violaría las leyes del *prepon*, de las cuales las descripciones de Virgilio nunca se desvían. Creo que se ha producido algún error río arriba en nuestra tradición. Habiendo comenzado el símil con la fórmula habitual *ac uelut ille... aper*, probablemente el nexos de unos versos después (*ille autem impavidus*, todavía referido al jabalí) parecía introducir un contraste y, por tanto, aludía a Mecencio.

Sea como fuere, Scaligero restableció el orden lógico de la secuencia transponiendo los vv. 717-718 después del 713 y dejando que la parte dedicada a Mecencio comenzara con el v. 714 (*Prolegomena in M. Manilium*, 8, en la segunda edición de su *Manilio*, Leiden 1600): “hoc ita esse nemo dubitabit, nisi qui Latine nescit, aut communi sensu caret”. De hecho, *ille autem impavidus* sigue muy de cerca el símil con el jabalí del modelo homérico en *Il.* 11, 415:

<p>ὥς δ' ὅτε κάπριον ἀμφὶ κύνες θαλεροὶ τ' αἰζήροι σεύωνται, ὁ δέ τ' εἰσι βαθείης ἐκ ξυλόχοιο θήγων λευκὸν ὀδόντα μετὰ γναμπτήσι γένουσιν, ἀμφὶ δέ τ' αἴσσουνται, ὑπαὶ δέ τε κόμπος ὀδόντων γίγνεται, οἱ δὲ μένουσιν ἄφαρ δεινὸν περ ἔοντα, ὥς ῥα τότε ἄμφ' Ὀδυσῆα Διὶ φίλον ἐσσεύοντο Τρῶες.</p>	<p>415</p> <p>420</p>
---	-----------------------

*Como cuando alrededor de un jabalí los perros y los jóvenes fuertes
corretean, y sale de una espesura
apretando sus blancos dientes entre sus curvadas mandíbulas,
se precipitan a su alrededor, y en medio cruzar de dientes
se oye, pero lo esperan por terrible que sea,
con el mismo afán corrían alrededor de Odiseo querido por Zeus
los troyanos.*

Todo el v. 718 *dentibus infrendens et tergo decutit hastas* solo puede referirse al jabalí: la bestia enfurecida, lista para atacar, chasquea los colmillos y al mismo tiempo se sacude del lomo las lanzas que lo han alcanzado.

Quien conservara el orden transmitido de los versos se vio forzado a evaluar el evidente modelo homérico y creía que Mecencio arrojaba las picas enemigas desde su ‘escudo’, dando así *a tergum* un valor metonímico bastante improbable: solo un fragmento de Salustio (*Hist.* 4, 75 Maur., citado por Servio *ad Aen.* 11, 619) parece avalar una exégesis tan retorcida. Los obstinados custodios de la tradición manuscrita, si realmente quieren ser guardianes del texto virgiliano tendrán que abandonar sus titubeos y plegarse, con Scaligero, a la transposición.

Permítaseme recordar una experiencia personal. Es de todos conocido el formidable talento crítico que Richard Bentley recibió como don de la Providencia (sus contemporáneos ya lo sabían), pero yo quisiera darles un testimonio directo: *experto credite*. Hace años, me encontraba preparando la edición crítica de la *Eneida* para la Bibliotheca Teubneriana y había llegado a fijar el texto del libro décimo. Pues bien, en el espacio de apenas siete versos me vi obligado a aceptar no una, ¡sino tres conjeturas propuestas por Bentley! Había descubierto tres faltas insidiosas, y también las había subsanado con maestría. Me costaba creer que, en un texto tan bien transmitido como el de Virgilio, se diera la posibilidad de intervenciones tan a menudo necesarias y, al mismo tiempo, tan decisivas. Solo queda examinar el pasaje, de acuerdo con el texto que he aceptado (vv. 702-11):

Nec non Euanthen Phrygium Paridisque Mimanta
aequalem comitemque, una quem nocte Theano
in lucem genitore Amyco dedit et face praegnans
Cisseis regina Parim: Paris urbe paterna 705
occubat, ignarum Laurens habet ora Mimanta.
Ac uelut ille canum morsu de montibus altis
actus aper, multos Vesulus quem pinifer annos
defendit multosquè palus Laurentia silua
pascit harundinea, postquam inter retia uentum est, 710
substitit...

*Y también mata al frigio Euante y a Mimante, coetáneo
y compañero de Paris, quien en la misma noche,
siéndole su padre amigo, dio a luz a Teano mientras la reina
Ciseida, embarazada de una antorcha, Paris: Paris en la ciudad de su padre*

*yace enterrado; la tierra Laurente acoge, desconocida, a Mimante.
Como ese jabalí conducido por la mordedura de los perros hacia abajo
por los altos montes,
que durante muchos años protegió el Vésulo rico en pinos
y el pantano de Laurente nutre con juncos,
cuando tropieza en las redes, para....*

Hemos dicho tres conjeturas en siete versos: veamos la primera. En el v. 704 los manuscritos leen *genitori Amyco*, y muchos editores los han seguido. Bentley, con un infalible sentido del lenguaje, se dio cuenta de que solo de manera ilusoria *dedit* podía combinarse al mismo tiempo con el dativo *genitori* y con el complemento *in lucem*: ‘dar a luz al padre’. De hecho, *dare in lucem* es una construcción ya ‘completa’, que no puede extenderse a un dativo. El ablativo absoluto *genitore Amyco*, idiomático en expresiones de paternidad, es la conjetura que trae para eliminar el obstáculo. Con absoluta economía.

El verso siguiente ofrece otra admirable muestra de virtuosismo: aquí, la pericia diagnóstica y la sagacidad terapéutica se refuerzan entre sí. Los manuscritos avienen en recoger *regina Parim creat: urbe paterna / occubat* etc. El contexto es arduo: no solo el verbo *occubat* carece de sujeto propio, que hay que derivar forzosamente del objeto *Parim* del verso anterior; sino que además el perfecto *dedit* no encaja bien con el presente coordinado *creat*, aunque los dos verbos se refieran a acciones del todo simultáneas¹⁶.

En una nota a Hor. *epod.* 5, 28, Bentley halló la solución al problema: lo corrigió como *regina Parim: Paris urbe paterna / occubat*. Podemos reconstruir así su razonamiento, aunque probablemente la idea le viniera a la mente bajo el impulso de una intuición: en una etapa temprana de la tradición manuscrita *Paris* fue omitido por la haplografía y luego, en su lugar, se conjeturó *creat* para tener un verbo que concordase con el acusativo *Parim*. Entre las deficiencias de la escritura, la haplografía es una de las más comunes, y se podrían ofrecer multitud de ejemplos: incluso en *Buc.* 7,70 *Corydon Corydon* P escribe un solo *Corydon*; en *Aen.* 2, 663 P escribe *patrem*, en lugar de *patris patrem*; y en 10, 753 reza *Salium*, en lugar de *Salius Salium*. Habiendo diagnosticado la falta con agudeza, el

16 Véase la interesante nota al respecto de Stephen J. Harrison, *Vergil, Aeneid 10*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 239.

remedio casi cayó por su propio peso. La repetición contigua de la misma palabra declinada (o del mismo nombre propio en un caso diferente) se convertiría más tarde en un 'recurso' en Ovidio: cf. *fast.* 3, 199 *fasta parat Conso; Consus tibi cetera dicet; ars* 1, 545 *dum sequitur Bacchas, Bacchae fugiuntque petuntque*; *her.* 7, 41 *quo fugis? obstat hiemps: hiemis mihi gratia prosit*. En el mismo libro décimo, Virgilio, en el v. 751, se complace en el artificio: ... *hunc peditem. pedes et Lycius processerat Agis*.

Falta la última corrección del pasaje. El jabalí de la comparación se divide en realidad en sendos jabalíes, igual de agresivos: uno que los cazadores se cobran en Monviso y otro que habita en la marisma Laurentina. Ambos se describen con dos fórmulas sintácticas diversas, que un error trivial en la tradición manuscrita ha unificado por accidente: el nominativo *actus aper* (708) produjo por analogía *silua pastus harundinea* (710). Pero el participio *pastus* no puede en modo alguno usarse fuera de la proposición relativa dentro de la cual está contenido y ligado al objeto *quem*; asimismo, necesariamente la coordinación *multosque* exige que el indicativo *defendit* se acople a otro verbo en indicativo. Es necesario corregirlo como *pasceat*. El retoque providencial repara la sintaxis trunca y devuelve el pleno equilibrio a las dos partes del símil.

Ya he publicado mi asombro como editor: hasta tres conjeturas en apenas siete versos. En aras de la honestidad, sin embargo, debo añadir que en el libro IX, en el v. 485, ya había estado tentado de aceptar otra corrección. El verso pertenece al desgarrador planto de la madre de Eurialo:

... nec te, sub tanta pericula missum,
adfari extremum miserae data copia matri?
heu, terra ignota canibus data) praeda Latinis 485
alitibusque iaces...

... antes de que te arriesgaras tanto,
¿no le fue dado a tu pobre madre hablarte por última vez?
Ay, en tierra desconocida yaces, presa entregada a los perros
y a los pájaros latinos...

En contra de la autoridad de los manuscritos más antiguos, Bentley propuso el vocativo masculino *date*, apoyándose en su sentido del estilo (pero también siguiendo la lección de algunos *recentiores*): sospechaba que *data*

praeda se debía a una asimilación mecánica de *data copia* del verso anterior. Además, el vocativo *date* añade *pathos* al apóstrofe, como ocurre en 2, 283 *expectate uenis?* y en 12, 947 *tune... spoliis indute meorum / eripiare?* Por lo tanto, me persuadí y di por buena la intervención. Pero algún tiempo después, cuando al editar el décimo libro tuve que aceptar las tres conjeturas que acabo de referir, di mi brazo a torcer y restablecí la lección *data* de los manuscritos. No lo hice por devoción hacia el texto conservado: antes bien casi por despecho. Tenía la impresión de que Bentley ya había disfrutado demasiado de mi admirado homenaje y me resistía a postrarme una vez más ante su abrumador ingenio.

En la admiración, por desgracia, late a menudo una pizca de envidia. En cualquier caso, el aparato crítico de mi edición todavía lleva las huellas de mi debilidad humana: junto a la lección *date* escribí ‘aegre reicio’. Me negué, aunque a regañadientes: la parte más cuerda de mí no podía dejar de apreciar otra muestra de agudeza del insuperable Richard Bentley.

Sin embargo, piénsese que Virgilio no fue “su autor”. Lo fueron, en cambio, Horacio y Terencio, quienes se beneficiaron de su cuidado más asiduo, y también el difícil Manilio: sobre estos tres ejerció una verdadera privanza crítica. En la edición de Horacio daría rienda suelta a sus dotes de implacable conjetrador (se han contabilizado más de 700 cambios en el texto)¹⁷; gracias a su pionero conocimiento de la métrica teatral latina, pudo someter a Terencio a un exhaustivo tratamiento (más de mil correcciones)¹⁸; y el texto de Manilio también fue transformado por sus pluma: corrigió no menos de 170 versos que le parecían fruto de interpolación. En su vejez se dedicaría a la tarea más ardua, la edición del Nuevo Testamento: aquí tuvo que vérselas con una transmisión muy atribulada y contaminada, que demandaba un frío ejercicio racional, más que un ferviente talento adivinatorio; pero tras dos décadas de infatigable laboreo, la muerte le impidió culminarla. Karl Lachmann tardaría otro siglo en lograr tan fabulosa hazaña.

17 David Roy Shackleton Bailey, *Profile of Horace* [“Bentley and Horace”], Londres, Duckworth, 1982, pp. 104-120; véase también Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850*, Oxford, Oxford University Press, 1976, p. 154.

18 Es cuando menos útil leer lo que escribió Gottfried Hermann en *De Richardo Bentleio eiusque editione Terenti dissertatio*, Lipsiae, 1819 [= *Opuscula*, Lipsiae, [apud] Gerhardum Fleischerum, 1827, vol. II, pp. 263-87].

Bentley consideraba como la cualidad decisiva en un verdadero filólogo la facultad para la adivinación, y los benévolos dioses se la concedieron a manos llenas a Richard Porson, el brillante *Regius Professor* de Cambridge que durante unas décadas dominó el estudio de la literatura griega. En cambio, le negaron, por desgracia, el equilibrio mental y la moderación en la vida. En la última sala de nuestro museo ideal (un “Epílogo” sobre la métrica como herramienta de diagnóstico de la corruptela), se hallará un ejemplo que sirve para mostrar lo fructíferos que resultaron los excepcionales conocimientos métricos de Porson en el arte de enmendar textos. Aquí, sin embargo, quisiera recordar una de sus conjeturas, que me parece admirable por su perspicacia e ingenio lingüístico: un verdadero caso de capacidad adivinatoria del error y del remedio apropiado.

Al final del *Ion*, el protagonista, resistiéndose todavía a creer que Creúsa es su madre, le pide pruebas sobre los objetos de agnición que habría dejado junto a su hijo al nacer —objetos que la pitia acaba de entregar al propio Ion—. El joven no se conforma con una sola respuesta, que podría, dice, ser accidentalmente correcta. Y Creúsa aporta más pruebas convincentes. El texto del manuscrito L dice (vv. 1427-28):

δράκοντες ἀρχαῖόν τι παγχρύσωι γένει
δώρημ' Ἀθάνας...

serpientes, don antiguo de Atenea a la estirpe toda de oro...

En general, la respuesta se antoja comprensible, aunque “estirpe toda de oro” parece un sintagma extrañamente enfático para referirse a la casa de Erecteo, rey de Atenas. Además, ¿por qué “algo (τι) antiguo”? Ate-nea había enviado dos serpientes para custodiar a Erecteo, antepasado de Creúsa, según recuerda Hermes en el prólogo de la obra (v. 23): pero seguramente no podía tratarse de serpientes vivas que hubieran permanecido en la cuna durante años y años. Por otra parte, el propio Hermes también recuerda que, a partir de entonces, hizo fortuna la tradición de regalar a los niños dos joyas con forma de serpiente.

Wilamowitz emendó el texto de L escribiendo:

δράκοντες, ἀρχαίωι τι παγχρύσον γένει
δώρημ' Ἀθάνας...

*serpientes, algún regalo totalmente de oro de Atenea a la estirpe anti-
gua...*

Kovacs¹⁹ retoma la propuesta de Wilamowitz sin sentir ningún pudor a causa de esa torpe τι. Lo extraño es que Porson ha mucho que había reparado brillantemente cualquier daño causado a dicho verso:

δράκοντε μαρμαίροντε παγχρύσον γέννυ,
δώρημ' Ἀθάνας...

*dos serpientes que desprenden destellos áureos en sus fauces,
regalo de Atenea.*

Aquí, pues, desaparece la molesta τι y encontramos el esperado doblete del v. 23 (δισσῶ δράκοντε): es a partir de entonces cuando comienza la corruptela de todo el verso. Recuperamos también un verbo, μαρμαίρω, que evoca la descripción de Apolo en los vv. Me: -88: χρυσῶι χαιταν μαρμαίρων, ‘que hace brillar sus cabellos con destellos de oro’. No se puede pedir más. Pero Wilamowitz pasó por alto la brillante conjetura de Porson. ¿Quizá todavía estaba molesto por la encendida polémica que había enfrentado a este último, genuino producto de Cambridge, con Hermann, representante de Leipzig, un siglo antes? No quiero sobrestimar el peso de los motivos nacionalistas, pero ciertamente la indiferencia de Wilamowitz ante semejante obra maestra de la *emendatio ope ingenii* me parece incomprensible. Puede ser que yo, por mi parte, crea a pies juntillas en las palabras del sabio juez confuciano que, como ya he dicho, afirmó con rotundidad: “Conozco la verdad cuando me la publican”. James Diggle lo ha corregido recientemente en su edición oxoniense de Eurípides (1981, reimpresa en 1986): aquí aparece, por fin, en el texto la enmienda de Porson.

Detengámonos en Diggle. No solo es un hábil editor, sino también un conjeturador de talento, que puede presumir de unas cuantas correcciones acertadas, tanto de textos griegos (sobre todo) como latinos. Re-

19 Eurípides, *Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, ed. y trad. David Kovacs, Cambridge (Massachusetts)-Londres, Harvard University Press, 1999.

cordaré una en Eurípides: me parece particularmente instructiva, porque permite aprehender, paso a paso, todo el trabajo mental que hay detrás de toda buena enmienda. En *Las suplicantes* (vv. 508-509), se documenta la siguiente afirmación (así transmitida por el manuscrito L):

σφαλερὸν ἡγεμῶν θρασύς·
νεὸς τε ναύτης ἤσυχος, καιρῶι σοφός.

*un comandante arrogante es causa de error;
pero el marinero del barco que permanece a salvo se muestra firme en
un momento crítico.*

No está claro, sin embargo, por qué solo un marinero, y no un comandante, puede permanecer firme; además, el heraldo que pronuncia estas palabras no es sospechoso de sentir simpatías por los proletarios que normalmente componían las tripulaciones de los barcos. Esta puntuación, aceptada por Wilamowitz y Murray, debe abandonarse. Collard²⁰, que adopta la de Markland, junto con la conjetura νέος τε avanzada independientemente por Orelli y Camper, imprime:

σφαλερὸν ἡγεμῶν θρασύς
νέος τε ναύτης· ἤσυχος, καιρῶι σοφός.

*un comandante arrogante es causa de errores,
y también un marinero joven: quien permanece a salvo, se muestra
firme en un momento crítico.*

Esto ya es un progreso. Pero Diggle, en 1981²¹, objeta que ἤσυχος no puede significar ‘estable’ o ‘firme’, como pretende Collard. También señala que la reflexión de los vv. 506-09 se refiere a la *sophia* (χρηὴ τοῦς σοφούς...) y, por tanto, debe terminar con una definición del hombre σοφός, no del hombre ἤσυχος. La puntuación correcta (como había advertido Markland) sería entonces:

20 Eurípides, *Supplices*, ed. Christopher Collard, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1975.

21 James Diggle, *Studies on the Text of Euripides*, Oxford, Oxford University Press, 1981, pp. 13-14.

σφαλερὸν ἡγεμῶν θρασύς
νεῶς τε ναύτης· ἤσυχος καιρῶι, σοφός.

*un comandante arrogante es causa de errores,
y también un marinero joven: quien está tranquilo en el momento adecuado es astuto.*

Esto es objetivamente mucho mejor, pero aún no hemos llegado a ese punto. De hecho, el propio Diggle observó que el “joven marinero” no encaja en el discurso del heraldo. La frase anterior recuerda “que los hombres sabios deben amar primero a sus hijos, luego a sus padres y, después, a la patria” (506-507), por lo que hablar de ‘jóvenes marineros’ está fuera de lugar. Diggle defendió el pleonasma νεῶς τε ναύτης (‘el marinero del barco’), aunque tuviera que hacerlo con ejemplos solo en parte convincentes: *Iph. A.* 266-67 ναυβάτας ναῶν; *Soph. Phil.* 540 ὁ μὲν νεῶς σῆς ναυβάτης. Pero pronto se dio cuenta de que bastaba con cambiar una letra para obtener el significado requerido: λεῶς τε ναύτης (‘la gente del mar’, ‘la tropa de marineros’)²². La expresión encuentra perfecta correspondencia con otros pasajes trágicos: *Eur. Hec.* 921/ ναῦταν ... ἔμιλον; *Iph. A.* 294- 95; *Sof. Ai.* 565; *Aesch. Pers.* 383 ναυτικὸν λεῶν. La corruptela figura idéntica en *Iph. A.* 1480 ναόν LP²: λαόν P. Por último, podemos leer la afirmación del nuncio: “Un líder arrogante es causa de errores, y lo mismo ocurre con la tripulación de marineros; el que está tranquilo en el momento oportuno es astuto”.

Emendatio ope codicum y *emendatio ope ingenii*: dos partes de un mismo oficio, aunque la primera de ellas solo alcanzó su plenitud crítica durante el siglo XIX, cuando se impuso el método estemático. Hemos visto cómo en la época humanista el más convencido defensor de la *emendatio ope codicum* fue sin duda Poliziano; adelantado a su tiempo, mostró también un genuino interés por la investigación histórica de la tradición manuscrita, pero aún pasaría mucho tiempo antes de que la *recensio* lachmanniana pudiera convertirse en el fundamento de una ciencia madura.

Lo que voy a presentar es un ortodoxo ejemplo de *emendatio ope codicum*: por tanto, no debería mencionarse aquí. Pero la excepción está

22 James Diggle, “Euripides, *Supplices* 508-9”, *Prometheus*, VII, 2 (1981), p. 122 [= *Euripidea*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 218].

justificada. En efecto, en este caso se destrona una lección parásita que hacía tiempo que había arraigado en el texto vulgar de Lucrecio; así, la nueva lección, preconizada por Sebastiano Timpanaro²³, adquiere casi el aspecto (concédaseme la licencia) de una corrección hecha *ope ingenii*. El *textus receptus* del *De rerum natura* abre el tercer libro con estas palabras:

E tenebris tantis tam clarum extollere lumen
qui primus potuisti inlustrans commoda uitae,
te sequor, o Graiae gentis decus, inque tuis nunc
ficta pedum pono pressis uestigia signis,
non ita certandi cupidus...

5

*Tú, que de las tinieblas fundes tan espléndida luz
has podido elevarte primero, revelando los verdaderos bienes de la vida,
y, orgullo del pueblo griego, te sigo y ahora en las huellas
marcadas por tus pies pongo y fijo mis pasos,
ansioso no solo de emularte...*

La lección *E tenebris* procede de un solo manuscrito humanista (el *Mona-censis 816*, llamado ‘Victorianus’), pero pronto se asentó indebidamente. En cambio, la primera palabra del verso en el *Oblongus* y en las *Schedae Vindobonenses* es la partícula invocativa *O*. El otro gran códice lucreciano, el *Quadratus*, carece de la inicial: el copista dejó evidentemente la tarea de miniar la primera letra al *rubricator*, quien, sin embargo, no cumplió con su trabajo. Es evidente que, puesto que el *Quadratus* y las *Schedae* derivan del arquetipo a través de un subarquetipo, la concordancia de uno de estos dos manuscritos con el *Oblongus* refleja a las claras la lección del arquetipo. Parece entonces paradójico que Lachmann señale “*O ineptum est*”. Este caso se opone a los criterios mismos del método estemático, el método que lleva su nombre y que tiene su fundamento práctico en la edición de 1850 de Lucrecio.

La lección correcta es, pues, *O*. Sólo G. Wakefield (1796), antes que Timpanaro, rechazó la conjetura *E* del *Victorianus* y puso en el texto *O tenebris tantis... / qui primus potuisti*. Se dio cuenta de que el tono que

23 Sebastiano Timpanaro, “Lucrezio III 1”, *Philologus*, CIV, 1-2 (1960), pp.147-149 [= *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, 1978, pp. 135-39].

inaugura el proemio del tercer libro es el de un himno en honor a Epicuro. En efecto, tanto la partícula invocadora *O* como el relativo *qui*, que, a la manera de las aretologías helenísticas, evoca la hazaña sobrehumana del héroe lucreciano, son elementos típicos del fervor hímnico. Y entonces, bien mirado, ¿cómo se puede *extollere*, “elevar a las alturas”, una luz clara sacándola de la oscuridad, *e tenebris*? David West²⁴ se hizo esta misma pregunta con razón: “If you lift up a light from the darkness, what was it doing there? How would the darkness have been dark if it were there?”. Solo el ablativo simple (ablativo de ‘espacio difuso’) funciona dentro de este contexto: “en medio de tan grandes tinieblas de ignorancia”, “amid such great darkness”. La preposición *E* no es más que una intrusión abusiva que debe omitirse sin vacilar.

Al concluir su poema épico, Estacio despide la *Tebaida* mencionando la *Eneida*, modelo perfecto que ha seguido e imitado con devoción: *...nec tu diuinam Aeneida tempta, / sed longe sequere et uestigia semper adora*: “...no desafíes a la divina *Eneida*, sino síguela de lejos y sigue siempre sus pasos”. Una confesión franca y consciente, nada convencional, casi un colofón dirigido a sus lectores. En efecto, Estacio sabía que cada uno de ellos no solo era capaz de reconocer enseguida los signos de la estrecha relación de intertextualidad que unía su poema al virgiliano, sino también de apreciar la creatividad de su propia *imitatio* artística. Esto es precisamente lo que han aprendido a hacer los intérpretes modernos, que se esfuerzan por captar las semejanzas entre los dos textos épicos, al tiempo que aprecian sus divergencias e innovaciones²⁵. Pero la crítica del texto también puede beneficiarse de un hábil uso de la intertextualidad: el texto imitado encuentra su confirmación en el texto imitador; y viceversa; el texto imitador obtiene su refrendo del texto imitado.

24 David West, *The Imagery and Poetry of Lucretius*, Edimburgo, University Press, 1969, p. 80.

25 Véase una amplia revisión de las comparaciones en Rudolf Helm, *De P. Papinii Statii Thebaide*, Berolini, [apud] Mayerum et Muellerum, 1892, pp. 69 sgg.; Bernhard Deipser, *De P. Papinio Statio Vergilii et Quidii imitatore*, Argentorati, [apud] Carolum i. Truebner, 1881, en part. pp. 119-123; Randall Toth Ganiban, *Staius and Virgil: The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 113.

Pondré dos ejemplos complementarios, por así decirlo: una laguna virgiliana sanada al recuperar una imitación de Estacio y, al revés, un pasaje de Estacio corregido a partir de un uso lingüístico y una fórmula estilística, ambos típicos de la *Eneida*.

Comencemos por Virgilio. En *Aen.* 3, 358-62 Mynors lee:

His uatem adgredior dictis ac talia quaeso:
“Troigena interpres diuum, qui numina Phoebi,
qui tripodas Clarii et laurus, qui sidera sentis 360
et uolucrum linguas et praepetis omina pennae,
fare age...”

Me dirijo al vate con estas palabras y así le pregunto:
“Hijo de Troya, intermediario de los dioses, tú que entiendes
la voluntad de Febo, los trípodes y laureles de Clario, las estrellas
y el lenguaje de los pájaros y los presagios de sus vuelos augurales,
dime, te lo ruego...”

Así, Eneas apostrofa a Héleno, el vate troiano convertido en gobernante de Epiro, para que le revele el futuro que le aguarda. También Eneas posee todas las virtudes tradicionales de la adivinación y la profecía; Eneas las recuerda una a una; es más, hace especial hincapié en la capacidad de interpretar los oráculos de Apolo Clario: *qui tripodas Clarii et laurus... sentis*. Los manuscritos más fiables transmiten este verso de forma amétrica: *Clari laurus* (*Clari* es un yambo).

El verso irregular solía corregirse introduciendo una secuencia asindética: *qui tripodas, Clarii laurus, qui sidera sentis*. Así pues, no los “laureles de Claro” (la isla donde se levantaba el famoso santuario consagrado a Apolo), sino los “laureles de Clario” (es decir, de Apolo Clario). Este era el texto vulgar, que Ribbeck seguía aceptando.

Madvig²⁶ se rebeló contra el asíndeton: no quería que *tripodas* se desligara de *Clarii laurus*; por ello adoptó una lección de los *recentiores* y propuso: *tripodas Clarii et laurus* (‘los trípodes y laureles de Clario’).

26 Johan Nicolai Madvig, *Adversaria critica*, Hauniae, [Sumptibus] Librariae Gyldendalanae (Frederici Hegel), 1873, vol. II, p. 35.

Una solución que ha seducido a muchos editores y exégetas (Heyne, Mynors, Geymonat, Horsfall) por su bisoñez; sin embargo, pesa sobre ella la sospecha de que se originó como una acomodación, es decir, como un remedio conjetural para obviar la falla métrica.

Mackail²⁷ vislumbró otra posibilidad para evitar el asíndeton, partiendo de un verso de Lucrecio que Virgilio seguramente tenía en mente, *Pythia quae tripodi a Phoebi lauroque profatur* (1, 739 = 5, 112). Basándose en este modelo, conjeturó *qui tripodas ac Clarii lauros*: como consecuencia de la caída de la copulativa *ac*, el singular *tripoda* se habría cambiado por el plural *tripodas* para ajustar la métrica. Aunque la hipótesis posee atractivo *per se* (yo también me incliné al principio por adoptarla para mi edición teubneriana), se hace difícil prescindir del plural *tripodas*, que no solo es un estilema buscado en el lenguaje poético virgiliano, sino que también se refleja sobre un verso de Nicandro, en el que se menciona al oráculo apolíneo de Claro: *Alex. 11 ἐζομενος τριπόδεσσι παρα Κλαρίοις Ἐκάτοιο*.

Estoy convencido de que Silvia Ottaviano²⁸ había dado con la solución adecuada y, de hecho, acepté con entusiasmo su conjetura en mi texto: no solo me parece económica, sino también metodológicamente perfecta. Aquí está: en *Teb. 7, 706 ss.* otro sacerdote igualmente dotado de virtudes proféticas, Anfiarao, ya próximo a morir en batalla, es presentado por Estacio con palabras muy cercanas a aquellas con las que Virgilio en nuestro pasaje había caracterizado al vate Héleno:

...quantum subito diversus ab illo,
qui tripodas laurusque sequi, qui doctus in omni
nube salutato uolucrum cognoscere Phoebos!

*¡...qué repentinamente diferente de aquel
que sabía seguir los trípodes y los laureles, que en medio de las nubes
sabía, invocando a Febo, cómo interpretar el vuelo de los pájaros!*

27 Virgilio, *The Aeneid*, ed. John William Mackail, Oxford, Oxford University Press, 1930, *ad loc.*

28 Silvia Ottaviano, “Nota a *Aen. 3, 360*”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici [MD]*, 62 (2009), pp. 231-237.

La imitación consiste aquí en calcos muy fieles: *qui tripodas laurusque...*, *qui* - ~ ~ - -. Sin embargo, la alusión al modelo prevé que, junto a las correspondencias, también sea posible apreciar algunas modificaciones emulativas. Estacio tuvo que leer así el verso de Virgilio:

qui tripodas laurusque Clari, qui sidera sentis

Estacio se apropió de una secuencia rítmico-sintáctica virgiliana y varió una de sus células constitutivas. Escribió *sequi* en lugar de *Clari*, una sustitución isométrica, isoprosódica e isotónica: un virtuoso *tour de force* que entra en liza con el modelo y se hace eco de él. La imitación de Estacio adquiere así, para la restauración del texto virgiliano, todo el peso de un testimonio de tradición indirecta: una lección muy valiosa y fiable.

Y ahora, el procedimiento inverso, el más familiar para el filólogo: el imitador Estacio corregido a partir del Virgilio imitado. El pasaje de la *Tebaida* que nos interesa es aquel en el que el viejo adivino Tiresias, a petición de Eteocles, prepara un rito infernal destinado a evocar las almas de los muertos; véanse en particular los vv. 4, 449-54:

Tum fera caeruleis intexit cornua sertis
ipse manu tractans, notaeque in limite siluae 450
principio largos nouiens tellure cauata
inclinat Bacchi latices et munera uerni
lactis et Actaeos imbres suadumque cruorem
manibus; adgeritur, quantum bibit arida tellus.

*Entonces Tiresias envolvió sus indómitos cuernos en sombrías guirnaldas,
palpando con la mano, y al borde del famoso bosque,
habiendo hecho cavar nueve fosas, primero vertió en ellas en abundancia
el licor de Baco y ofrendas de leche primaveral
y lluvia de miel ática y sangre que atrae las sombras de los muertos;
se añade tanta como la tierra reseca bebe de ella.*

Como sabemos por la *Nekyia* homérica (*Od.* 10, 519 y ss. y 11, 27 y ss.), se ofrece a los muertos vino, leche, miel y sangre. Estacio parece introducir una novedad en el ceremonial: *munera uerni / lactis* “ofrendas de leche primaveral”. ¿Por qué “primaveral”? No se puede creer que Estacio

esté variando el *lacte nouo* (“leche fresca”) que Eneas vierte en su libación, junto con el “vino puro” y la “sangre consagrada”, allí donde (*Aen.* 5, 77 ss.) celebra las *inferiae* por Anquises. Sospechando una *corruptio*, Damsté corrigió el texto con *et, munera Auerni, lactis*: una intervención aguda en apariencia, pero en realidad deletérea, pues disuelve el nexa *munera lactis*, indispensable por ser claramente paralelo a *Bacchi latices, Actaeos imbres, suadum cruorem*. Pero los recelos sobre *uerni* estaban justificados. Sin embargo, habría que esperar hasta la llegada de Josef Delz para divisar la corruptela por fin sanada y, además, con extrema elegancia²⁹.

Delz intuyó que bajo el extravagante adjetivo *uerni* se escondía el verbo *uergit*, un tecnicismo del rito sacrificial que significa “inclinarse la copa para verter en ella un líquido”. Así lo explica Servio en *ad Aen.* 6, 244: *uergere autem est, conuersa in sinistram partem manu, ita fundere ut patera conuertatur, quod in infernis sacris fit*. Los dos verbos del verso, *inclinat* y *uergit*, son prácticamente sinónimos; utilizados uno al lado del otro, despliegan un rasgo asaz típico del estilo virgiliano: el *dicolon abundans*, esa estructura bimembre en la que dos frases coordinadas y variadas expresan, casi por tautología, el mismo significado. Ahí lo tienen: en el verso de Estacio, oculto tras las corruptelas, Delz vislumbró las huellas de un rasgo estilístico plenamente virgiliano; restauró la estructura del ilustre modelo, y consiguió así enmendar la corruptela. En efecto, si el *dicolon abundans* es típico de Virgilio, igual de virgiliana es la colocación ‘en marco’ de los dos verbos: *inclinat* al principio del verso, *uergit* al final.

Podría citar muchos ejemplos similares de la *Eneida*: bastarán dos, en los que aparecen tanto el muy utilizado *dicolon abundans* como la configuración ‘en marco’ de los verbos: 2, 537 y ss. *persoluant grates dignas et praemia reddant / debita...* y 4, 505 y ss. *intenditque locum sertis et fronde coronat / funerea*.

Sin embargo, el propio Virgilio había empleado el raro verbo sacro, o más bien el compuesto *inuergere*, en una situación similar, donde, en el libro de los muertos, la Sibila celebra el rito de purificación antes de la catábasis: *quattuor hic primum nigrantis terga iuuencos / constituit frontique inuergit uina sacerdos* (*Aen.* 6, 243 y ss.). Ovidio también había acudido al mismo verbo para indicar los ritos infernales descritos en *Met.* 7, 245 y ss.

29 Josef Delz, “*Nec tu divinam Aeneida tempta*: Textkritisches zu Valerius Flaccus, Statius, Silius Italicus”, *Museum Helveticum*, xxxii, 3 (1975), pp. 155-172 (pp. 167-168).

...patulas perfundit sanguine fossas. / tum super inuergens liquidi carchesia uini / alteraque inuergens tepidi carchesia lactis / uerba simul fundit (Medea sacrifica a las divinidades ctónicas). Y el propio Estacio volvería a utilizar el verbo ritual *uergere* (una vez más para una ceremonia funeraria) al describir las libaciones ofrecidas al cuerpo del pequeño Ofletes en *Theb.* 6, 211 y ss.: *spumantesque mero paterae uerguntur et atri / sanguinis.*

Otro ejemplo más de imitación artística supeditada a la crítica textual. Es sabido que en la intención poética de Virgilio la *Eneida* debía aparecer casi como el tercer poema de Homero: una obra nueva que aspiraba a ocupar el lugar de la *Iliada* y la *Odisea* juntas. La modernidad de Virgilio tuvo entonces que medirse con el antiguo modelo griego, al que llamaba de continuo a la confrontación. La imitación de los dos grandes poemas heroicos conllevaba actos de apropiación y actos de transformación: la deferencia de Virgilio tenía que parecer evidente, pero igual de evidente era su libertad; la ejemplaridad de Homero tenía que ser incuestionable, pero igual de incuestionable debía ser la distancia que tomaba con respecto a él. Para Virgilio imitar a Homero significaba en cierto modo ponerse a su mismo nivel, proponerse como un *monumentum* literario, como un nuevo clásico. Homero debía aparecer como el garante del nuevo *epos*. Y Virgilio no escatima sus homenajes: esparce expresiones que recuerdan al gran modelo, de vez en cuando hace gala de los gestos más típicos de Homero o, a veces, acuña hallazgos lingüísticos o métricos.

Es precisamente en este último aspecto en el que deseo detenerme. En *Aen.* 3, 464 la tradición manuscrita se muestra unánime y no pocos editores leen con ella:

dona dehinc auro grauia sectoque elephanto

dones pesados de oro y de marfil labrado

Servio, que también lee así, observa el alargamiento de la última sílaba de *grauia* justificándolo como “finalitatis ratione”: no le convence (“sed satis aspere”), pero acepta el texto. Varios editores, a su zaga, citan *Georg.* 1, 279, *Aen.* 3, 91 y 12, 363 (en los tres pasajes el alargamiento concierne al enclítico *-que*). Lachmann³⁰, con improbable sentido, lo había corregido

30 *Caroli Lachmanni in T. Lucreti Cari d.r.n. Libros commentarius*, Berolini, Impensis Georgii Reimeri, 1855, p. 76.

como *grauia a*, pensando en la haplografía. Pero la corruptela tenía una génesis más compleja. Schaper se dio cuenta de ello cuando advirtió que *secto elephanto* era un calco de *πριστοῦ ἐλέφαντος* (Hom. *Od.* 18, 196 y 19, 564), cláusula particularmente notable por el hiato con el que viene marcada. Virgilio había querido connotar su cláusula con el mismo preciosismo métrico que Homero, no solo haciéndose eco de las dos palabras del modelo, sino también reproduciendo ese raro artificio estilístico. El insólito hiato debió de causar desconcierto entre los antiguos lectores, de modo que el verso fue pronto reordenado tal como se traduce; se escribió *sectoque* y se suprimió el ‘escándalo’, pero también se borró la huella de Homero. Schaper no tuvo dificultad, una vez desenredado el hilo de la imitación, en devolverle al verso su forma original:

dona dehinc auro grauia ac secto elephanto.

Dos ejemplos resultan ciertamente escasos si se considera el enorme rendimiento que puede ofrecer la imitación a la crítica textual. Se pueden encontrar algunas pistas más en un pequeño e interesante artículo sobre ciertas corruptelas en el *Aegritudo Perdicæ* publicado por Scevola Mariotti hace años: *Imitazione e critica del testo*³¹. Comentaba yo estas finas correcciones con mi amigo Michael Reeve, que no dejó entonces de recordarme otra feliz conjetura de Mariotti a los *Priapea*: le gustó mucho, y a mí me parece sinceramente notable, por la lección metodológica que se puede sacar de ella. Veámosla. El carmen 68 no es más que una parodia goliardesca de Homero: la *Iliada* y la *Odisea* son reinterpretadas con espíritu carnavalesco como una serie interrumpida de acontecimientos todos igualmente condicionados por motivaciones sexuales subidas de tono. De la violación de Helena a la ira de Aquiles, de la astucia de Odiseo a la fidelidad de Penélope, es siempre Príapo quien celebra su obscuro triunfo. Los vv. 11-12 se leen así en manuscritos y en muchas ediciones:

Mentula Tantalidae bene si non nota fuisset,
nil, senior Chryses quod quereretur, erat.

31 Scevola Mariotti, “Imitazione e critica del testo: qualche esempio dall’*Aegritudo Perdicæ*”, *Rivista di filologia e di istruzione classica*, xcvi, 1969, pp. 385-392 [= *Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 523-530].

*Si los atributos del tantálido (=Agamenón) no fueran sobradamente conocidos,
el viejo Crises no tendría motivos para quejarse.*

Pobre Agamenón, ¡qué calumnia! Sin duda debía su notoriedad a un gran poder y a una arrogancia sin límites, no a sus atributos sexuales. Con respecto a la tradición mítica que le atañe, es bastante incomprensible, o al menos extraño, que se diga “si la *mentula* de Agamenón no fuera de sobra conocida”. Por esta razón ya Broukhusius había pensado que el texto estaba corrupto y había conjeturado *nata* (seguido por Bücheler); por su parte Baehrens había intentado corregirlo por *mota*. Dos soluciones poco o nada excitantes: una es un intento trivial, la otra resulta casi intraducible, si no francamente antigramatical (*mota* tiene una carga verbal en sí misma y difícilmente se combina con *fuisset*).

Pero si se mira más de cerca, incluso el orden de las palabras plantea dudas. No está claro por qué el autor habría escrito *si non nota* (o *nata* o cualquier otra opción), en lugar de dar una formulación normal y llana como *si non bene nota*. De ahí que, con buen pulso, Mariotti se diera cuenta de que la corruptela también implicaba a *non*, y por eso buscó una sola palabra oculta tras el nexa *non nota*. Se le ocurrió *morata*, que es una corrección acertada y elegante: “si la *mentula* de Agamenón hubiera estado bien educada”, lo cual equivale a decir “si hubiera tenido respeto por la joven Criseida, la hija del viejo sacerdote de Apolo”. En resumen, al sucumbir ante una *mentula* inmoderada, Agamenón había carecido de sentido de la moralidad.

Me parece que la brillante conjetura de Mariotti cumple todos los requisitos. El adjetivo *moratus*, tanto en Ovidio como en Séneca, indica, igual que en este caso, la naturaleza de las partes del cuerpo: *Met.* 15, 94 *uoracis et male morati... uentris*; *epist.* 123, 3 *bene moratus uenter*. Por cierto, la conjetura *bene morata* restablece un nexa lingüístico estándar; en efecto, puesto que el adjetivo es propiamente una ‘*uox media*’, *moratus* va acompañado a menudo de la determinación adverbial *bien* o *mal*: cf. Cic. *Brut.* 7 *bene moratae... ciuitatis*; *de orat.* 2, 184 *ut probi, ut bene morati... esse uideamur*; Liu. 26, 22, 14 *multitudinem melius moratam*. Un copista no entendió la bizarra voz y creyó (o intentó) leer *nō nota*: un gazapo que, según ocurre a menudo, es tanto paleográfico

como psicológico. La última edición crítica de la *Priapea* editada por Louis Callebaut, que acepta impávido el texto transmitido y no registra ninguna corrección en el aparato (pero véase la apresurada nota de la p. 271), resulta decepcionante³².

Todavía era muy joven cuando leí por casualidad un pequeño artículo en el que Eduard Fraenkel³³ proponía una conjetura al texto de Petronio: yo tenía que traducirlo como ejercicio para la asignatura de alemán avanzado y me lo había asignado un asistente del Seminario de Filología Clásica de la Scuola Normale. La práctica pedagógica estaba dirigida a textos que nunca habían sido traducidos al italiano, y —como ocurrencia— los clasicistas tenían que hacer un trabajo de algún filólogo clásico alemán, los filósofos tres o cuatro páginas menores de Heidegger o Husserl, mientras que los del curso de historia podían practicar sobre algún pasaje raro de Ranke o Weber, o incluso estudiar un extracto de la *Historische Zeitschrift*: en resumen, *unicuique Germanicum suum!* No me iba tan mal con la escritura de Fraenkel: prácticamente me la había aprendido de memoria.

Solo con el tiempo me di cuenta de la joya de crítica textual que escondía aquella pequeña nota. Como ocurre con los poemas aprendidos a la fuerza en la edad escolar —uno los sigue recordando en la adulta y solo entonces descubre en ellos toda su belleza—. Cuando la escribió, Fraenkel debía de haber comenzado recientemente a estudiar el *Satyricon* (en 1958, celebró en Pisa uno de sus célebres seminarios sobre la tradición de Petronio). El pasaje magistralmente restaurado por él se encuentra en el cap. 99, el de la escena de la reconciliación entre Encolpio y Eumolpo (el viejo poeta se había arreglado poco antes con Gitón):

profusis ego lacrimis rogo quaesoque ut mecum quoque redeat in gratiam: neque enim in amantium esse potestate furiosam aemulationem. daturum tamen operam ne aut dicam aut faciam amplius quo possit offendi. tantum omnem scabietudinem animo tamquam bonarum artium magister deleret sine cicatrice.

32 *Priapées, texte établi*, ed. Louis Callebaut [trad.] y Jean Soubiran, París, Les Belles Lettres, 2012.

33 Eduard Fraenkel, “Delevare”, *Glotta*, xxxvii, 3/4 (1958), pp. 312-315.

yo, llorando abundantemente, le ruego y le suplico que haga las paces también conmigo; así pues, a quien ama no es posible resistir a los celos de pasión. Le aseguro que yo me esforzaré por no decir no hacer jamás nada que pueda ofenderle. Le pido solo que, por su parte, en cuanto maestro de nobles artes, elimine cualquier aspereza de su alma sin dejar cicatriz alguna.

La última frase, a partir de *tantum*, opone de inmediato cierta dificultad: *animo* no le gustaba a Bücheler, que no aceptó hacerlo depender de *deleret* y, por tanto, la modificó por *animi*, vinculándola a *scabietudinem*. Pero el verdadero apuro reside en el imperfecto de subjuntivo *deleret*, inaceptable en un discurso indirecto dependiente de un verbo en presente: *rogo quaeso-que ut... redeat in gratiam*. La *consecutio temporum* requiere un subjuntivo presente. Y Fraenkel lo encontró en *deleuet* (de *deleuare*, ‘raspar, quitar una aspereza alisándola’). Columella *arb.* 6, 4 atestigua el uso del verbo en la ‘cirugía’ del arboricultor: *sin autem uetus uinea... radices alte positas habebit... eam uineam... resecat. quattuor digitos ab radicibus trunci relinquit et... iuxta aliquem nodum serrula desecato et plagam acutissimo ferro deleuato*. Es terminología quirúrgica, precisamente, como muestra *plagam*, “la herida”; y también un calco semántico del griego ἀπολεαίνω, “quitar alisando”. He aquí, pues, el texto corregido: *omnem scabietudinem animo... deleuet sine cicatrice*, “quite del alma toda aspereza sin cicatriz”. Después de esta corrección, incluso Bücheler ya no tendría ninguna duda en concordar *animo* con *deleuet*. Bastaba un toque imperceptible para devolverle al texto su desfigurada fisonomía: el menor gasto para la mayor ganancia.

Les ocurre con más frecuencia a los helenistas que a los latinistas que algún papiro emerge de las excavaciones para confirmar una brillante conjetura. Cuando esto sucede, es un día de fiesta, ya que los papiros no siempre recompensan piadosos la ordalía de los filólogos; al contrario, despiadadamente, la mayoría de las veces se divierten refutando sus pacientes elucubraciones. Pero en ocasiones se muestran liberales y constituyen, entonces, la mejor recompensa para la inteligencia humana. Así, un papiro de las arenas palestinas (PColt 1)³⁴ confirma una sagaz con-

34 Véase Maria Chiara Scappaticcio, “Noris e Noras (Verg. *Aen.* IV 423): un sondaggio di ‘Filologia dei papiri’”, *Vichiana*, 2 (2008), pp. 170-175. De la misma autora está en prensa un riguroso estudio acerca del conjunto del corpus de los papiros virgilianos.

jetura avanzada por Emil Baehrens en la segunda mitad del siglo XIX³⁵.

Baehrens fue uno de los filólogos más laboriosos de la gran *Altertumswissenschaft* alemana: alumno de Bücheler, L. Müller y Ritschl, enseñó durante mucho tiempo en Groningen³⁶. Como editor, preparó el texto de múltiples autores latinos, entre ellos Catulo y Propertio. Pero su empresa más notable fue la edición de los *Poetae Latini Minores*, que Teubner publicó en cinco volúmenes de 1879 a 1883. La conjetura que quiero mencionar se encuentra en el cuarto libro de la *Eneida*, en el v. 423.

Dido parece ahora desesperada: se ha dado cuenta de que Eneas ha decidido marcharse; hace entonces un último y desesperado intento para que su hermana Ana lo convenza de que al menos retrase su partida:

... Miserae hoc tamen unum 420
exsequere, Anna, mihi: solam nam perfidus ille
te colere, arcanos etiam tibi credere sensus;
sola uiri mollis aditus et tempora noras.
I, soror, atque hostem supplex adfare superbum.

...*Pero al menos hazme, infeliz de mí,
este único servicio, oh, Ana: ese traidor, en verdad,
solo a ti te respetaba, a ti confiaba sus pensamientos secretos;
solo tú sabías el modo dulce de acercarte a él, y el momento oportuno.
Ve, hermana, y ruégale que hable con ese orgulloso enemigo.*

Todos los manuscritos a una, pero también la tradición indirecta de Servio Danielino y Nonio Marcelo, presentan *noras*. Ya Peerlkamp (un erudito holandés que había sometido el texto de la *Eneida* a un profundo escrutinio en la primera mitad del siglo XIX, llevando hasta límites extremos el *ars dubitandi* predicado por Bentley) había escuchado en las palabras que Dido dirige a su hermana Ana una nota grosera e incongruente. Partiendo de esta razonable sugerencia, Baehrens llegó a la conclusión de que el verso así formulado parece una repetición innecesaria de la frase

35 Emil Baehrens, "Emendationes Vergilianae", *Neue Jahrb. f. Philol. und Paedag.*, 135 (1887), p. 817.

36 Remito a David Roy Shackleton Bailey, "Emil Bährens (1848-1888)", en *Latin Studies in Groningen: 1877-1977*, ed. Heinz Hofmann, Groningen, Egbert Forsten, 1990, pp. 25-37.

anterior (*solam... perfidus ille / te colere* etc.), ya que toda ella se refiere al pasado (*sola... noras*); la situación contextual exige, en cambio, que Dido tenga en mente encomendar a Ana una tarea que deberá realizar en el presente o en el futuro inmediato. La reina solo alcanza a decir: “tú sabrás (o podrás saber) el halago adecuado y el momento más oportuno para acercarte a Eneas”.

Baehrens lo corrigió, pues, por *noris*. Como por arte de magia, el texto recobra todo su sentido. Si a Ana se le encomienda la tarea de adular a Eneas, Dido se dispone a festejar a Ana: “Tienes dotes de tacto, hermana mía, y sabrás utilizarlas”. El discurso de la reina desesperada se articula por parataxis (como solo puede hacerlo un discurso roto por la ansiedad y el patetismo); pero la correspondencia anafórica “solam... te, sola...” implica un argumento causal: “a ese traidor solo tú le respetaste y apartaste sus pensamientos secretos: así que solo tú puedes saber la forma y el momento adecuados para acercarte a él”. Los *uiri mollis aditus et tempora* no pueden referirse a ocasiones ya pasadas, sino que pertenecen al plan que Dido quiere acometer: son momentos que están por llegar, los cuales, Ana con sabia industria, elegirá para su encuentro con Eneas. El propio héroe, unos versos antes (293-94), tras la impactante aparición de Mercurio, que le había ordenado abandonar Cartago, planeó una táctica asimismo circumspecta para informar a Dido de su inminente partida: *temptaturum aditus et quae mollissima fandi / tempora, quis rebus dexter modus*. La terminología es la misma y la estrategia tampoco difiere: primero Eneas y luego Ana deberían juzgar cuál es el momento adecuado para sus futuras maniobras.

No es imposible que la lección *noras* se deba a la intervención de quienes, en los primeros tiempos de la transmisión del texto de Virgilio, prefirieron creer la versión varroniana del mito (de la que se hace eco en cierta medida Ovidio en *Fasti* 3, 546-656), según la cual Eneas amaba a Ana y por ello mantenía encuentros secretos con ella; pero esta tradición parece absolutamente ajena a Virgilio y a todo el drama amoroso del cuarto libro de la *Eneida*. Peerlkamp lo sospechaba, y Baehrens le hizo justicia sumariamente cuando corrigió el texto transmitido mediante conjeturas. El papiro atestigua la lección *noris*; y poco importa que el propio papiro esté lleno de errores: según Fedro, incluso las perlas se encuentran a veces en los estercoleros, donde solo un *pullus gallinaceus* hallaría un grano de

maíz. Nosotros, en cambio, recogemos la preciosa perla y nos inclinamos reverentes ante la extraordinaria perspicacia de Emil Baehrens.

Antes de cerrar este capítulo, dos ejemplos de las *Geórgicas* de Virgilio. Durante los últimos años he dedicado gran parte de mi tiempo a este texto y a veces me he topado con conjeturas que merecen un espacio en mi museo ideal. Las dos que elijo son didácticamente más sugestivas que el resto, pues de ellas se puede extraer sin estorbos una lección de método crítico. En 4, 219-22, el texto consensuado por todos los manuscritos y aceptado por muchos editores (entre los últimos Mynors y Geymonat) es el siguiente:

His quidam signis atque haec exempla secuti
esse apibus partem divinae mentis et haustus .
aetherios dixere; deum namque ire per omnes
terrascum fractusque maris caelumque profundum.

Basándose en estos signos y refiriéndose a su comportamiento algunos han dicho que las abejas tienen una parte de la inteligencia divina y beben del éter celeste; y que el dios atraviesa todas las tierras tanto a través de las extensiones del mar como a través del cielo profundo.]

La última parte de estos versículos viene parafraseada en un pasaje del *De officiis* de Ambrosio (1, 13): *per omnia deum ire ipsi adserunt... uim et maiestatem eius per omnia elementa penetrare, terram, caelum, maria*. A partir de aquí, Peerlkamp descubrió una criptocorruptela y la corrigió como *omnia*: la lección *omnes* (unida a *terras*) se creó evidentemente para obviar la dificultad de un (aparente) trisílabo en el último pie; pero *omnia* es bisílabo por sinicesis: la incompreensión del fenómeno facilitó la alteración a *omnes*. Como en *Aen.* 6, 33 *quin protinus omnia / perlegerent oculis*, donde también algunos manuscritos lo cambian por *omne*.

Al adoptar el neutro plural *omnia*, el verso siguiente se convierte en un *tricolon* aposicional, reconstruyendo así una fórmula poética que ya aparece en un fragmento de Empédocles (fr. 38 D.- K.): *...εἰ δ' ἄγε τοι λέξω πρῶθ' ἠλικά τ' ἀρχήν, / ἐξ ὧν δῆλ' ἐγένοντο τὰ νῦν ἐσορῶμεν ἅπαντα, / γαῖά τε καὶ πόντος πολυκύμων ἠδ' ὕγρὸς / Τίτάν ἠδ' αἰθῆρ σφίγγων περὶ κύκλον ἅπαντα*.

El mismo tópicó había sido recogido en la poesía latina por Ennio

(*ann.* 543 Vahl.² = 556 Sk.) ...*qui fulmine claro / omnia per sonitum arcet, terram mare caelum* y por Plauto (*Amph.* 1055 *ita mihi uidentur omnia, mare terram caelum, consequi / iam ut opprimar*. El propio Virgilio había utilizado el v. 222 en la 4.^a égloga (v. 50 ss.), donde se repite el mismo esquema sintáctico: *aspice conuexo nutantem sidere mundum, / terrasque tractusque maris caelumque profundum*: también aquí el *tricolon* está en aposición con *nutantem... mundum*. No hay duda de que la observación de Peerlkamp era correcta, y la ganancia en el texto es bastante notable.

Hablaré de mí en último lugar. Un acto de ostentosa modestia, con el que espero compensar la vanidad de haber incluido una de mis conjeturas entre las que más me gustan. Siquiera por discreción debería haberme abstenido de hacerlo, pero prevaleció en mí esa ingenua ambición que a veces ha impulsado a algunos pintores a retratarse a sí mismos en “un cuadro atestado de personajes: en primer plano los protagonistas, célebres y avasalladores; en posición desflecada el artista, testigo respetuoso y contento, casi uno de tantos”. Sincera es la justificación que quisiera dar a mi impertinencia: sé perfectamente cómo surgió la intervención que cito —precisamente porque es mía—; puedo dar cuenta de la forma en que fue concebida, puedo exponer detalladamente los criterios que yo mismo apliqué y los distintos pasos de mi razonamiento. La *leçon par l'exemple* se vuelve, así, didácticamente eficaz, casi como si fuera la crónica razonada de un seminario escolar. Leemos en *Georg.* 3, 157-65:

Post partum cura in uitulos traducitur omnis;
continuoque notas et nomina gentis inurunt,
et quos aut pecori malint submittere habendo
aut aris seruare sacros aut scindere terram 160
et campum horrentem fractis inuertere glaebis.
cetera pascuntur uiridis armenta per herbas:
tu quos ad studium atque usum formabis agrestem
iam uitulos hortare uiamque insiste domandi,
dum faciles animi iuenum, dum mobilis aetas. 165

*Tras el parto, todos los cuidados se dirigen a los terneros;
e inmediatamente se les estampa la marca y el nombre de la casa,
y los que se prefieren criar para continuar la raza
o se consagran a los altares o se destinan a arar*

*y a volcar el áspero campo de terrones rotos.
Mientras los otros rebaños pastan en la hierba verde,
adistrarás a los que quieras entrenar para el trabajo de los campos
mientras aún sean jóvenes adiéstralos y comienza a domarlos
cuando aún el alma de la juventud se presta y aún dócil es la edad.*

Virgilio habla aquí del herraje de los animales domésticos con vistas a los distintos usos que les dará el criador. Los filólogos llevan mucho tiempo expresando su inquietud ante el v. 159: *et quos* parece ser un verdadero ‘*quid*’ exegético. Todas las hipótesis posibles de conexión sintáctica son, en mi opinión, insatisfactorias. Ya Heyne resumió bien el problema: “Cópula et non habet cui bene iungatur. Sunt qui construant: continuoque inurunt notas, et nomina gentis et quos, ut uerba et nomina et quos pro appositione habeantur, genusque et usus distincte designetur. Sed quomodo inurunt nomina et quos iungi possit, non docent. Equidem suppleo: et inurunt notas iis, quos”³⁷.

Los comentaristas modernos continúan en una encrucijada respecto al dilema formulado por Heyne: o siguen su propuesta o aceptan la otra solución, que él mencionó pero solo para rechazarla. Así, Conington, Page y Thomas intentan extraer del sentido general de *notas et nomina gentis inurunt* un verbo como ‘*signant*’ o ‘*distinguunt*’, un verbo implícito que tendría la función de contener un *eos* no expresado, el antecedente de *quos*. Mynors prefiere en cambio adoptar la antigua interpretación que trata *et nomina... et (eos) quos* como una doble aposición explicativa de *notas* (“*signa quibus et denotentur nomina et distinguantur ii qui...*”) ³⁸.

Ninguna de estas lecturas me parece aceptable: creo que todas resultan forzadas desde un punto de vista exegético, se trata de acrobacias autorizadas únicamente por la ilusión de que una proposición relativa puede construirse con un enlace sintáctico fuertemente elíptico o incluso desgramaticalizado. Muchos intérpretes parecen condicionados por la nota de Servio Danielino, que entiende el *cetera* del v. 162 como *quae*

37 Publii Virgilii Maronis ex recensione Chr. Gottl. Heyne recentioribus Wenderbruch et Ruhtipfi curis illustrata, Augustae Taurinorum, Ex typis Ioseph Pomba, 1827, vol. II, p. 25.

38 Virgilio, *Georgics*, ed. Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 207.

non inuruntur (los animales que no son marcados), con referencia a los versos precedentes y a las categorías de animales que en cambio sí lo son (como si Virgilio distinguiera dos grupos de animales: los que *inuruntur* y los que *non inuruntur*). Me parece probable que durante la transmisión el primer nexa *et nomina gentis inurunt* produjera mecánicamente el segundo nexa *et quos*, de modo que tenemos dos oraciones coordinadas en apariencia con un polisíndeton.

Pero si uno no se empeña en creer que *quos* es un pronombre relativo, enseguida le viene a la mente la enmienda *si quos*. El resultado es una secuencia límpida y fluida: *continuoque notas et nomina gentis inurunt, / SI QUOS AUT pecori malint... AUT aris seruare... AUT scindere terram*. El texto así corregido da a entender que se marca a todas las categorías de terneros, ya sea para procrear, arar o sacrificar. La misma estructura sintáctica, en la que *si quos* va seguida de una triple enumeración introducida por *aut*, se encuentra (y es perfectamente idéntica) en *Buc.* 5, 10-11 “incipi, Mopse, prior, SI QUOS AUT Phyllidis ignes / AUT Alconis habes laudes AUT iurgia Codri”. Este es uno de los casos más evidentes de ‘oído interno’ que se pueden registrar en un poeta; pero muchos otros ejemplos avalan lo mucho que le gustaba a Virgilio el nexa *si quis... aut*: baste citar *Georg.* 2, 49-50 *Tamen haec quoque, si quis / inserat aut scrobibus mandet mutata subactis*, o *Aen.* 1, 575 ...*Libyae lustrare extrema iubebo, / siquibus eiectus siluis aut urbibus errat*, o 9, 406 *siqua tuis umquam pro me pater Hyrtacus aris / dona tulit, siqua ipse meis uenatibus auxi / suspendiue tholo aut sacra ad fastigia fixi*.

Estrechamente relacionado con este asunto está el problema del v. 162 *Cetera pascentur... armenta*, verso suprimido por Ribbeck porque es difícil de conciliar con la enumeración anterior, que debería haber agotado todos los destinos posibles de los terneros. Pero, como sugiere Mynors en su comentario (siguiendo a Martyn)³⁹, *cetera* “looks forward”, es decir,

39 Publii Virgilii Maronis Georgicorum libri quatuor. The Georgicks of Virgil, with an English translation and notes, ed. y trad. John Martyn, Londres, T. Osborne and J. Shipton, in Gray's-Inn, 1755, p. 310: “I take a new sentence to begin with ver. 162. Caetera pascentur, &c. The rest of the herd, that is, those which are designed for breeding, or sacrifice, may feed at large in the meadows, for they need no other care, than to furnish them with sufficient nourishment, till they arrive at their due age. But those which are designed for agriculture, require more care: they must be tamed, whilst they are but calves, and tractable in their tender years”.

inaugura una nueva frase relacionada con lo que sigue y no se refiere a lo que precede. *Cetera* significa aquí ἄλλα μὲν, a lo que responde, oponiéndose, el imperativo *tu... hortare... insiste* (“mientras todos los demás rebaños..., tú seleccionas unos pocos terneros...”). Es decir, *cetera* puntualiza que se trata de “todos los demás rebaños”, en oposición a los pocos “uituli” que los campesinos deben aislar de inmediato para que puedan ser domados y habituados al trabajo agrícola: hay que adiestrarlos cuando todavía son recién nacidos y sus espíritus se amoldan fácilmente a las fatigas del yugo (*quos ad studium atque usum formabis agrestem*).

El pensamiento es el siguiente: “tú coge los terneros que tendrás que adiestrar, los demás déjalos libres”⁴⁰. Pero como si se le diera la vuelta a la formulación virgiliana, se convierte en: “Los otros terneros déjalos libres para que pasten, tú amansa a los que tendrán que trabajar los campos”. Si nos fijamos bien, el mismo movimiento de oposición, entre un *alii* como antecedente (que aquí también es ἄλλοι μὲν) y un imperativo posterior dirigido al destinatario, se encuentra en el famoso pasaje de *Aen*, 6, 846 y ss. *excudent alii spirantia... aera /... / tu, ..., Romane, memento*: “los otros harán bronces; tú, Romano, recuerda...”.

40 Desde este punto de vista también se podría reconsiderar la lección *pascuntur* de los ‘recentiores’ en lugar del *pascuntur* del resto de la tradición. Un subjuntivo exhortativo sería totalmente coherente con la secuencia de los verbos siguientes, que tienen carácter preceptivo (*hortare, insiste..., ducantur, signent..., carpes, consument*).

Por obra y gracia del ingenio. Para la edición crítica de la *Obra compuesta* de Pero Guillén de Segovia

LUIS GÓMEZ CANSECO

Universidad de Huelva

canseco@uhu.es

Título: Por obra y gracia del ingenio. Para la edición crítica de la *Obra compuesta* de Pero Guillén de Segovia.

Title: By the Grace of Invention. On the Critical Edition of *Obra compuesta* by Pero Guillén de Segovia.

Resumen: La singularidad en la transmisión manuscrita de la *Obra compuesta y ordenada* que Pero Guillén de Segovia dirigió al arzobispo don Alfonso Carrillo obliga al editor crítico a afrontar la reconstrucción de numerosos pasajes *ope ingenii*. Se analizan aquí los recursos y soluciones posibles para paliar las lagunas con el que este dezir nos ha llegado.

Abstract: The singularity of the manuscript transmission of the *Obra compuesta y ordenada* that Pero Guillén de Segovia addressed to the archbishop don Alfonso Carrillo obliges the critical editor to face the reconstruction of numerous passages *ope ingenii*. We analyze the resources and possible solutions to alleviate the gaps that this dezir has in its only written testimony.

Palabras clave: Pero Guillén de Segovia, *Obra compuesta y ordenada*, edición crítica, *ope ingenii*.

Key Words: Pero Guillén de Segovia, *Obra compuesta y ordenada*, critical edition, *ope ingenii*.

Fecha de recepción: 10/1/2024.

Date of Receipt: 10/1/2024.

Fecha de aceptación: 11/3/2024.

Date of Approval: 11/3/2024.

No hay instrumento ecdótico ni método neolachamaniano que se precie, por muy rigurosamente aplicado que se diga, que evite al editor crítico los callejones sin salida a los que inevitablemente está abocado en el proceso de edición. Solo la muy discutible opción del *codex optimus* —inaplicable para los impresos antiguos— o el tan socorrido como poco justificable principio de *in dubio pro codex* le ofrecerían una salida que está muy lejos de resultar satisfactoria. Claro está que copistas y cajistas se convierten en mediadores decisivos para la circulación del texto, pero están lejos de ser

transmisores automáticos e infalibles. Para empezar, se mueven entre la voluntad de preservar el original y la inercia de traerlo hacia las propias costumbres lingüísticas, ortográficas, caligráficas, léxicas y aun ideológicas¹. En cualquier caso, actúan como intérpretes del texto original, y su interpretación no siempre resulta acertada, bien por errores propios, bien porque no alcanzaron a descifrar correctamente el original del que pretendían dar traslado.

En esa situación, la única alternativa que al editor le cabe es la conjetura, la *divinatio* o el *opus ingenii*, lo que viene a concluir en que ha de estrujarse en la mollera para dar con una solución que pueda resultar razonable y justificadamente aproximada al que pudo haber sido el texto escrito por el autor. Es ese el desafío que ha de afrontar el editor de la poesía de Pero Guillén de Segovia, gran parte de cuya obra nos ha llegado por medio de un único testimonio, el del manuscrito 4114 de la Biblioteca Nacional de España.

Fue Guillén un poeta activo a mediados del siglo xv, que primero se ganó la vida como copista y pasó luego al servicio del arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo, ejerciendo para él de contador. Formó parte de su círculo intelectual, donde trabó amistad con Gómez Manrique, cuya obra se ha transmitido en buena medida con la suya². De los seis manus-

1 En torno a este ejercicio de transmisión por parte de copistas y tipógrafos, véase Alberto Varvaro, “Elogio della copia”, en *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Tubinga, Niemeyer, 1998, vi, pp. 785-796; Roger Chartier, “La mediación editorial”, en *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 169-183; Marilena Maniaci, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2002; Francisco Rico, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004; Pedro Cátedra (dir.), *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2009; y Rosario Coluccia, “Trasmissione e variazione del testo, scelte degli editori, conseguenze per la storia della lingua”, en *Storia, lingua e filologia della poesia antica*, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 13-30. Este trabajo forma parte del proyecto I+D+i *Las máscaras del narrador*.

2 Llamado una veces Guillén de Sevilla, por su nacimientos en la ciudad hispalense, se le suele denominar con el nombre de la ciudad adonde trasladó su residencia. En torno a Guillén de Segovia, véanse: Walter W. Grave, *The Poetical Works of Pero Guillén de Sevilla*, University of Cambridge, 1927 [Tesis de doctorado]; José María Casas Homs, *La Gaya Ciencia de Pero Guillén de Segovia*, Madrid, CSIC, 1962, 2

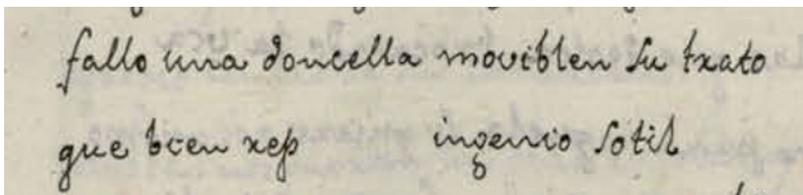
critos que recogen sus versos³, cuatro pueden fecharse entre el siglo xv y principios del xvi: el manuscrito 2763 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca; el manuscrito fMS Span 97 de la Houghton Library en Harvard University, conocido como *Cancionero de Oñate-Castañeda*; el manuscrito 7817 de la Biblioteca Nacional de España; y el manuscrito 1250 de la Real Biblioteca del Palacio Real. Los otros dos códices se copiaron en el siglo xviii. El manuscrito 3742 de la Biblioteca Nacional de Madrid es el traslado realizado en 1768 de un original conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla a instancias de Juan Manuel de Santander y Zorrilla, entonces bibliotecario mayor de la Real Biblioteca madrileña⁴. El que aquí nos ocupa, el códice 4114 de la misma Biblioteca Nacional, contiene la mayor parte de la obra de Guillén de Segovia y fue copiado de un cancionero conservado en la misma Biblioteca de Palacio. Así se deduce de la nota que cierra la copia en el folio 731r: “Del cancionero manuscrito de Pero Guillen de la librería de cámara del rey”, y que se reitera al final de varios de los poemas transcritos. Mucho se ha conjeturado sobre la naturaleza y cronología de ese original hoy perdido. Hay incluso quien ha apuntado un vínculo compartido con la fuente se-

vóls.; Eloy Benito Ruano, “Los *Hechos del arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo* de Pero Guillén de Segovia”, *Anuario de Estudios Medievales*, v (1968), pp. 517-530; Carlos Moreno Hernández, “Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo”, *Revista de Literatura*, xlvii, 94 (1985), pp. 17-49; y María Elvira Roca Barea, “Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo xv”, *Revista de Filología Española*, lxxxvi, 2 (2006), pp. 373-394, que atiende a la figura de su hijo.

- 3 Sobre la trasmisión manuscrita de la poesía de Guillén cabe consultar Aaron Wittstein, “An Inedited Spanish Cancionero”, *Revue Hispanique*, xvi (1907), pp. 295-333; Henry R. Lang, “The So-Called *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*”, *Revue Hispanique*, xix (1908), pp. 51-81; John G. Cummins, “Pero Guillén de Segovia y el Ms. 4114”, *Hispanic Review*, xli (1973), pp. 6-32; Nancy F. Marino, “The *Cancionero* de Pero Guillén de Segovia and Ms. 617 of the Royal Palace Library”, *La Corónica*, vii (1978), pp. 20-33; y, sobre todo, Carlos Moreno Hernández, “Introducción”, en Pero Guillén de Segovia, *Obra poética*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 18-30.
- 4 Para la descripción de estos manuscritos, véase Brian Dutton, *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991. Dutton ofrece una nomenclatura de estos códices, usada comúnmente por los medievalistas y de la que aquí se prescinde.

villana del antes mencionado manuscrito 3742⁵, aunque el cotejo de los textos no parece corroborarlo. Sea como fuere, parece claro que ese códice contenía un cancionero de poetas próximos a la persona y al círculo de don Alfonso Carrillo, entre los que destaca la presencia de nuestro poeta y la de Gómez Manrique⁶.

A partir de ese original, fuera el que fuera, el copista dieciochesco de dicho códice realizó una tarea aseada y concienzuda, cuyos resultados se leen con claridad y sin apenas dificultad. No obstante, su transcripción deja a la luz sus limitaciones a la hora de entender la letra del texto que le sirvió de pauta. Son numerosos los pasajes que no alcanzó a descifrar con solvencia o que cuya lectura ni siquiera pudo atisbar. Eso da lugar a un buen número de variantes que no hacen sentido y que, por lo tanto, no pueden corresponder al original. En otros casos, tuvo la precaución de dejar espacios en blanco como aviso de su impericia para los lectores del códice. Así sucede —y válganos como ejemplo— en el folio 69r, como puede apreciarse en la imagen:



Biblioteca Nacional de España, Ms. 4114, f. 69r.

Son muchas las obras de Guillén de Segovia que tienen como único testimonio el manuscrito 4114 con todas estas menguas textuales⁷. La única

5 Se remite a Jacqueline Steunou y Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris, CNRS, 1975-1978, II, p. 108, y Brian Dutton, *op. cit.*, I, pp. 103-193. En torno al códice BNE, Ms. 4114, véase además la web *Philobiblon* –BETA texid 1099–, que brinda datos e informaciones imprescindibles sobre el manuscrito.

6 El importante número de poemas atribuidos a Guillén de Segovia que se recopilan y su conocida condición de amanuense han permitido suponer que habría sido el propio Guillén de Segovia el encargado de compilar la antología y realizar la copia que sirvió como punto de partida para su posterior difusión. Así lo consideran Cummins, *op. cit.*, p. 10 y Moreno Hernández, *op. cit.*, pp. 20-22.

7 El manuscrito está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca

edición publicada de su poesía, preparada por Carlos Moreno Hernández en 1989, por más que significara un avance decisivo en el conocimiento del poeta sevillano, se limitó a transcribir el texto manuscrito, marcando las lagunas con dos paréntesis y sin apenas afrontar enmiendas a errores flagrantes⁸. Así lo reconocía el propio estudioso al establecer los criterios de edición: “No se ha intentado establecer una edición crítica en sentido riguroso, debido principalmente a la escasez de fuentes comunes a las diversas composiciones en lo que atañe a los manuscritos conservados del siglo xv [...]. Debe tenerse en cuenta que una buena parte de las composiciones aparecen solo en el manuscrito 4114 de la Biblioteca Nacional, copia bastante imperfecta del siglo xviii, llena de lagunas o lecturas erróneas”⁹.

En esta situación, solo cabe subsanar tales carencias del testimonio único —y no siempre— por obra del ingenio. Es lo que sucede con la *Obra compuesta y ordenada por Pedro Guillén de Segovia, contador del muy magnífico señor don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, chanciller mayor de Castilla, dirigida y difirida a su señoría*, un extenso poema narrativo precedido de un prólogo en prosa, que se recoge entre los folios 49r y 116r de dicho códice y que constituye un importante y atractivo reto para el editor¹⁰. Digo para el editor verdaderamente crítico que no quiera limitarse a transcribir con más o menos puntualidad el testimonio, sino que aspire a resolver tantos problemas como sea posible y ofrecer a los lectores un texto más completo, cercano y legible. Los

Nacional de España y su contenido completo puede consultarse en la ya mencionada edición de la *Obra poética* de Guillén hecha por Carlos Moreno Hernández.

8 A ese mismo apego al *codex unicus* se atuvieron Grave (*op. cit.*) en su tesis de doctorado de 1927 y Doménech Mira en su tesis de licenciatura, *Edición y Estudio del poema “Oyd maravillas del siglo presente”, del “Cancionero de Pero Guillén”*, defendida en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid en 1985 con una edición paleográfica del poema que aquí nos ocupa. Tanto Lang (*op. cit.*) en 1908 como Eloy Benito Ruano, “Los *Hechos del Arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo* de Pero Guillén de Segovia”, *Anuario de Estudios Medievales*, v (1968), pp. 517-530, anunciaron sendas ediciones de la poesía de Guillén que nunca llegaron a ver la luz.

9 Moreno Hernández, *op. cit.* pp. 89-90.

10 Puede verse, en torno a esta obra y sus fuentes, José Doménech Mira, “El decir *Oyd maravillas del siglo presente*, de Pero Guillén de Sevilla: contribución al estudio de sus fuentes literarias”, *Dicenda*, v (1986), pp. 13-45.

riesgos que se asumen a la hora de enmendar errores o suplir lagunas por obra y gracia del ingenio se verán compensados por los resultados. Y en cualquier caso, ahí está la sentencia virgiliana que asegura que la fortuna ayuda a los que se atreven.

A partir de este decir de Pero Guillén de Segovia, pretendo establecer una tipología no tanto de los errores como de las propuestas y modos de enmienda que pueden seguirse a la hora de establecer el texto del poema, aunque partiendo siempre de la convicción de que la conjetura, al menos en lo que a la edición crítica se refiere, no es ni puede ser nunca hija del mero arbitrio. Atendiendo a ese hecho, pueden señalarse hasta seis razones que cabe esgrimir a la hora de explicar las enmiendas de los errores y lagunas que el copista del manuscrito 4114 trasladó en su copia de la *Obra compuesta y ordenada por Pedro Guillén de Segovia*: la métrica, la gramática, el modo de escritura del autor, el contexto poético, las referencias eruditas y los textos que de un modo u otro están relacionados con la composición del poema.

1. DE MÉTRICA Y GRAMÁTICA

La sentencia precisa e imprescindible de Juan Carlos Conde —“La métrica se erige, en manos del editor, en principal criterio informador de una tarea ecdótica encaminada a la restitución cabal de la forma de la expresión de un texto literario”¹¹— es punto de partida y justificación para el primero de los seis tipos de enmienda que vamos a considerar. Y es que la métrica resulta un instrumento insustituible a la hora de reconstruir un texto poético deturpado, y más cuando nos las habemos, como es el caso, con una obra compuesta en coplas de arte mayor, herederas directas de Juan de Mena y de su sofisticado anisilabismo¹². En manos de Guillén,

11 Juan Carlos Conde, “Praxis ecdótica y teoría métrica: el caso del arte mayor castellano”, *La Corónica*, xxx, 2 (2002), pp. 249-277 (pp. 251-252).

12 Para una explicación del funcionamiento de la métrica en el arte mayor de Mena, véase Miguel Ángel Márquez Guerrero y Luis Gómez Canseco, “Métrica, poética y humanismo en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena”, *Revista de Filología Española*, ciii, 1 (2023), pp. 159-182, donde, además de formular una teoría al respecto, se hace recuento de la bibliografía previa y de las distintas propuestas que

el verso de arte mayor se inclina —como entre la mayoría de los poetas que escribieron en la segunda mitad del siglo xv— hacia una regularización en forma de dodecasílabo, aun cuando el tanto por ciento de versos anisilábicos con una común distribución acentual siga siendo elevado.

A ese complejo equilibrio entre acentos y sílabas responden varias enmiendas que, aun siendo dudosas, parecen corresponder al original, esto es, al texto que sirvió como fuente para la copia y que se conservaba, según la información del propio manuscrito, en “la Librería de la Cámara del Rey”. Para empezar nos encontramos con tres casos parejos en el v. 366 “quejarse de Eneas con gran murmurio”, el v. 374 “venir a su tierra tan grand tumulto” y el v. 455 “en grand congoja y en el refrigerio”. Hay que tener en cuenta que en este tipo verso cada hemistiquio se construye a partir de la disposición acentual del final de los hexámetros latinos —ó o o ó o—, con una posibilidad que se adapta tanto a hemistiquios hexasilábicos como pentasilábicos y heptasilábicos. Los tres hemistiquios que comparte el adjetivo “gran/grand” coinciden en los problemas de la distribución de acentos rítmicos, ya que hacen coincidir dos monosílabos tónicos de manera inmediata: “con gran”, “tan grand” y “en grand”. La cuestión se resuelve con la enmienda del mencionado adjetivo en “grande”, que se justificaría por la tendencia hacia la regulación en dodecasílabo del verso de arte mayor por parte de Guillén de Segovia y por la presencia de una solución similar en otros hemistiquios del poema, como, por ejemplo, el del v. 816 “con grande mesnada” o el v. 914 “con grande recelo”.

En la copia se aprecian otros inconvenientes métricos nacidos de la omisión o de la adición de partículas, que cabe remediar reponiendo o eliminando las mismas. Es lo que sucede en el v. 1007, que nos ha llegado como “provoco a los reyes facer mercedes”, esto es, con un segundo hemistiquio hipométrico y un inadecuado sentido sintáctico, que se rectifica reponiendo la perdida preposición *a*: “provoco a los reyes a facer mercedes”. Lo mismo sucede en los vv. 1329-1130, que en el manuscrito se

se han hecho sobre su funcionamiento. Resulta además imprescindible la consulta de Fernando Gómez Redondo, “El arte mayor y el adónico doblado”; Antonio Chas Aguión y Sandra Álvarez Ledo, “Los decires”; y Juan Carlos Conde, “Poemas historiográficos: siglo xv”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, ed. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016 pp. 489-502, 649-667 y 1023-1038.

trasladaron como: “Siempre trates las fablas dudosas, / hecharlas has, fijo, a la mijor parte”. Tanto la métrica como la sintaxis indican que estamos ante la omisión por parte del copista de la conjunción *que*: “Siempre que trates”. En el v. 1342 “por ende comienza con deliberación”, por el contrario, estaríamos ante una adición que habría de eliminarse. Tal como la trasladó el copista dieciochesco, la última palabra hace que el hemistiquio resulte métricamente irregular, por lo que se hace imprescindible optar por la forma “delibración”, siguiendo el recurso al apócope que el propio Guillén de Segovia utilizó en otros casos, como en el v. 1262 “eran del todo dallí desraizadas” o en el muy próximo v. 1351 “después que delibres, alaba y promete”.

También resulta hipermétrico el v. 1659 en el manuscrito: “esperanza del mundo, su fin será tal / segund se volviere su rueda ligera”. A ello se añade que no hace sentido conforme a la disposición sintáctica. Hay que tener en cuenta que el sujeto de la frase es “torpe esperanza” y que la estructura condicional que se despliega en la copla requiere un verbo, en paralelo con otras oraciones parejas que se encuentran, como esta, en los discursos de las virtudes teologales y con una disposición sintáctica similar. Valgan como ejemplo “si miras el mundo ques inferior, / sus muchas especias de asaz criadas, / verás que no pueden moverse regladas” (vv. 1381-1383), “Si quieres del todo saber la verdad, / tú sigue mis pasos, pisadas y sendas” (vv. 1411-1412) o “si fueres armado de muy santa fe, / serás virtuoso del grand enemigo” (vv. 1611-1612). Estos y otros ejemplos invitan a leer “esperanza del mundo” como un error de copia y a rectificar el hemistiquio en “si espera del mundo”, enmienda que resuelve a la par los inconvenientes métricos y los sintácticos y se ajusta a otros lugares cercanos del texto.

Como puede verse, las razones métricas de enmienda son difícilmente desligables de las gramaticales, aunque en ciertos pasajes unas pesen más que las otras. Así ocurre en varios casos coincidentes y que sin duda han de atribuirse al manuscrito original y no al quehacer de nuestro copista. Son los que siguen: “yo darte consejo por tu salvación” (v. 392), “decirte qué valen y cuánd poco prestan” (v. 522), “Decirte otro fecho ques muy singular” (v. 817) y “abrirte la puerta que yo so llabera” (v. 1115). Se trata de cuatro infinitivos con el pronombre “te” pospuesto que aparecen en frases que no cuentan con un verbo principal, por lo que resulta obligado

entender que se trata de *es* embebidas: “yo darte he consejo”, “decirte he qué valen”, “Decirte he otro fecho” y “abrirte he la puerta”. Más compleja es la lectura del v. 834 “pues quel metros es acto que cabe”, pues está claramente deturpado, no habiendo correspondencia entre el artículo en singular y el sustantivo en plural. En el manuscrito se advierten además ciertas dudas a la hora de transcribir el final de la palabra “metros”, que apuntan a una mínima enmienda sobre lo ya escrito. El contexto temático del verso gira en torno a la brevedad del relato en relación con el cauce poético elegido. La enmienda que se propone abunda en esa misma cuestión, al tiempo que resuelve los inconvenientes métricos del primer hemistiquio, leyendo “quel” como “que en” y “metros” como “metro es” en una aglutinación gráfica muy común en los usos del copista, que daría lugar a la lectura que se sigue:

Negando al proceso su largo tenor,
pues que en metro es, es acto que cabe,
que aquello que el vulgo notorio ya sabe,
tocándolo breve, relieve el actor. (vv. 833-836)

2. CONTEXTOS Y ESCRITURA

Este último ejemplo nos sirve para calibrar la importancia que el contexto de escritura tiene a la hora de reconstruir un pasaje deturpado o perdido. Y otro tanto cabe afirmar respecto al *usus scribendi*, esto es, las costumbres y mecanismos propios del autor en su escritura. Veamos algunos ejemplos de uno y otro instrumento de enmienda, comenzando por el v. 512, que en el códice lee como “no puede partirse por vinas razones”. La voz “vinas” no tiene sentido alguno y el contexto apunta a que se trata de un simple error por “vanas”, ya que en los vv. 507-508 se afirma: “Amor verdadero es tal ligatura / que face ser uno los dos corazones”, amplificándose la idea en los vv. 511-512: “que allí do consiste amor voluntario / no puede partirse por vanas razones”. En un contexto bélico, el copista solo llegó a descifrar la primera letra de la última palabra en el v. 739: “vio como relumbran los petos y g”. Teniendo en cuenta que el término perdido en el traslado había de rimar con *Tébas* y aludir a una parte del armamento antiguo, parece claro que el original

sería “grebas”, la pieza de la armadura que cubre de la rodilla al tobillo¹³. En los versos 743-744 que cierran la misma copla, el manuscrito ofrece “vio la defensa que Afranio y Petreo / que a Lérida facen con estas regiones”. La ausencia de un antecedente para “estas regiones” en los versos previos, así como el contexto, histórico invitan a enmendar “regiones” en “legiones”, cuyo referente serían los “poderes, banderas, pendones” del v. 741. Por otro lado, el *que* con el que se abre el verso en el manuscrito resulta sintácticamente impertinente, ya que hay un *que* con la misma función en el verso anterior, por lo que ha de entenderse que la repetición se produjo por un nuevo error del copista. A su vez, el v. 769 nos ha llegado como “A estos atrid vio muy faboridos”, con un error que se aprecia a la luz del siguiente verso: “y al noble Prïamo estar en desprecio”. La voz “estos atrid” correspondería transparentemente a un original “estos atridas”, en alusión a Agamenón y Menelao como descendientes de Atreo, rey de Micenas.

“La batalla que obo en Obiedo” es el título que encabeza los vv. 841-848 con un error evidente, pues toda la copla alude sin duda alguna a la batalla de Olmedo, que tuvo lugar el 20 de agosto de 1467 entre los partidarios del príncipe Alfonso y los de Enrique IV. No tiene sentido, pues, mantener la lectura del testimonio, por más que este sea único. También a una interpretación errada por parte del copista ha de atribuirse la opción “pues todo perjuicio el ánima mata” en el v. 1466 y “cavolo una nube del siniestro lado” en el v. 1709. En el primer caso, la voz “perjuicio” no encaja en el contexto, mientras que la enmienda en “perjurio” lo hace plenamente: “Lo que es ya jurado ser debe complido, / pues todo perjurio el ánima mata”. Algo similar ocurre con “cavolo” —o con su alternativa “ca voló”— en el v. 1709, que debe enmendarse a la luz del título que precede a la estrofa: “Cómo estando el entendimiento maravillado de esto, lo tomó una nube y lo tornó al pie del monte do dejó el cuerpo”. Los versos adquieren entonces su sentido cabal:

13 Un caso similar de omisión parcial se encuentra en el v. 1023: “la flor de la [...]”. La rima consonante con “tierra” en el v. 1022 invita a reconstruir el verso como “verás los Catones, la flor de la guerra”, sobre todo teniendo en cuenta que el autor utiliza la misma rima *tierra-guerra* en varios lugares más, como en los vv. 18-19, 342-243 o 606-607.

tomolo una nube del siniestro lado,
salida del seno de nuestro horizonte,
que presto lo pone al pie de aquel monte
do dije que había su cuerpo dejado. (vv. 1709-1712)

Junto al contexto de escritura, los usos del autor son otra de las pautas que avalan las enmiendas *ope ingenii*. Así sucede en el v. 404, que el copista no alcanzó a comprender en su totalidad: “que bien rep[...] ingenio sotil”. La solución se encuentra en el v. 298 del poema: “que bien representa los predecesores”, que repite el primer hemistiquio en un contexto similar, pues si en un caso se describe a la doncella que personifica la Lógica, en otro se hace otro tanto con la Retórica. Por su parte, la enmienda del v. 1009 “Si por sap[...] a que te detienes” en “Si por saber más aquí te detienes” resulta arriesgada, pero está avalada por el contexto y por el paralelo con otros versos similares de la obra que corresponde a situaciones narrativas similares, como “Si miras más baxo” (v. 1073) o “Si quieres del todo saber la verdad” (v. 1411). Otro tanto sucede con la laguna de los vv. 1593-1594 (“En otros and[...] de mayor alteza / vio tres doncellas de grand resplandor”), que pudiera resolverse como *andenes*, en el sentido de ‘corredores’ o, genéricamente, ‘lugares’, como también consta en los vv. 1013-1014: “Verás fondón destos en otros andenes / a los invasores crueles, tiranos”.

3. RAZONES ERUDITAS

El copista del manuscrito 4114 de la Biblioteca Nacional de España tuvo verdaderos problemas a la hora de interpretar y transcribir los lugares de geografías que le resultaban ajenas o los nombres propios de personajes mitológicos, protagonistas de episodios históricos, autores de la Antigüedad e incluso los de un pasado reciente. Un buen ejemplo de esas geografías para él ignotas se encuentra en el v. 60, que alude a tres montes de la Antigüedad y que el manuscrito trasladó como “y cirra y avisa y al monte atalante”. El “avisa” del primer hemistiquio constituye una mala lectura, pues Cirra era una de las cumbres del monte Parnaso, que hacía pareja con Nisa, por lo que ha de leerse: “y Cirra y a Nisa”, como también consta en otros autores próximos, como Alfonso x el Sabio (“a Cirra e a Nisa,

las dos cabeças muy altas del mont Parnaso”¹⁴) o en Alfonso de Palencia (“Cirra & Nisa son dos cumbres del monte Parnaso”¹⁵).

Un primer caso de alusión mitológica errada se encuentra en el v. 491, “verás cómo pena la sañuda prove”, en lectura conforme con el códice. La mención al “crimen nefando que fizo Tereo” nos permite conjeturar que esa improbable “prove” no es otra que “Prone” —en rima con “pone”—, esto es, la Procne del mito referido por Ovidio en las *Metamorfosis* vi, 412-674, y que el copista, en su ignorancia del mismo, confundió una *n* con una *v*. Un segundo caso corresponde a una compleja alusión mitológica en los vv. 495-496: “a Mirra y al padre ya dar de consuno, / la fija mirando al fijo de Leo”. Sabemos que Mirra se enamoró de su padre Cíniras, rey de Chipre, pero en ninguna fuente aparece este como “fijo de Leo”, según se lee inequívocamente en el manuscrito, incluso con mayúscula. Sin embargo, en algunos de esos relatos se presenta al monarca chipriota como hijo de Apolo, dios vinculado a isla de Delos, tal como apuntaba Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*, un texto bien conocido por Guillén de Segovia: “Ortigia, llamada Delós, / de la cual Delio se dijo aquel dios”¹⁶. Atendiendo a estas circunstancias, podemos interpretar “de Leo” como “deleo”, es decir, ‘delio o propio de Delos’, subrayando la condición de Cíniras como hijo de Apolo y en una modificación del término justificada por la rima con “Macareo”, “Tereo” y “arreo”.

En cuanto a los personajes históricos, los vv. 729-730 refieren un episodio de la Roma antigua, aunque alterando el nombre de uno de sus protagonistas: “Vio a Quinto Mucio decir apunchena / que non fizol golpe segund su motivo”. Se trata, claro está, de Cayo Mucio Escévola, que intentó asesinar al rey Porsena, cuando este asediaba la ciudad, según cuenta Tito Livio en *Ab urbe condita*, II, 12-13. Es preciso, pues, enmendar el original “apunchena” en “a Purchena”¹⁷. Lo mismo sucede de

14 Alfonso X, *General Estoria. Primera parte*, ed. Pedro Sánchez Prieto-Borja, Madrid, Biblioteca Castro, 2021, p. 167.

15 Alfonso de Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, s.e., 1490, p. lxxviir.

16 Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Cátedra, 2024, p. 190.

17 Es, además, la misma forma que Pero Guillén de Segovia, *Obra poética*, p. 337, utiliza en otro de sus *dezires* (“Suplicación para el muy reverendo e magnífico señor don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo, cerca de la paz et sosiego que en estos tiempos de tanta turbación es necesaria”): “lo de Nuncio con Purchena”.

inmediato en el v. 737, que el copista transcribió como “Allí vio a Mugón con los Cipiones”, confundiendo Magón por Mugón, ya que aquel era en realidad el hijo de Amílcar Barca y hermano de Aníbal, y como tal aparece en Alfonso X: “De cuemo lidiaron los Cipiones con Magón, hermano de Anníbal e cuemol prisieron”¹⁸, o en el marqués de Santillana: “Vengamos al quarto, segundo Magón”¹⁹.

Errores parejos se encuentran en nombres de autores latinos como “Publio traso” (v. 635), que ha de enmendarse en “Publio Naso”, pues el verso que sigue indica que se refiere a Ovidio: “a los amadores dio consejo sano”, o en el de santos padres y apologistas cristianos, como “Batancio con Beda y Osorio” (v. 618), que han de identificarse como “Latancio con Beda y Orosio”, siendo el primero Lactancio Firmianus (245-325) y Paulo Orosio (ca. 383-ca 420) el último. Incluso en el caso de autores modernos y bien conocidos se aprecia algún traspie en la copia. Así sucede en los vv. 1717-1718: “pues veis a Fortuna estar así presa / en esas presiones ques cruel voacio”, donde parece claro que el “voacio” mencionado no es otro que Giovanni Boccaccio, que se presenta como autor de *De casibus virorum illustrium*, obra traducida al castellano como *Cajda de príncipes* por el canciller López de Ayala, que Guillén recuerda en números pasajes de sus versos y que, en efecto, trata de la arbitrariedad de la Fortuna. Aun así, queda por resolver ese extraño “ques cruel”, originado por una mala interpretación de la distribución de palabras y la caligrafía, pues el original hubo de ser “que scrivel Vocacio”, esto es, ‘que escribe el Bocacio’.

4. EL CAMINO DE LAS FUENTES

Algunas de las fuentes de las que se sirvió Guillén de Segovia también resultan de considerable utilidad a la hora de sortear los errores y lagunas del único testimonio en que nos ha llegado su *Obra compuesta*. Se trata en concreto de dos: *La Farsalia* y la *Visión deleytable*. El poema de Lucano fue una referencia importante para Guillén, que lo menciona de manera

18 Alfonso X, *Estoria de Espanna*, ed. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2002, f. 15r.

19 Íñigo López de Mendoza, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. Regula Rohland de Langbehn, Barcelona, Crítica, 1997, p. 148.

expresa en varias ocasiones y que lo sigue de cerca en otras tantas. Es en esos pasajes donde se aprecia su relevancia para la reconstrucción de algún pasaje deturpado a causa de la impericia del copista. Así ocurre en los vv. 37-40:

No dudo de fuego quemarse Castilla,
segund que de Roma lo escribe Lucano,
teniendo del todo abierta Vulcano
las locas de thena, que son en Cecilla.

Los versos remiten a la *Farsalia* I, 545: “Ora ferox Siculae laxauit Mulciber Aetnae”; aunque con casi total seguridad Guillén leyó el poema en la traducción alfonsí incluida en la *General estoria* y que se difundió de manera exenta en el siglo xv: “Otro sí soltó Bulcano las bocas del monte Etna de Çeçilia, que arde siempre”²⁰. Conforme al pasaje, queda claro que “las locas de thena” es una mala lectura a partir de “las bocas de Etna”. Lo mismo ocurre con los vv. 645-646, que el copista trasladó como “Verás a Erunes en cabsa oportuna / catar las entrañas de los animales”. Se alude aquí al adivino Arruns, mencionado en la *Farsalia* I, 586-588: “Quorum qui maximus aeuo, Arruns incoluit desertae moenia Lucae, / fulminis edoctus motus uenasque calentis / fibrarum et monitus errantis in aere pinnae”, aunque Guillén escribió a partir de la versión castellana: “Y el que en aquel tiempo mayor era entre ellos en este saber avía nombre Arunes [...]. Este Arunes era sabio de lo que dava a entender el rrayo quando caía, qué mostravan las cosas cuerdas de las venas del ganado quandol matavan et estavan calientes, et qué agüero mostraban las aves”²¹. Parece pues conveniente enmendar el nombre “Erunes” en “Arunes”, tal como recoge la fuente de la que se sirvió el poeta.

Una gran parte de la *Obra* guilleniana —toda la que se refiere a las artes liberales y a las virtudes— se limita a versificar lugares concretos de la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre; y lo hace tan a la letra que resulta relativamente factible identificar los deslices en el manuscrito dieciochesco. El primer caso corresponde a la visita del Entendimiento a la casa de la Gramática: “Mostrole tratar de la ortografía, / del cerna, del tropo y del barbarismo” (vv. 185-186). La voz “cerna” resulta por completo imperniente, y tanto la caligrafía como la fuente explican y corrigen el lapso

20 Lucano, *Lucano en romance*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10805, f. Xv.

21 *Ibidem*, f. Xlv.

en la copia, pues Alfonso de la Torre señala los mismos quehaceres para la Gramática: “El mi ofiçio es tratar [...] del barbarismo e del soleçismo e de los otros viçios; del metaplasmo, del tema, del tropo, de la fábula, de la prosa, del metro, de la ystoria”²². Todos los términos que usó Guillén proceden del bachiller, entre ellos “tema”, entendido como ‘argumento de un discurso’, y en donde la *t* y la *m* fueron confundidas con *c* y *m*.

Entre los atributos que Guillén asignó a la doncella que personifica a la Retórica se encuentran, según el manuscrito, “en su diestra mano dorado amarfil / y en la siniestra un libro cerrado” (vv. 405-406). La voz *amarfil*, como variante de ‘marfil’ está acreditada en el castellano medieval²³; en el texto, sin embargo, no tiene sentido alguno, entre otras cosas, porque el marfil no puede ser dorado. La solución se encuentra de nuevo en Alfonso de la Torre, del que proceden los atributos emblemáticos de la Retórica: “En la mano diestra tenia un añafil e en la siniestra tenía un libro çerrado”²⁴. Estaríamos ante una *lectio faciliior*, por lo que el verso habría de enmendarse, pues, como “en su diestra mano dorado añafil”, entendiendo por tal un instrumento de viento.

En los vv. 601-602 del manuscrito la Aritmética declara: “Los números sé y su diferencia, / así el numerara como el numerado”, lo cual no hace sentido alguno. Conviene enmendar a la luz del modelo, pues Guillén sigue de cerca a de la Torre, cuando este escribe: “Allí la diferencia de los números numerante e numerado”²⁵. El “numerara” sería, pues, “numerante”, el número absoluto y simple, que sirve para numerar. También a Alfonso de la Torre remite la enmienda que se propone para los vv. 1401-1402, que en el manuscrito rezan: “Non puede el lector coger la redoma, / estando rellena de feces inmundas”. La voz *lector* no parece encajar fácilmente en el discurso, y es porque Guillén siguió a la letra la *Visión deleytable*, de donde procede la comparación: “nin reşibe la redoma el preçioso licor del bálamo sy ella esta llena de çieno o de otra cosa vil”²⁶, que impondría la enmienda de “lector” en “licor”.

22 Alfonso de la Torre, *Visión deleytable*, ed. Jorge García López, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, I, p. 110.

23 Así consta, por ejemplo, en el *Libro de Aleixandre*, ed. Juan Casas Rigall, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 174: “era todo ondado de muy buen amarfil”.

24 Alfonso de la Torre, *op. cit.*, p. 124.

25 *Ibidem*, p. 131.

26 *Ibidem*, p. 138.

Más singular es el caso de los vv. 1453-1454: “Al hombre perverso, cruel, importuno / y unce y empeçe allí do confina”. El código único lee “y unce”, por más que la conjunción *y* rompa con la cadena sintáctica y el verbo *uncir* no haga en absoluto al caso. Cabe resolver el primer asunto teniendo en cuenta que la confusión entre *y* y *q* como abreviatura de “que” es un error común en la transmisión de textos de la época. Por su parte, “nuce” —por “unce”—, de *nucir* o *nocir*, con significado de ‘dañar’, encaja con el verbo “empeçe” que sigue a continuación y coincide con voces de uso común en el poema, como “nucible” (vv. 1016 y 1038), “nucivo” (v. 1261) o el propio verbo “nuce” (v. 1354). Se añade a ello que Alfonso de la Torre, fuente principal de Guillén en este pasaje, usó exactamente la misma frase: “a los que nuzen e enpesçen arredrarlos has en quanto puedas”²⁷. Todo se reduce a una mala interpretación del copista, que habría trastocado, acaso por confusión, dos letras de grafía semejante como son la *u* y la *n*. Por último, en el v. 1543 el amanuense dieciochesco dejó una laguna correspondiente a la última palabra del verso: “que falle en tu casa nombrado el ...”. La posición de rima orienta a la hora de proponer una enmienda, a lo cual se añade el hecho de que Guillén parece reescribir una idea del bachiller de la Torre: “E non cures qu’el señor sea conoçido por la casa más que la casa por el señor”²⁸. Cabría, pues, reconstruir los versos del siguiente modo:

Si alguno con cabsa te fuere buscar,
así determino que es mucho mijor
que falle en tu casa nombrado el señor
que a ti por la casa poderte fallar.

5. DESDE OTRO TEXTO DE GUILLÉN

Un caso específico y especialmente singular a la hora de establecer conjeturas en torno a las deturpaciones y a lagunas de la *Obra compuesta* por Pedro Guillén es el de un texto que redactó en fechas algo posteriores como proemio para *La Gaya Ciencia*. El propio Guillén lo presenta como

27 *Ibidem*, p. 300.

28 *Ibidem*, p. 310.

una suerte de glosa y ampliación a lo que previamente había escrito en verso: “Y será esto commo comento o declaración de la otra primera obra que desta materya a vuestra señoría se fizo en metro, la medida y compás de la qual non me consintió espresar por estenso los notables fechos çelebrados por vuestro ánimo veryl, allý tocados; lo qual aquí se fará por esta más ancha y espaçiosa carrera, que lo consiente”²⁹. La coincidencia en los hechos referidos y la circunstancia más que probable de que Guillén tuviera antes sí su poema a la hora de escribir el proemio avalan la toma de decisiones para la reconstrucción del original. Así sucede en el epígrafe que antecede a los vv. 801-808: “Cómo ganó la fortaleza del cerco que garró, que a la sazón estaba por los navarros”. La fórmula “que garró” no tiene sentido alguno, pero en el mencionado proemio refiere el cerco del castillo de Corlo, en términos por completo semejantes: “Pues si notamos por segundo fecho o fazaña el premioso çerco del Corlo, castillo que ansí mesmo estava rrevelado al rrey y detenido por los navarros”³⁰. De ahí que quepa la enmienda “Cómo ganó la fortaleza del cerco de Corlo”, pues toda la estrofa relata la toma de esta fortaleza en la provincia de Guadalajara.

También el título que enuncia la copla correspondiente a los vv. 857-864 parece errado, pues, conforme al manuscrito, sería: “Cómo ganó a Tudela en unión con el señor marqués de Santiago”. Vaya por delante que no existe tal título, y que la lectura “marqués” reescribía un original “maestre”, tal como refiere el propio Guillén en el proemio a la hora de relatar el asedio a Tudela: “Pues non çesaré escrevir el destroço y vitoria que vuestra señoría, en uno con don Johan Pacheco, maestre de Santiago, onbre de gran actoridat y bivo ingenio, de vuestra clara progenie, ovo de los capitanes del rrey que’stavan en la villa de Tudela de Duero”³¹. Más complejo es el caso del epígrafe que recapitula los vv. 929-936: “Cómo prendió a gimeses sobre huepte, y le prendió y destrozó quiniento de caballo que traía”. La voz “gimeses” no parece corresponder a nada en concreto; pero, si volvemos los ojos al proemio donde se cantan las hazañas militares del arzobispo Carrillo, veremos que el vencido en Huete fue García Mendes de Badajoz, con esos mismos quinientos soldados: “So-

29 Pero Guillén de Segovia, *La Gaya Ciencia*, ed. José María Casas Homs, Madrid, CSIC, 1962, I, p. 2.

30 *Ibidem*, I, p. 3.

31 *Ibidem*, I, p. 15.

corro de hermano fue el que vuestra señoría fizo al señor Lope Vasques d'Acuña, cavallero de grande esfuerço y actoridat, gouernador de la çibdat de Huete y tenedor de su fortaleza, quando Garçia Mendes de Badajos, capitán del rrey, con quinientas lanças guarnidas de guerra y bien en punto, de salto le tomó la çibdat y lo çercó en la fortaleza”³². El nombre del capitán hubo de transcribirse en forma abreviada en el original que sirvió de pauta a nuestro manuscrito –acaso “G. Mendes”–, sin que el copista llegara a descifrarlo correctamente, por lo que la enmienda conveniente sería: “Cómo prendió a García Mendes sobre Huepte”.

El último caso corresponde a una alusión erudita que remite al mundo griego y que Guillén utilizó para el cerco de Saturno:

Verás cómo Nerces los suyos anima
por ese consejo quel dio Demorato,
a do Leonida en su desvarato
su fama y honor con cabsa sublima. (vv. 1181-1184).

Estamos ante un evidente error de copia, ya que “Nerces” no existe, y la anécdota con Demorato corresponde al rey persa Jerjes, escrito probablemente “Xerçes” en el original, tal como refiere el mismo Guillén de Segovia en su proemio a *La Gaya Ciencia*: “aquel que Leónida ovo del sobervio Xerçes, quando por el número copioso de su exército se falló decebido, según que Demorato le dijo”³³. Lo cual llevaría a rehacer el v.

32 *Ibidem*, I, p. 14. La lectura “quiniento” del manuscrito ha de enmendarse asimismo en “quinientos”.

33 *Ibidem*, I, p. 12. A su vez, la fuente de Guillén fue muy probablemente la traducción del *De providentia* de Séneca realizada por encargo de Juan II, con la que coincide en varios detalles léxicos y nominales, *Libros de Lucio Anneo Séneca, en que tracta De la vida bienaventurada, De las siete artes liberales, De los preceptos y doctrinas, De la providencia de Dios, De la misma providencia de Dios, traducidos en castellano por mandado del muy alto príncipe el rey don Juan de Castilla de León el segundo*, Amberes, Juan Steelsio, 1551, f. 147r-v. En torno a la recepción de Séneca en la época, además del estudio clásico de Karl Blüher, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1969, véanse: Olga Impey, “Alfonso de Cartagena, traductor de Séneca y precursor del humanismo español”, en *Prohemio*, III (1972), pp. 473-494; Jorge Fernández López, “Las *Declamaciones* de Séneca traducidas por Alonso de Cartagena: edición y estudio”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XXXIII, 2 (2013), pp. 329-380; María Morrás y María Mercè López Casas, “Lectura y difusión de los *Libros de*

1181 conforme a su hipotético original perdido en “Verás cómo Jerces los suyos anima”.

6. LAS CONJETURAS Y SUS PORQUÉS

La *divinatio* constituye un límite último en la labor del editor crítico, que debe basarse preferentemente —y casi de manera exclusiva— en el cotejo de los testimonios que del texto nos hayan llegado. No obstante, se presenta como un instrumento útil que no tiene por qué descartarse de antemano, ya que el objetivo que el filólogo se plantea es reconstruir hasta donde sea razonablemente factible aquello que el autor había escrito, sorteando los problemas y escollos que se fueran acumulando durante el proceso de transmisión. Podríamos incluso establecer una división en grados dentro de las propias conjeturas, ya que cabe subir algunas al texto porque resultan altamente probables, mientras que otras solo deberían apuntarse en nota, pues se trata de hipótesis sin un respaldo argumentativo suficiente³⁴.

En cualquier caso, un texto crítico es tan solo una propuesta construida a partir de una serie de materiales que el editor está obligado a poner sobre la mesa. Del mismo modo que el arqueólogo o el restaurador rehacen los fragmentos de un vaso de cerámica antigua, sustituyendo los fragmentos perdidos por otros modernos claramente identificables, los filólogos reconstruyen el edificio textual sobre el cimiento que constituye el

Séneca (a propósito de un testimonio desconocido)”, *Revista de Filología Española*, LXXXI (2001), pp. 137-163; Nicholas Round, “Alonso de Cartagena’s *Libros de Seneca*: Disentangling the Manuscript Tradition”, en *Medieval Spain: Culture, Conflict and Coexistence. Studies in Honour of Angus MacKay*, ed. J. R. L. Highfield, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 123-147; y Georgina Olivetto, “Las traducciones de Séneca de Alonso de Cartagena”, en “*Título de la amistança*”, *traducción castellana de Alonso de Cartagena sobre la “Tabulatio et expositio Senecae” de Luca Mannelli*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011, pp. 41-62.

34 Es el caso del v. 92 “y vio por aquesto en un fuego es”, donde falta el final de la última palabra, que comenzaba con *es-* y había de acabar necesariamente en *-ivo* para mantener la rima consonante. Pudiera ser “esquivo” o “estivo” en el sentido de ‘ardiente’, aunque no hay argumentos suficientes para plasmar la enmienda en el propio texto. Lo mismo ocurre en el v. 464 “segund las personas y casos que”, donde falta verbo bisílabo terminado en *-ivo*, acaso “vivo”.

aparato crítico. La ventaja es que esos cimientos resultan accesibles para el filólogo pertinaz, el estudioso chinche o el lector desocupado, que pueden encontrar allí el registro puntual de variantes y las razones que han llevado al editor a optar por alguna de ellas o, en su caso, a restablecer el texto por obra y gracia del ingenio.

La *Obra compuesta y ordenada por Pedro Guillén de Segovia, contador del muy magnífico señor don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, chanciller mayor de Castilla, dirigida y difirida a su señoría* constituye un desafío especialmente atractivo por su singular proceso de transmisión. El responsable del único testimonio, una copia del siglo XVIII realizada a partir de un original antiguo conservado —y hoy perdido— en la Real Biblioteca de Palacio, acumuló un buen número de errores y deturpaciones, pero tuvo la inteligencia de dejar espacios en blanco claramente visibles en los lugares que no había llegado a descifrar con solvencia suficiente, que no fueron pocos. En esa situación, se impone la necesidad de la conjetura a la hora de reconstruir el texto. Además, como hemos visto, disponemos de varios instrumentos con los que respaldar las enmiendas planteadas *ope ingenii*. Me refiero a la métrica, la sintaxis, la gramática, el contexto discursivo del pasaje, el desempeño del propio poeta como escritor, las referencias eruditas que se han alterado y cabe reconstruir, las fuentes directas de las que se sirvió para la invención de su obra e incluso algún texto escrito con posterioridad, pero que aborda la misma materia que se trata en el decir. Como en el provecho del cerdo o como en el amor, todo vale a la hora de reconstruir el original hasta donde sea posible y aceptable, asumiendo, eso sí, los errores y los riesgos que se afrontan para ofrecer al lector no un discurso incomprensible y fragmentario, sino un texto bien urdido y fácilmente transitable.

Textos únicos del *Cancionero de Palacio* y problemas de edición: a propósito de dos poemas de autoría femenina¹

CLEOFÉ TATO

Universidade da Coruña

cleofe.tato@udc.es

Título: Textos únicos del *Cancionero de Palacio* y problemas de edición: a propósito de dos poemas de autoría femenina.

Title: Unique Texts from the *Cancionero de Palacio* and Editing Issues: Regarding Two Poems of Female Authorship.

Resumen: *El Cancionero de Palacio*, uno de los más importantes de la primera mitad del s. xv, conserva en exclusiva gran cantidad de obras, muchas debidas a creadores conocidos por las pocas composiciones en él recogidas. Se caracteriza por el desorden en que se disponen los textos, debido en parte a los accidentes materiales del códice y en parte a su tipología como cancionero de corte; no obstante, se detectan secuencias textuales no fortuitas y claras conexiones entre poemas y / o autores que se hallan en vecindad. Por ello, es preciso atender a todos sus poetas, incluidos los responsables de una o dos piezas. En este trabajo reviso la autoría de un monólogo femenino atribuido a Pedro de Santa Fe y de una *tensó* adscrita a Juan de Dueñas, y propongo su adscripción a una anónima poeta que ha pasado desapercibida.

Abstract: One of the most important compilations of the first half of the 15th century, the *Cancionero de Palacio*, preserves a great deal of unique works, a lot of which were written by authors who are known for their scarce production. The anthology is characterized by the wrong order of the texts, which can be put down to two both accidental matters and the fact that it is a court-type *cancionero*. In spite of this, we can find purposely organized text sequences and clear connections between poems and/or authors in the vicinity of others. Therefore, we must pay attention to all the writers, including those who are responsible for one or two pieces. This paper provides a thorough review of the authorship of a female monologue attributed to Pedro de Santa Fe and a *tensó* assigned to Juan de Dueñas, and suggests an anonymous female poet as the writer of the text.

Palabras clave: *Cancionero de Palacio*, textos únicos, problemas de atribución, una anónima poeta.

Key Words: *Cancionero de Palacio*, unique texts, authorship matters, an anonymous female poet.

Fecha de recepción: 10/11/2024.

Date of Receipt: 10/11/2024.

Fecha de aceptación: 29/11/2024.

Date of Approval: 29/11/2024.

1 El trabajo se ha beneficiado de una Ayuda de la Xunta de Galicia al Grupo Hispania de la UDC como “Grupo con Potencial de Crecimiento” (ref. ED431B 2022/041);

Me he enfrentado a menudo a los obstáculos que entraña la edición de textos que cuentan con único testimonio, pues son muchos los incluidos en el *Cancionero de Palacio* (SA7), uno de los principales objetivos de mi investigación². No obstante, aquella es condición que comparten otras creaciones de nuestra literatura medieval, pues

buena parte de las obras de los siglos XIII y XIV nos han llegado copiadas en un solo manuscrito, como, por ejemplo, el *Auto de los Reyes Magos*, el *Cantar de Mio Cid*, el *Libro de Apolonio*, el de *Fernán González*, la *Razón de amor*, el poema de *Elena y María*, el *Sendebarr*, etc. El fenómeno, aunque menos frecuente, continúa en el siglo XV, con mucha poesía de cancioneros, con piezas teatrales o con algún libro de viajes, como las *Andanças* de Tafur³.

En esta relación de títulos encontramos ya varias obras con una sola atestación, mas, dado que pretendo ofrecer una muestra de los problemas que implica su edición a partir de las incluidas en el *Cancionero de Palacio* (SA7), me centraré en dos de sus poemas —ID 2491 “Forçada soy de maldecir” (SA7-103^{bis}, ...46r) e ID 2492 “Con grant reverencia e mucha mesura” (SA7-104, 46v-47v)— cuya autoría conviene abordar antes in-

es fruto de la colaboración con el Proyecto “Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias” (ref. PID2022-136346NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER “Una manera de hacer Europa”).

- 2 He tratado de ello en “Los testimonios únicos: problemas y dificultades para su edición”, en *Variación y testimonio único: La reescritura de la poesía*, ed. Josep Lluís Martos, Alacant, Universitat d’Alacant, 2017, pp. 306-325 (pp. 306-309); también edito textos de este cancionero en *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2004, y en *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- 3 Miguel Ángel Pérez Priego, “Los testimonios únicos en la edición de textos medievales”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. II: Medieval*, coord. Patrizia Botta y ed. Aviva Garribba, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 425-430 (p. 425).

cluso de fijar el texto⁴. Comenzaré por situarlos en la tradición literaria en la que se inscriben, la poesía cancioneril, así llamada en atención a su fuente más característica: el cancionero⁵.

Los textos que me ocupan son muestra de la que podemos denominar poesía de autor, pues, frente a la anonimidad de muchas creaciones medievales, sorprende la extensa nómina de poetas de los que tenemos noticia, más de 800⁶. Estamos, por tanto, ante “un tipo de poesía transmitida, por lo común, en *corpus* colectivos [...], escrita por personas pertenecientes a todas las clases sociales, *que no celan su nombre*”⁷; sin embargo, siendo cierta la afirmación, no es aplicable a los poemas de autoría femenina: en ellos suele ocultarse la identidad de la responsable, ya que socialmente no se veía bien que la mujer escribiese, de modo que son poquísimas las poetas que individualizamos entre esos 800 creadores⁸.

-
- 4 Sigo las convenciones utilizadas por Brian Dutton en *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols. Al citar los textos por primera vez, señalo número de identificación, incipit y, cuando se trata de testimonios únicos, consigno entre paréntesis lugar de la pieza en el códice y folios; en ulteriores referencias sintetizo esa información.
- 5 Término ya usado en la poesía occitana y gallego-portuguesa, que suscita discusión en la castellana; véase Cleofé Tato, “Cancioneros de autor perdidos (I)”, *Cancionero General*, III (2005), pp. 73-120 (p. 77, n. 15).
- 6 No falta la anonimidad causada por problemas en la transmisión del texto ni las atribuciones opacas, en la época claras, pues entonces una indicación imprecisa como “un bachiller” bastaba para identificar al autor en un entorno determinado; véase Vicenç Beltran, “Anonymity and Opaque Attributions in Late-Medieval Poetry Compilations”, *Scriptorium*, LVIII, 1 (2004), pp. 26-47. De distinto tipo es la anonimidad de las piezas de corte tradicional incluidas en los cancioneros, a la que no me referiré.
- 7 Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El “Cancionero de Estúñiga”*, Alhambra, Madrid, 1977 (pp. 10-11; cursiva mía); no obvió las piezas anónimas ni las que encierran problemas de atribución.
- 8 Miguel Ángel Pérez Priego en su veterana antología —*Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990— dio cabida tan solo a trece, en algún caso con dudas. Desde entonces hemos avanzado y la bibliografía es copiosa, pero el número de escritoras apenas se ha incrementado; cito por su relevancia dos pioneras aportaciones de Jane Whetnall: “*Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros*”, en *What’s Past Is Prologue: A Collection of Essays Presented to L. J. Woodward*, eds. Salvador Bacarisse *et alii*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1984, pp. 138-175, e “Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices”, *La corónica*, XXI, 1 (1992), pp. 59-86.

1. EL *CANCIONERO DE PALACIO* (SA7): TEXTOS ÚNICOS Y AUTORES

Dado que los poemas objeto de estudio se conservan en SA7, hoy custodiado en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca —ms. 2563— y en otra época en la Biblioteca de Palacio —ahora Real Biblioteca—, importa tratar del cancionero, según Brian Dutton “mucho más representativo del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad del s. xv [que el *de Baena*, PN1]”⁹.

A primera vista, llaman la atención las numerosas obras que este florilegio preserva en exclusiva¹⁰: de las cerca de 400 que en algún momento debió de contener, algo más de 300 perviven solo en sus folios¹¹. Lejos

9 Véase Dutton, *op. cit.*, I, vi. Sin embargo, ello no resta interés a PN1, cancionero de otro tipo, en el que Baena recogió, con criterio y orden, la poesía representativa de su pasado, como explico en “Juan Alfonso de Baena y sus cancioneros”, en *Escrituras y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, ed. Antonio Chas Aguión, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 25-52 (pp. 40-52). Para SA7, además de la transcripción de Dutton —*op. cit.*, IV, pp. 84-178—, contamos con dos ediciones: la de Francisca Vendrell —*El Cancionero de Palacio (ms. nº 594)*, Barcelona, CSIC, 1945— y la de Ana M^a Álvarez Pellitero —*El Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993—.

10 Así lo indiqué en un trabajo presentado a un congreso en 1997, parte de cuyos resultados se publicaron años después: “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio (SA7)*”, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary-University of London, 2005, pp. 59-89 (pp. 68-71). En aquel mismo foro, Vicenç Beltran trató de ello al referirse a las piezas compartidas por SA7 y los cancioneros de *Herberay* (LB2) y *Módena* (ME1); véase “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en *Los cancioneros españoles*, pp. 9-58 (pp. 31-34).

11 Es difícil fijar su cómputo, que, al decir de Jane Whetnall, varía según lo que se cuente; véase “An errant leaf and a divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7”, en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. Joseph T. Snow y Roger Wright, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 55-73 (cita en p. 56, n. 3). Por mi parte, excluyo el texto final de Lope de Estúñiga, adicionado después, y sumo, en cambio, otros: varios de los fragmentarios que Dutton numera como bis, 18 o 20 que se habrían copiado en ocho folios perdidos numerados en romanos, una pregunta de Francisco de Villalpando no conservada —ID 2458 (SA7-133^{ter})— y algunos poemas más —incompletos o anunciados—, cuya pérdida no deja huella en la foliación; véase Tato, “Huellas”, pp. 60-62, e *infra* pp. 76-77, n. 46.

de ser algo habitual, es particularidad común a los cancioneros de corte —Palacio entre ellos—¹²; su rasgo más característico

es la abundancia de poemas en documentación única o de escasa circulación, atribuidos a poetas a menudo oscuros, nada conocidos fuera de este grupo, que se van alternando con otros autores, menos conocidos en general pero activos en círculos vecinos o bien comunicados con el del compilador, y con los clásicos del período, llegados a través de la comunicación con los núcleos rectores de la moda (Santillana, Gómez Manrique, Mena, más adelante, Jorge Manrique o Juan Álvarez Gato)¹³.

Ello afecta sobre todo a la poesía de algunos escritores recogida al completo —o casi— solo en SA7: sin él, desconoceríamos el quehacer de bastantes que, en muchos casos, son tildados de “poetas ocasionales” o “menores” sin serlo¹⁴. Varios han sido atendidos a partir del año 2007 en diversas investigaciones que permitieron fijar el texto de su poesía y revelar su interés, así como perfilar o identificar la figura de su creador¹⁵: Juan de Torres, Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada¹⁶; Die-

12 De hecho, al hojear “los índices de los cancioneros observamos a menudo la ausencia completa o casi completa de composiciones en documentación única o muy restringida” —Vicenç Beltran, “Morfología del cancionero. Los cancioneros castellanos”, en *La Tradizione della lirica romanza del Medioevo Romano. Problemi di Filologia Formale. Atti del Convegno Internazionale. Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, coord. Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galuzzo, 2011, pp. 409-437 (p. 428)—.

13 Véase Beltran, “Morfología”, pp. 423-425 (cita en p. 424), y, del mismo autor “Copistas y cancioneros”, en *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Filólogos*, eds. Carmen Parrilla *et alii*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1999, pp. 17-40. Para estos cancioneros véase *infra* pp. 78-82.

14 A propósito de esas etiquetas véase Cleofé Tato, “Poesía y corte: el duque de Arjona y su entorno”, *Bulletin of Hispanic Studies*, xci, 8 (2014), pp. 893-911 (p. 894), y *De amor y guerra*, pp. 10-12.

15 Los trabajos citados a continuación resultan de varios proyectos competitivos de los que fui investigadora principal; todos, salvo el último —de la Xunta de Galicia—, de carácter nacional: HUM2007-63484/FILO (2007-2010), FFI2010-17427 (2011-2013), FFI2013-47746-P (2014-2016), FFI2016-78302-P (2016-2019) e INCITE09PXIB104249PR (2009-2012).

16 Estas aportaciones remontan a las tesis de doctorado de Lucía Mosquera Novoa, *Juan de Torres: edición y estudio de su poesía*, A Coruña, Universidade da Coruña,

go Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y Mosén Moncayo¹⁷; Juan Agraz, Mosén Marmolejo, Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y su hermano¹⁸. Por mi parte, edité la obra de Pedro de la Caltraviesa y me ocupé de diversos poemas y versificadores de *Palacio*, así como de otros aspectos relacionados con esta colectánea¹⁹; especial atención he prestado a Fadrique Enríquez —conde de Trastámara, primero, y luego, duque de Arjona—, considerado poeta menor pese a ser de los pocos del reinado de Enrique III que Santillana menciona en su *Prohemio e carta*, donde alude a sus decires perdidos y a su corte literaria²⁰. Así, pues, esta colección es precioso depósito de textos únicos: conserva la producción de muchos creadores de cuyo quehacer, sin ella, no habría memoria²¹.

2015, que se ocupó del autor mejor representado por número de textos en SA7 tras Santa Fe; y a la de Paula Martínez García, *Poetas del “Cancionero de Palacio” (SA7): Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2017. De ellas derivan varias publicaciones breves y los libros *La poesía de Juan de Torres*, Alessandria, Edizione dell’Orso, 2016, y *La poesía de Gonzalo de Torquemada*, Alessandria, Edizione dell’Orso, 2018.

- 17 Laura López Drussetta profundizó sobre tres autores en varias contribuciones y en sus libros *La poesía de Diego Hurtado de Mendoza y García de Pedraza*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018, y *Mosén Moncayo. Poesía*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- 18 Fueron objeto de dos tesis más, en vías de publicación: Javier Tosar López, *Juan Agraz y Juan Marmolejo, poetas de cancionero*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2022, y M^a Encina Fernández Berrocal, *Poetas del “Cancionero de Palacio” (SA7): Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este. Edición y estudio de su poesía*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2023. De ellas se han ofrecido ya algunos avances.
- 19 No haré relación de cuanto he publicado sobre ella: además de los trabajos citados, daré cuenta de otros a lo largo de esta exposición.
- 20 SA7 contiene en exclusiva cinco piezas suyas; véase sobre su vida y obra Tato, “Poesía y corte”, así como mis pesquisas sobre poetas de su entorno —varios con obra perdida—: “Pedro de Valcárcel, poeta gallego del siglo xiv”, *Revista de Poética Medieval*, xxviii (2014), pp. 119-14, y “Fernán Rodríguez Portocarrero, gran *trobador* del cuatrocientos”, *BRAE*, xcv, 32 (2015), pp. 511-546. De algún otro autor de SA7 con poesía perdida me detengo en “Una fuente perdida de poesía medieval: el *Cancionero de Pero Laso de la Vega (ZZ9)*”, en *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, eds. Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas, Alacant, Universitat d’Alacant, 2019, pp. 181-210 (pp. 200-204).
- 21 Sin embargo, SA7 fue conocido tempranamente: la edición de PN1 preparada por

Ahora bien, son los autores de *Palacio* de los que perviven pocos textos en testimonio único los que duermen casi en completo olvido, pues, fuera de esta antología, no queda huella de su actividad literaria; por otra parte, su exiguo repertorio no suele suscitar interés. Fijándome en los que nos legaron entre una y cuatro piezas, muy poco es lo que, en su condición de poetas, dirán a muchos estudiosos los nombres de Alfonso de Barrientos (1), Fernando Becerra (1), García de Borja (1), Mendo del Campo (1), Pedro de Cárdenas (2), Rodrigo de Cárdenas (1), Mendo Chamiso (1), Gómez Carrillo de Acuña (3), Pedro Cuello (1), Alfonso de Deza (1), Estacena (1), Estamariu (4), Diego Fajardo (1), García de Guiar (1), García de Medina (2), Pedro Mejía (1), Juan de Merlo (1), Juan de Montoro (1), Peñalosa (1), Sancho Ortiz Calderón (1), Diego de Torres(1) o Pedro de Urrea (1), todos conocidos gracias a SA7 y, en su mayoría, responsables de un único poema²²; a esta lista posiblemente han de añadirse dos Íñigos López diferentes de quien sería marqués de Santillana²³: un hermano de Mendoza y un hijo de Juan Furtado²⁴. Salvo excepciones, la aportación li-

Pedro José Pidal y Eugenio de Ochoa incluyó un listado de sus poetas, precisando el número de piezas de cada uno —con varios errores—; véase *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Rivadeneyra, 1851, p. LXXXVI.

- 22 Indico el número de piezas entre paréntesis. Mendo del Campo, Chamiso, Estacena, García de Guiar, Peñalosa y Diego de Torres no componen un poema autónomo: replican a Diego Contreras, iniciador de una subasta poética a la que atiendo en “Se vende y se compra: la almoneda poética del mote de Diego Contreras”, en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, ed. Mercedes Brea, Esther Corral y Miguel Á. Pousada Cruz, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, pp. 379-403 —la intervención de Contreras, sin el resto de la serie, se atribuye a Moraña en otras colecciones, pero es responsable, además, de otra canción de SA7—.
- 23 Según recuerda José Amador de los Ríos al editar a D. Íñigo, allí este recibe el título de señor de Buitrago, por lo que se fijó 1445 como término *ad quem* de su compilación; véase *Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1852, p. CLXIV.
- 24 Dutton registra solo un Íñigo López entre los ss. xv-xvi —*op. cit.*, VII, p. 381—, pero ya Amador de los Ríos se había fijado en el hijo de Juan Furtado de ese nombre y en su obra —ID 2513 “Muy de grado serviría” (SA7-122, 57r) e ID 2514 “Amor pues ya non veo” (SA7-123, 57r-v)— silenciando, en cambio, al homónimo hermano de Mendoza; véase *Obras de don Íñigo*, p. CLXIV. A este último se adscribió ID 2399 “Mis ojos fueron a ver” (SA7-5, 3r), copiado en el actual f. 2, que está fuera de sitio; Whetnall lo recolocó al percibir que tras el f. 1 debía seguir el 3, siendo el 2

teraria de todos ellos ha pasado desapercibida, más aún cuando se reduce a una o dos obras que SA7 atesora en exclusiva²⁵; en cambio, algunos de los textos únicos de esta colección han sido atendidos en tanto integran el repertorio de un autor que gozó del favor de la crítica. Tal sucede con algunas serranillas y canciones de Santillana, obras de juventud según deducimos del *Prohemio e carta*²⁶: las ediciones de su poesía contribuye-

un intruso que impedía enlazar ID 2399 (SA7-5) con su auténtica rúbrica *Canción. Luna Condestable*. Esta intervención supuso también situar el “errante” f. 2 tras el 32, lo que completó el fragmentado *lay* de Juan de Torres, ID 2595 “Mi pesar / es vos non ver” (SA7-214, 92r-v) —repartido entre el f. 2 y el 32—; además, situó el f. 57 después del 32 y dio sentido al epígrafe Íñigo López, hermano de Mendoza, que precede así a ID 2512 “Adiós quedéis, linda corte” (SA7-121, 57r), pieza acéfala para Dutton que, en realidad, es una canción de una vuelta, tras la cual figura el rótulo *Enyego Lopeç, fixo de Johán Furtado* y la citada ID 2513 (SA7-122); véase “An errant”, pp. 65-70. Los argumentos de esta investigadora son sólidos y convincentes; de hecho, yo misma al estudiar la poesía de Santa Fe, ya había señalado que, entre los ff. 56-57, podía haberse perdido algún folio y, con él, el paratexto de ID 2512 (SA7-121) y algo más; véase “Huellas”, p. 62.

- 25 Con todo, Lucía Mosquera Novoa trató de Cuello y Estamariu en “*Verdat puedo bien dizer*”: Escuchando la voz del poeta Pero Cuello, *La corónica*, XL, 1 (2011), pp. 103-119, y “Algunas notas sobre Estamariu, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel Fradejas Rueda *et alii*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, 2010, II, pp. 1463-1473; lo mismo he hecho yo con Francisco y Sancho Ortiz Calderón en “Una fuente perdida”, pp. 200-204, y a García de Medina en “El orden dentro del caos: rastreando la organización del *Cancionero de Palacio* (SA7) a partir de la vecindad de textos y autores”, en *A sedução pela palavra*, Coimbra, Almedina, 2024, pp. 145-156. Algo similar ocurre con Gómez Carrillo de Acuña, al que se refiere, por ejemplo, Pérez Priego en su edición de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 129, n. Por su parte, Juan de Merlo ha suscitado más interés como caballero que como poeta; véase César Olivera Serrano, “Juan de Merlo: un modelo caballeresco portugués en la corte de Juan II de Castilla”, en *Castilla y Portugal en la Edad Media. Relaciones, contactos, influencias (siglos XII-XV)*, coord. César Olivera Serrano, Madrid, Dykinson, 2023, pp. 413-466, donde puede encontrarse bibliografía sobre él.
- 26 Véase *El “Prohemio” e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del S. XV*, ed. Ángel Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, pp. 51-52. Sin SA7, primer testimonio de otras obras suyas con una compleja tradición textual, la poesía de D. Íñigo quedaría incompleta. En reciprocidad, los poemas del autor allí recogidos contribuyeron al conocimiento de este códice.

ron en parte al conocimiento y difusión de SA7²⁷. A *Palacio* acudieron también quienes ofrecieron la producción de Francisco Imperial, Alfonso Álvarez de Villasandino, Francisco de Bocanegra, Suero de Quiñones, Suero de Ribera, Álvaro de Cañizares, Gonzalo de Cuadros, Juan de Tapia o Alfonso Enríquez, entre otros, por cuanto contiene piezas suyas no recogidas en ninguna otra fuente²⁸.

Lo cierto es que uno de los rasgos que singulariza este cancionero es el gran número de creadores que reúne en sus 178 folios y la exigua producción que, en general, recoge de cada uno: allí están representados cerca de 80, la mayoría —casi 50— con pocas piezas, en gran parte recogidas en testimonio único. No los olvida Fernando Gómez Redondo, quien reflexiona sobre su inclusión en SA7: “tuvieron que participar del fenómeno de la cortesía letrada”, sin descartar que se haya perdido parte de su obra²⁹; pero ya hace tiempo Beltran llamaba la atención sobre ellos:

Aunque para el historiador de la literatura los poetas locales resulten poco sugestivos y difíciles de estudiar, son sin duda el mayor atractivo de estos cancioneros [de corte]: identificar su personalidad o la de sus destinatarios (a veces presentes en las rúbricas o mencionados en los textos) o los sucesos históricos a que hacen referencia (cuando ello sucede) nos permitirá datar y localizar la composición de la colección, entrar en el taller del compilador y valorar sus contactos, sus fuentes, sus métodos de trabajo y sus intereses, reconstruir una corte o círculo literario, su escala de valores y sus relaciones externas, analizar las relaciones de patronazgo... Si la suerte nos acompaña, se convierte en una aventura apasionante³⁰.

27 Son muchas esas ediciones; solo recordaré aquí la ya citada de Pérez Priego —*Poesía lírica*— y la de Maxim A.P. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno —*Poesías completas*, Madrid, Castalia, 2003—, que incluyen una amplia bibliografía.

28 Fernando Gómez Redondo da cuenta de todas esas ediciones en su muy completo y documentado estudio *Historia de la poesía medieval castellana. II: Los poetas y sus cancioneros* —en adelante *HPoMCII*—, Madrid, Cátedra, 2024; en las pp. 506-602 se fija en muchos otros poetas de SA7.

29 “Resulta difícil creer que quien demuestra dominar el arte de la ‘poetría’ [...] sólo compusiera un texto; es factible pensar que buena parte de la producción de estos autores —menores por su escasa obra— se haya extraviado”; véase *HPoMCII*, pp. 602-603 (p. 602).

30 “Morfología”, pp. 424-425.

Próximos a estos creadores de una composición preservada solo en SA7, se encuentran los allí representados por una única pieza que, en otras colecciones, cuentan con más muestras de su quehacer; tal sucede con Francisco Imperial, el infante Pedro de Portugal, Rodríguez del Padrón, Juan Pimentel y Diego de Urriés³¹. Todavía podrían añadirse unos cuantos poetas de los que otras colectáneas incluyen una pieza, a veces compartida con *Palacio*, al que este suma en exclusiva entre una y cuatro más.

Para comprender mejor esta antología será preciso atender a todos sus autores: algunos, como “poetas locales” —conocidos por los pocos textos allí conservados—, se habrían dado a conocer en un determinado entorno, en tanto otros, incipientes o ya destacadas figuras literarias, formarían parte de un círculo cortesano concreto en el cual compusieron y / o difundieron algunas producciones, que fueron incorporadas en SA7³². De cualquier manera, la presencia de tanto creador con poca obra produce ya la impresión de desorden, como si en los folios de *Palacio* asistiésemos a un desorganizado y cambiante desfile de individuos; así las cosas, quizá esa curiosa relación de nombres refleje el modo en que a veces se disponían los materiales: presumo que no pocos de los vates de la colección participarían en diferentes celebraciones y festejos —posible vía de entrada de textos en SA7— en los que la poesía y las relaciones literarias ocupaban importante lugar. No obstante, carecemos de “indicaciones sobre el marco pragmático

31 A ellos cabe sumar algunos más: al final del f. 63v se lee *Dezir que fizo Fernán Pérez de Guzmán*, aunque hoy SA7 nada suyo recoge; algo similar ocurre con Pedro González de Mendoza, recordado solo por la larga rúbrica que cierra el f. 86v. No es imposible que sus poemas desapareciesen por pérdidas materiales; véase *infra* p. 76, n. 46

32 No faltan casos en los que cabe sospechar que un creador de cierto renombre franquease la entrada en ese círculo a otro, familiar o amigo, menos conocido; así pudo ocurrir con Juan Enríquez, que debió de entrar en SA7 de la mano de su primo Alfonso, según indico en “Un diálogo en esparsas atribuible a Juan y Enríquez”, en *Cantares de amigos. Estudios en homenaje a Mercedes Brea*, eds. Elvira Fidalgo et alii. Santiago, Universidade de Santiago, 2016, pp. 871-885. Lo mismo sucede con el hermano de Martín el Tañedor —cuyo nombre no se recuerda—, quizá presentado como poeta por Martín, quien figura poco antes en SA7 —véase Fernández Berrocal, *op. cit.*, pp. 133—. Asimismo, Mosquera Novoa explica de modo similar los dos nutridos núcleos de textos de Juan de Torres copiados en SA7 tras piezas de Álvaro de Luna, bien representado en sus folios y tal vez introductor de Torres en un determinado ámbito; véase *La poesía de Juan*, pp. 18-19.

en el que tuvieron que comunicarse y recibirse estos poemas”, posiblemente no muy diferente al que asoma en algunas rúbricas de PN1³³.

Vista la peculiar y amplia nómina de autores de este cancionero, últimamente he puesto mi atención en los representados por uno o dos poemas, con frecuencia poco o nada conocidos y, sin embargo, de interés en más de un sentido; y es que aproximarnos a ellos —identificándolos si es posible— permite saber más de esta literatura y entender la causa de su inclusión en *Palacio*, aclarando así el proceso de compilación³⁴. Ello supondrá un avance en el conocimiento del cancionero, en el que a menudo la vecindad de textos y poetas no se debe a mera casualidad: hay secuencias de piezas cuyos responsables hubieron de formar parte del mismo círculo en un determinado momento; de hecho, al examinar cómo algunas se conforman, descubrimos que sus creadores se conocieron y mantuvieron contacto³⁵. En suma, la disposición de las composiciones en SA7 no siempre es caprichosa, aunque lo parezca, y su examen puede ayudar a delimitar algunos estratos textuales allí sedimentados³⁶.

2. EL *CANCIONERO DE PALACIO* Y SUS PROBLEMAS

Antes de examinar los obstáculos que plantean ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104), es necesario tener en cuenta los que atañen a la colección que los incluye, pues, siendo poemas exclusivos de SA7, son pocas

33 La cita corresponde a Gómez Redondo, *HPoMCI*, p. 502, n. 9.

34 En ocasiones puede incluso arrojar luz reflexionar sobre la exclusión de poemas de un autor.

35 Tales relaciones se deducen de su intervención en textos dialogados o con un destinatario concreto —sean de su autoría, sean ellos los destinatarios—; otras veces de la cita de versos ajenos, o porque, como personajes reales, podemos situarlos en un mismo ámbito histórico —véase *supra* p. 72, n. 32—. Es posible, así, conjeturar sobre el momento y el entorno en que confluyeron.

36 He incidido en ello en mis estudios sobre la poesía de Santa Fe, así como en “¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio*?”, en *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, coords. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 787-810 (p. 805-806), y más recientemente en “El orden dentro del caos”, pp. 147-153. El sistema, rentabilizado en mis investigaciones, fue aplicado con provecho también en algunas de las que dirigí; véase *supra* pp. 67-68, nn. 16, 17 y 18.

las ayudas con que contamos para detectar y subsanar los errores que el texto sufrió en el proceso de transmisión. Es por ello importante revisar la atribución, algo que compete a la tarea editorial, pues no en vano

[u]no de los resultados más espectaculares a los que puede conducir la aplicación de las técnicas de la edición de textos es al de la atribución de la obra, es decir, a la asignación de la verdadera autoría de una obra, desvelando supuestas atribuciones o falsas apropiaciones [...]³⁷.

Así ocurre cuando aparece un nuevo testimonio que abre la puerta a nuevas atribuciones, circunstancia a la que también puede conducirnos una *collatio* externa entre distintos testimonios. En este caso, solo un detenido examen del único códice conservado que, además, atienda al tipo de colección poética allí reunida, a la disposición de los textos objeto de estudio y a sus relaciones con otros copiados en cercanía, ayuda a aclarar la autoría. Es clave determinarla con seguridad, por cuanto recurrir al *usus scribendi* del autor es fundamental para el editor: le permite enmendar errores textuales por conjetura —siempre que disponga de una muestra suficiente de su quehacer—.

Es usual en *Palacio* que los textos de un mismo creador no se hallen agrupados: se copian en distintos folios, entremezclados con los de otros. No hay problema si, descartados posibles accidentes materiales, la rúbrica precisa su nombre³⁸; no obstante, cuando solo indica el género o reza *Otra*, no debe adscribirse la pieza de modo automático al creador que antecede: se impone un estudio previo, sobre todo porque hay ejemplos en SA7 que así lo aconsejan³⁹. La situación de ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID

37 Miguel Ángel Pérez Priego, “Atribución de obras”, en *Ejercicios de crítica textual*, Madrid, UNED, 2010, pp. 123-153 (p. 123).

38 Es frecuente en este manuscrito que el epígrafe cierre el vuelto de un folio y el texto abra el siguiente; en esos supuestos es imprescindible verificar que no haya pérdidas o transposiciones de folios.

39 En “Poesía y corte”, p. 903, adscribí a D. Fadrique ID 2703 G 8048 “Ora, de tú, Venus, deessa” (SA7-345, 165v-16r), pues, aunque el paratexto reza *Otra*, el texto, que figura tras dos piezas suyas, no contradice la poética del autor; rectifiqué en “A vueltas con los textos anónimos de la poesía cancioneril”, comunicación leída en el *Congreso Internacional “Poesía de cancionero e cultura de corte: nos 500 anos do Can-*

2492 (SA7-104) es más compleja, pues en ambos suena voz de mujer, algo que no se consideró al asignarlos a los creadores varones más cercanos. Dirimir la autoría es, pues, objetivo primordial; tampoco deben obviarse las atribuciones opacas ni los casos de homonimia, como ocurre con Alfonso Enríquez, a quien suele identificarse con el almirante de Castilla nacido en 1354, sin que haya pruebas de que lo fuese⁴⁰.

Así las cosas, para resolver esta cuestión, importa atender, externa e internamente, al cancionero a fin de apoyar la atribución en sólidos cimientos. En lo que se refiere al manuscrito, nuestro conocimiento dista de

cioneiro Geral". Évora, 6-8 de outubro de 2016 [inédita], al fijarme en que seguían dos piezas de Torquemada, con cuya poética ID 2703 G 8048 (SA7-345) encaja mucho mejor, propuesta en la que ahondó Martínez García en *La poesía de Gonzalo*, pp. 10-11. He revisado otras atribuciones de SA7 en estudios ya citados —“Un diálogo en esparsas” y “El orden dentro del caos”—, así como en “Poetas cancioneriles de apellido Montoro”, *Revista de Literatura Medieval*, x (1998), pp. 169-181; en *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia, Toxosoutos, 1999, pp. 162-193, y en “Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, ed. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 215-233.

40 Véase Paolo Pintacuda, “Un poeta cancioneril del xv seculo: Alfonso Enríquez”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2 (1999), pp. 9-45. Charles Aubrun ya dudaba de que se tratase del primer almirante y adscribió su obra al tercero del mismo nombre, su nieto homónimo; véase su edición *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (xv^e siècle)*, Bordeaux, Féret et Fils, 1951, pp. LXXIII-LXXV. Años después Vicenç Beltran estudió su célebre *Testamento*, que dató en 1441 y atribuyó a un tercer homónimo de cierta relevancia; véase “El Testamento de Alfonso Enríquez”, en *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tysens*, ed. Nadine Henrard *et alii*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 63-76. Siguiendo la pista de Beltran, lo identifiqué con el sobrino del viejo marino llamado Alfonso, que era hermano del duque D. Fadrique y primo de Juan Enríquez, a su vez bastardo del almirante—; véase “Un diálogo en esparsas”, pp. 872 y 876-882. Hay, además, algún elemento del *Testamento* que apunta a un responsable más joven que el primer almirante: Juan Casas Rigall, aceptando esta identidad, señaló que el poema contiene una temprana muestra de la alegoría legal, pese a que liga la difusión del recurso con poetas nacidos entre 1371 y 1400; véase *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1995, pp. 85 y 94. No se olvide tampoco que, como señalo en el trabajo citado, Juan Enríquez inicia un diálogo con un desconocido, que en la réplica se dirige a él con el vocativo *primo*, posible reflejo de un parentesco no aplicable al almirante, pero sí a su sobrino Alfonso. Para las atribuciones opacas, véase *supra* p. 65, n. 6.

ser completo⁴¹: se trata de un códice en folio datable entre 1441 y 1445, antes de que Íñigo López de Mendoza se titulase marqués⁴². Estamos, pues, ante la colección cuatrocentista más antigua conservada, que parece resultado del ensamblaje de materiales tomados de distintas fuentes; hoy cuenta con 178 folios útiles de papel, que presentan una misma filigrana —con ligeras variantes—y están escritos por varias manos en letra gótica redonda libraria, lo cual dota de homogeneidad al conjunto⁴³. La escritura y presentación del texto denotan cuidado, sin tendencia a aprovechar el papel: los poemas se disponen en una sola columna, ocupando aproximadamente cuatro estrofas por página, separadas por un amplio espacio interestrófico⁴⁴. Además, aunque no es un códice lujoso, incluye capitales —a veces con color—, que, como delata la letrilla de pauta, estaban previstas desde el principio⁴⁵.

Se percibe una doble numeración —antigua en números romanos, en ocasiones imperceptible, y más reciente en árabes—; no coinciden siempre, lo que permite constatar la desaparición de al menos ocho folios, aunque se detectan otras pérdidas anteriores a la foliación⁴⁶. Se constatan,

41 Aunque contamos con varias descripciones, quedan aún muchos cabos sueltos. Retomo aquí información que facilito en “Huellas”, pp. 60-64, y “El *Cancionero de Palacio*”, pp. 495-523, en donde ofrezco otra bibliografía.

42 El dato se desprende tanto del estudio físico —papel y tipo de letra— como del contenido —por lo que sabemos de la cronología de autores y textos—.

43 Sobre las manos, además de las indicaciones de Dutton —*op. cit.*, iv, pp. 84-178—, véase Tato, “El *Cancionero de Palacio*”, p. 505, y Whetnall “An errant”, p. 57.

44 No hay pauta fija, pero así sucede a menudo cuando las estrofas son de ochos versos —como en ID 2492 (SA7-104)—; si son más extensas, a veces solo tres y la cabeza o la finida —es el caso de ID 2491 (SA7-103^{bis})—.

45 A las capitales me he acercado en “El *Cancionero de Palacio*”, pp. 506-508.

46 Es el caso de la pregunta de Francisco de Villalpando ID 2458 (SA7-133^{ter}), de la que sabemos por las respuestas. Delata otra pérdida ID 2468 “...de casa deste senyor”, pieza acéfala que abre el f. 29r; igualmente creo posible que la rúbrica de ID 0380 “En casa del rey d’España” (SA7-125, 58r) cerrase el vuelto de un folio perdido y una mano medieval, ante su desaparición, añadiese en el recto del siguiente el rótulo *Johán Agraz* antes del texto, también incluido en MH1. Finalmente, los epígrafes que anuncian algún poema hoy no recogido en SA7 pueden ser indicio de pérdidas: al final del f. 63v se lee *Dezir que fizo Fernán Pérez de Guzmán*, pero en el f. 64 no sigue ese texto —figuran parte de las respuestas a ID 2458 (SA7-133^{ter})—; esa quiebra de la secuencia textual puede deberse a la desaparición de uno o más

asimismo, transposiciones de folios, una al menos producida en la Edad Media, ya con el códice encuadernado en desorden⁴⁷; a las que yo misma señalé, Whetnall añadió dos localizadas entre los ff. 24-86, donde, además, se conjugan con pérdidas de folios, lo cual incrementa la sensación de desorden. Precisamente en esa sección se hallan los textos aquí estudiados⁴⁸.

Por lo que toca a los cuadernos, hay pocas certezas⁴⁹: no quedan restos de reclamos, que desaparecerían debido a la notable reducción de los márgenes por la acción de la cuchilla⁵⁰; a eso se suman los múltiples accidentes materiales que oscurecieron aún más su disposición, que será difícil restablecer. El primer cuaderno es amplio, pues, restado el intruso f. 2 —fuera de sitio—, cuenta con 23 folios, a los que debe añadirse uno perdido para completar los 12 bifolios que lo integrarían⁵¹; he estudiado

folios. Algo parecido ocurre al cierre del f. 86v, donde se copia el epígrafe de ID 1385 “Ay señora en quien fiança” en siete breves líneas —centradas en el folio y dispuestas en columna— que no dejan espacio a la primera estrofa de ID 1385; tras la rúbrica, se traza un dibujo de un caballero en el margen inferior e, inesperadamente, abre el f. 87r una mano distinta con una canción de Suero de Ribera, que continúa transcribiendo otros textos, quizá fuera de lugar por una nueva transposición de folios —véase *infra* n. 51—: es posible que aquí desapareciese ID 1385 y alguna pieza más por pérdida de folios.

- 47 Una mano de la época señala en el f. 65 dónde se localizan las ocho coplas iniciales del fragmento textual allí copiado; véase Tato, “Huellas”, p. 64, y “El *Cancionero de Palacio*”, p. 498.
- 48 Sobre esos desórdenes, véase Tato, “Huellas”, pp. 62-64, y “Prolegómenos”, pp. 310-313, así como Whetnall, “An errant” y *supra* pp. 69-70, n. 24.
- 49 El códice fue restaurado en 2010 y pude consultarlo desencuadernado; la estructura de los cuadernos era ya difícilmente perceptible, pese a lo cual, como enseguida preciso, logré reconstruir alguno.
- 50 Posiblemente al igualar los folios con motivo de las varias encuadernaciones que el códice debió de conocer. También hay rúbricas y capitales afectadas por la misma causa.
- 51 Para el f. 2, véase *supra* pp. 69-70, n. 24. Vista la continuidad de los textos una vez trasladado el f. 2, el folio perdido del cuaderno se hallaría al inicio o al final, posiciones sujetas a desgaste —sobre todo en momentos en que el códice permaneciese desencuadernado—. Sin embargo, como hace tiempo indiqué, la pérdida debió de producirse al comienzo, pues quizá tras el f. 23 figurase el 87, debido a la misma mano, que sigue copiando allí bastantes textos; y es que, al final de los ff. 22r- 23v se localiza un bloque de ocho canciones de Suero de Ribera, que podría continuar

otro algo menor, compuesto de 10 bifolios, en el que confluyen también pérdidas y transposiciones⁵². Es posible que, según supuso Beltrán, los cuadernos de SA7 fuesen de grandes dimensiones⁵³; sin embargo, a veces poco puede decirse al respecto, como ocurre en la sección situada entre los ff. 24-86, que lleva a Whetnall a afirmar:

The problem with SA7 is not so much the losses as the combined effect of loss and transposition of folios. There are coherent runs of leaves, but the breaks in continuity surrounding them suggest we may never establish the order in which the discrete blocks were originally arranged. However, the crux of the matter is that as medieval compilations go SA7 is peculiarly prone to disorder, for the simple reason that the poems it contains are predominantly short. Approximately three-fifths of its 370-odd texts are lyrics of between 10 and 20 lines, fitting typically two to a page⁵⁴.

Lo cierto es que el conjunto de textos que SA7 transmite no carece de sentido, especialmente atendiendo a los poemas y autores allí reunidos, y al posible proceso de su conformación; es decir, al tipo de cancionero al que nos enfrentamos. Y es que los accidentes materiales del manuscrito mencionados nos llevan a un desorden sobrevenido, que conocen muchas obras medievales y, por supuesto, otros cancioneros, incluso algunos dispuestos en principio organizadamente, como, por ejemplo, PN1⁵⁵. Las importantes alteraciones que conoció SA7 cambiaron o enmascararon la primitiva disposición de los poemas, pero, además, no debe obviarse que, como cancionero, responde al tipo que Beltrán considera de corte, caracterizado precisamente por el desorden, al igual que el *Cancionero de Herberay* (LB2), sobre el que afirma⁵⁶:

en el 87, donde figuran dos más; véase “Huellas”, p. 82.

52 Véase Tato, “Prolegómenos”, pp. 310-314.

53 Véase “La reorganización”, pp. 31, n. 31.

54 “An errant”, p. 56.

55 Pérdidas y desórdenes trastocaron la colección original de Baena, mas su huella es aún perceptible; véase Tato, “Juan Alfonso”, pp. 34-40.

56 Sin embargo, no todos los cancioneros desordenados son de corte. En realidad, en estos no existe un plan de conjunto; de hecho, según precisa este investigador pueden incluir numerosos folios en blanco, algo poco común en *Palacio*: ha quedado

Este manuscrito nos resulta útil para definir qué es un cancionero de corte. Puede integrar materiales de origen externo, copiando íntegramente o extractando cancioneros más amplios, colectivos o de autor; en este proceso suele elegir los textos más afines con su propia poética, los que juzgaba útiles como modelo o como canon. Este proceso suele ser simultáneo con la recepción de originales procedentes de su propio círculo o de círculos afines y próximos, que va intercalando con aquellos; y dado que los estratos se van sucediendo unos tras otros en las páginas de un mismo manuscrito según el orden de llegada, o según el momento en que reclaman la atención del compilador, el resultado es una colección aparentemente caótica y desorganizada. Por otra parte, el conocimiento directo de los autores y de las circunstancias a que refieren las obras nacidas en su mismo entorno exime al copista de la necesidad de precisarlas, dejándolas en el anonimato o cuasi-anonimato de las atribuciones opacas, reduciendo al mínimo o suprimiendo incluso las rúbricas⁵⁷.

Esta antología destaca, sin duda, por la caótica sucesión de textos y poetas que contiene pues, además de integrar un cancionero personal de Santa Fe —copiado en desorden probablemente por haber llegado ya desencua-

en blanco parte del f. 107r y todo el 107v, espacio que se localiza tras ID 2619 “O castillo tan famoso” (SA7-249, 106r-107r) y antes del *Infierno de amor* de D. Íñigo, ambos debidos al mismo copista; es difícil encontrar explicación a ese hueco con lo que sabemos de SA7.

- 57 “Morfología”, pp. 423-424. Beltrán refunde y amplía aquí lo avanzado en “Copistas y cancioneros”, del que retomo una cita que refleja aún mejor la realidad de SA7: “Los poemas (o los grupos de poemas) eran incorporados a medida que llegaban al centro receptor y es corriente que la producción de un mismo autor esté arbitrariamente dispersa por todo el manuscrito [...]. Este desorden barajaba sin concierto obras coetáneas, producidas *in situ*, con otras más o menos coetáneas gestadas en otros centros productores [...] y entre todas ellas podían resucitar arcaísmos como [...] composiciones de Villasandino y hasta Macías [...]. En algún momento podía intercalarse [...] un cancionero de autor completo, como es el caso de la obra de Carvajales, incrustada en el arquetipo de MN54, RC1 y VM1”, *op. cit.*, p. 21. SA7 plantea aún muchos problemas; por ello, no es aconsejable achacar la responsabilidad de la disposición de los textos a un solo responsable; resulta más conveniente hablar de un centro receptor, en el que simultánea y/o sucesivamente pudo trabajar en la organización de materiales más de un individuo.

derñado al centro receptor de la compilación, con folios y cuadernos sueltos que acabaron entremezclados con materiales de otras procedencias—, incorporó diversos conjuntos textuales que recogían piezas difundidas en diferentes momentos y / o círculos cortesanos, a veces con motivo de fiestas o eventos —quizá promovidos por alguna destacada personalidad—, en los que la poesía ocupaba importante lugar⁵⁸. Los poemas que sonaban en esas celebraciones podrían haber sido recogidos en cuadernos —como parece haber ocurrido en el caso de las invenciones—, que se utilizarían después en la compilación de cancioneros⁵⁹. Sin embargo, según he anticipado, al primigenio desorden derivado de su condición de cancionero de corte, *Palacio* añadió el provocado por los accidentes materiales del códice, de modo que será complicado diferenciar los distintos estratos textuales que originalmente lo conformaban y su disposición. En palabras de Whetnall, los problemas de SA7 “will have to be tackled piecemeal as we become more familiar with the texts and their authors, with the habits of the individual scribes, the house style of the copyshop they were employed in, and the nature of the sources they were using”⁶⁰.

Pese a todo, la mayor parte de las obras seleccionadas responden a un mismo interés o propósito: *Palacio* recoge sobre todo poesía amorosa, sobresaliendo la presencia de piezas de marcado carácter lírico —en especial canciones, con predominio de las de una vuelta—⁶¹; temáticamente el amor es el eje principal en torno al que giran gran parte de los textos, que nos acercan a la etiqueta que exigía, sus causas y padecimientos, las

58 Sobre el cancionero de Santa Fe, véase Tato, “Huellas”, pp. 71-84, y “Sobre los cancioneros”.

59 Para las invenciones véase John Gornall, *The “invenciones” of the British Library “Cancionero”*, ed. Jane Whetnall, London, Queen Mary-University of London, 2003, pp. 14-15. En los cuadernos las piezas presentarían una determinada disposición, que no necesariamente replicaban con exactitud los cancioneros, pues aquellos podían llegar incompletos al centro receptor, ser sometidos a un proceso de selección...

60 “An errant”, p. 70.

61 En los párrafos siguientes me apoyo en lo que he expuesto en “La métrica del *Cancionero de Palacio*”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena González-Blanco García, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 699-743 (pp. 735-738). Véase también Gómez Redondo, *HPoMCII*, pp. 499-501.

quejas que el amante dirige a la dama o al propio Amor, así como al desdoblamiento que el enamorado experimenta hablando con su corazón, dialogando o razonando consigo mismo —la *Consideración* de Rodrigo de Torres, el *Razonamiento* de Alfonso Enríquez—, o incluso formulando preguntas sin respuesta —el *perqué* amoroso de Juan de Torres—. Es frecuente también la equiparación entre la vivencia sentimental y el ámbito religioso, traslucida en no pocas piezas: los *Siete gozos de amor*, la *Misa de amor*, un *Miserere*, una anónima *Confessio...* Frente a PN1, que sobresale por el fuerte didactismo o la propaganda emanada de las composiciones, SA7 destaca por su tónica festiva y su carácter lúdico: básicamente en sus folios asistimos a los juegos y pasatiempos que ocupaban a nobles y cortesanos de la época⁶².

Otro aspecto que pesa en SA7 tiene que ver con la propia concepción de la poesía: para el público que disfruta con esta literatura es actividad semejante a la que tiene lugar con motivo de justas y torneos. De este modo, se explica el gran número de poemas que se sustenta en la colaboración entre autores, que hacen gala de su capacidad para metrificar; tal sucede en preguntas y respuestas, diálogos interestróficos y otro tipo de intercambios poéticos, así como en textos escritos a dos o más manos, sin que falten otras conexiones, a veces no fáciles de percibir porque posiblemente guardan relación con el entorno o círculo en que los poemas se difundían⁶³. Ello demuestra el alcance de las relaciones literarias, de

62 Así, pues, la poesía allí recogida refleja “el ambiente distendido que se vive en la curia castellana” antes de que, hacia 1437 se enrarezca el ambiente; Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 499. Algunos textos corresponden a ese decenio, pero otros al anterior, sin que falten pervivencias del pasado, como Macías; por otra parte, algunas piezas rompen con esa tónica general —véase *infra* p. 83 y n. 69.—.

63 Es claro el nexa entre ID 2406 “Partiendo de madrugada” (SA7-13, 4v-6r), de García de Pedraza, imitación del *Infierno* de D. Íñigo, e ID 2254 “Quando tú a mí oýas” (SA7-14, 6r), canción de Juan Pimentel en la que el portavoz lírico evoca el infierno que vive como enamorado —valiéndose de voces como *quemava*, *Macías* y *foguera*, todas en el vértice del verso—; véase Tato, “¿Una mujer con voz”, pp. 807-808. Tampoco es casual que los poemas de Juan Enríquez se copien entreverados con los de su primo Alfonso o que del *Razonamiento* del último se hagan eco algunos poemas que se copian después; véase Tato, “Un diálogo en esparsas”, p. 875, n. 15, y “La métrica del *Cancionero*”, pp. 740-741. Por su parte, Gómez Redondo señala que tras *La crida* de Alfonso Enríquez figura la almoneda de Contreras, un pregón como el anterior; véase *HPoMCII*, p. 517, y *supra* pp. 72-73, nn. 32 y 35.

gran importancia en la poesía del siglo xv y de modo muy especial en SA7, donde propician una práctica muy común en sus folios: los autores, conocedores de la obra de sus coetáneos y antecesores, la incorporan en sus versos, de manera que abundan las citas de versos ajenos —e interesa subrayar que una buena parte de los textos citados pertenecen a creadores y poemas incluidos en el florilegio—⁶⁴.

Tampoco debe perderse de vista que la poesía que hoy integra SA7, posiblemente en primera instancia se habría difundido ante un público cortesano, con el que los autores interactuaban, lo cual podría explicar los personajes mencionados en algunas piezas —algunos con voz, como sucede en el *Testamento* de Alfonso Enríquez—, o incluso las apelaciones a la segunda persona —*senyores, amadores, señoras...*—, que parecen confirmar este tipo de circulación. Pero, además, algunos textos se acercan al espectáculo; considero incluso plausible que a veces diesen lugar a dramatizaciones. A ello ayudaría el componente dialógico, con importante presencia en esta antología, aunque no por la abundancia de preguntas y respuestas ni de otras categorías poéticas en las que el cruce de versos se dispone en piezas diferentes: el diálogo en SA7, como indico más adelante, se encauza sobre todo en el interior de un mismo poema⁶⁵. La teatralidad se vería reforzada por la música de muchos poemas, pues, pese a la falta de notación, algunos indicios apuntan a que una porción sustantiva de las obras se cantarían: allí se copia el *cosaute* paralelístico de Diego Hurtado de Mendoza, que se bailaba; se incluyen los pocos poemas conservados de Martín el Tañedor, destacado por Alfonso Álvarez de Villasandino por “su maestría vocal y su habilidad como instrumentista”⁶⁶; algunas canciones de Macías o de Villasandino, recogidas también en PN1, estaban *asonadas*, como presumo ocurriría con el *Dezir de la muerte*⁶⁷; es común que

64 Sobre las relaciones literarias, véase Tato, “La métrica del *Cancionero*”, p. 736. Whetnall puso de relieve esas citaciones entre autores en “SA7 y la cita cancioneril”, trabajo no publicado que leyó en la Universidade da Coruña en 2010 durante el *II Seminario sobre poesía cancioneril*.

65 Véase Antonio Chas Aguión, “Los diálogos interestróficos en el *Cancionero de Palacio*”, *Romance Quarterly*, LIX, 4 (2012), pp. 195-210 (pp. 195-196); según aquí precisa, tan solo seis series de SA7 responden a los requisitos de preguntas y respuestas.

66 Fernández Berrocal, *op. cit.*, pp. 98-99; para su repertorio, *ibidem*, pp. 90-94.

67 Sin negar su carácter funerario —véase Gómez Redondo, *HPoMCI*, p. 605—, ID 0150 “Muerte, que a todos convida” se funde hoy en la tradición sefardí de Ma-

los decires citadores incorporen el segmento ajeno a través de un verbo que explicita el carácter musical de la cita...⁶⁸ Con todo, algunos poemas no se ajustan a estas características y rompen con la tónica de SA7, mas a veces hay razones que justifican su integración⁶⁹.

3. SOBRE LA AUTORÍA DE DOS TEXTOS CON VOZ DE MUJER

Una de las más espinosas cuestiones que plantean ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104) concierne a su autoría, aunque no por ello podemos soslayarla aceptando sin más propuestas previas, por autorizadas que estas sean; con todo, según se ha visto no es asunto privativo de estas piezas. En esta ocasión lo que ocurre, una vez más, es que los dos poemas se suceden en el códice y están relacionados: en ambos habla una mujer —algo no muy común— sobre cuestiones sentimentales, lo que aconseja reexaminar su atribución conjuntamente⁷⁰. Una misma poeta, la única que podemos individualizar en SA7, sería responsable de ID 2491 (SA7-103^{bis}) y replicaría después a Juan de Dueñas en la tensón ID 2492 (SA7-104), de modo que habría intervenido en la composición de dos textos únicos de este cancionero, situación en que se hallan muchos autores varones de la antología⁷¹: el nombre de aquella debería, pues, sumarse a los creadores conocidos por

rruecos con otros textos en un canto para endechar a los muertos; ello permite suponer que quizá ya se cantase en el Medievo, lo que explicaría su inclusión en SA7. Véase Tato, “Un acercamiento a los problemas”, p. 225, n. 38.

- 68 Sin olvidar que algunos *contrafacta*, podían también sonar, siquiera parcialmente, con música.
- 69 Eso sucede con los textos de carácter histórico de Santa Fe u otro suyo de tipo religioso copiados en SA7, donde se incorporó un cancionero completo del autor, posiblemente por la destacada presencia concedida a Alfonso v —explicable por la influencia del entorno de los infantes de Aragón en la colectánea—. Algo semejante ocurre con dos decires funerarios de Juan de Agraz en memoria de Juan Alfonso Pimentel, muerto en 1437: con ellos se rendía homenaje al conde de Benavente y a Álvaro de Luna, autor bien representado en el cancionero y casado entonces con Juana Pimentel, hermana del fallecido; véase Tosar López, *op. cit.*, pp. 148-150. Quizá otros textos que desentonan en SA7 respondan igualmente a alguna razón hoy difícil de percibir.
- 70 No por su vecindad han de ser, sin embargo, debidos a un mismo escritor; véase *supra* pp. 74-75y nn. 38 y 39.
- 71 Véase Tato, “¿Una mujer con voz”.

una o dos piezas exclusivas de SA7. El interés de esta propuesta radica en corregir dos erradas atribuciones y, sobre todo, en reconocer la condición femenina de la responsable de esos textos, que vendría a incrementar el escaso número de autoras medievales situándose, además, en la larga centuria de silencio existente entre los versos de Mayor Arias, a comienzos del xv, y los de Florencia Pinar incluidos en el *Cancionero general* (11CG)⁷².

Comienzo por acercarme a las atribuciones tradicionalmente aceptadas, que, pese a la vecindad de los textos y a la conexión entre ellos, se hizo de modo independiente: ID 2491 (SA7-103^{bis}) fue adscrito a Pedro de Santa Fe, el poeta que precedía, e ID 2492 (SA7-104) a Juan de Dueñas, iniciador del intercambio copiado a continuación. Por lo que se refiere al primero de los textos, en principio, la autoría del aragonés no parece descabellada, pues este pone en boca femenina otra canción no incluida en SA7 y construye una tensión fingida entre Alfonso v y la Reina María⁷³; en este sentido, como Whetnall señalaba en 1984, Santa Fe “is probably also the autor of the only full-scale feminine lyrics of the periodo 1420-35”⁷⁴. No obstante, ella misma subrayaba el alcance emocional de las palabras de la mujer, que ciertamente no parece fingido; años más tarde, convencida de que “a number of anonymous woman’s-voice lyrics in the cancioneros that have been routinely ascribed to the nearest named (therefore always male) poet may be reclaimed as potentially, or even probably, of female authorship”, asimilaba el caso de ID 2491 (SA7-103^{bis}) al de Isabel González, una de las voces perdidas de PN1⁷⁵. Lo cierto es que el estudio de ID 2491 (SA7-103^{bis}) vino a darle razón, pues la pieza presenta elementos ajenos a la poética de Santa Fe; tal sucede con

72 Véase Whetnall, “Isabel González, p. 59.

73 Estudio este diálogo en “Un texto poético singular recogido en el *Cancionero de Palacio*: ID 2635 “Mi senyor / mi Rey mi salut e mi vida”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, eds. Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Gobierno de Cantabria-AHLM, 2000, II, pp. 1693-1706, y el monólogo en *La poesía de Pedro*, pp. 303-308. Quizá también podría deberse a él ID 2693 “Amigo, si gocedes” (SA7-334, 161v), cuya cabeza está en boca de mujer; *ibidem*, pp. 319-320.

74 “*Lírica femenina*”, p. 144.

75 Whetnall, “Isabel González”, p. 72. Hoy, gracias a su estudio, se acepta que fue esta una poeta reconocida como tal por sus pares y que en los folios de PN1, veladamente, se recoge alguno de sus textos.

el estrofismo (3x12, 4)⁷⁶: las tres coplas que hoy la integran constan de 12 versos, algo insólito en la obra del aragonés⁷⁷. Las precisiones de Gómez Redondo sobre el cómputo silábico avalan aquella idea, pues los versos no son enesílabos, sino que se ajustan al cómputo occitánico, en el que la terminación oxítona no supone incremento, rasgo también impropio de Santa Fe⁷⁸. Y podría sumarse aún la presencia de un rasgo lingüístico no registrado en los poemas atribuidos con fiabilidad al aragonés⁷⁹.

Por su parte, ID 2492 (SA7-104) fue entendido como diálogo fingido en estrofas alternas debido a Juan de Dueñas, quien se dirigiría a una mujer a la que él mismo daría voz en las réplicas correspondientes; tal adscripción tampoco debe aceptarse de manera acrítica, pues no es la única posible ni la más coherente⁸⁰. Y es que, de tratarse de un imaginario debate, sorprende que Dueñas recurra a una figura histórica, D. Juan —según

76 Véase Tato, *La poesía de Pedro*, p. 323. Dutton la considera acéfala —*op. cit.*, IV, pp. 108-109—; por su parte, Whetnall señala que pudo haber perdido una o dos estrofas y la rúbrica; véase “*Lírica femenina*”, p. 144. Es seguro que perdió el epígrafe, aunque muy posiblemente también una estrofa o más —véase *infra* pp. 93-94, n. 109—; con todo, las conservadas hacen sentido y permiten comprender la situación que la voz femenina transmite.

77 Resulta igualmente poco común en el cancionero, donde se localizan solo otros tres testimonios de coplas de 12 versos: uno debido a Gonzalo de Torquemada y al menos dos a Rodríguez del Padrón; en ID 2491 (SA7-103^{bis}) y en las muestras del padronés se emplean, además, dobles coplas de pie quebrado. Véase Fernando Gómez Redondo, “La heterometría de cuño castellano: las probaturas estróficas del arte menor”, en “¿Qué se hizo aquel trobar?: La poesía de cancionero ayer y hoy”, ed. Cleofé Tato, A Coruña, Universidade da Coruña, 2023, pp. 239-277 (p. 61).

78 Véase “La heterometría de cuño”, p. 61; la finida —presentada con la voz de origen provenzal *tornada*, infrecuente en SA7; véase Tato, *La poesía de Pedro*, p. 189— se compone, en cambio, de versos paroxítonos. Asimismo, el enlace estrófico usado podría deberse a la misma influencia: la última rima de la estrofa I establece la primera de la II, al modo de las coplas *capcaudadas*, pero en este texto se da un paso más y el v. 2 de la estrofa II retoma la penúltima rima de la copla previa, lo que supone mayor complejidad y acerca el procedimiento a las *coblas retrogradadas*; véase Tato, “La métrica del *Cancionero*”, p. 720.

79 Se utiliza la forma pronominal *le* para el acusativo masculino de persona, fenómeno conocido en el Medioevo en otras zonas lingüísticas, pero no en Aragón; véase Tato, *La poesía de Pedro*, p. 331.

80 Véase Tato, “¿Una mujer con voz”, pp. 787-781; retomo y amplío algunas ideas ahí expuestas.

se verá el aún infante de Aragón y futuro soberano de Navarra—, para que, junto a dos individuos más —identificables también con personajes de la época— juzguen y sentencien una disputa irreal, algo que no tendría mucho sentido, pero que han asumido cuantos adscriben el diálogo al poeta. Buscar la mediación de un árbitro en un intercambio entre dos o más autores no era, sin embargo, extraño y aproxima la pieza, como sucedía con la anterior, a la órbita de la poesía provenzal:

De este modo finalizaban, por ejemplo, además de alguna tensón, muchos de los ciertamente numerosos *jeux-partis* franceses o los *partimens* provenzales [...]; normalmente, esta súplica se canalizaba en la última de las intervenciones de cada contendiente, en las estrofas finales de una misma pieza, en las que solían defenderse soluciones antitéticas a un mismo problema. Ahora bien, la habitual apelación a la participación de un juez, o a varios, normalmente quedaba sin respuesta versificada⁸¹.

En la literatura cancioneril es en PN1 en donde con mayor frecuencia se solicita este tipo de intervención; de hecho, en sus folios se conservan siete sentencias poéticas⁸². Con todo, se perciben ecos de la existencia de otros veredictos en las rúbricas o en las apelaciones a jueces concretos, algo aplicable al caso de nuestra tensón⁸³.

Ahora bien, si el hecho de que ID 2491 (SA7-103^{bis}) esté puesto en boca de mujer es elemento harto infrecuente en la poesía tardomedieval, más raro aún es que, tras esa pieza, se copie un diálogo —ID 2492 (SA7-104)— en el cual suena también una voz femenina en alternancia

81 Antonio Chas Aguión, “*E avido el pleito ya por concluso, rezó la sentencia en esta manera*: De jueces y juicios poéticos en los inicios de la poesía de cancionero”, en “*De lagrimas fasiendo tinta...*”: *Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, ed. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 57-70 (p. 57).

82 No en vano es allí “donde el corpus de poesía dialogada alcanza mayor relevancia, los debates son más prolongados, con mayor número de intervenciones de cada interlocutor, y es más recurrente la solicitud a un juez”; véase Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, pp. 57-58 (cita en la última).

83 La mayoría se localizan en PN1 en breves rúbricas pospuestas. Aparte de en ID 2492 (SA7-104), fuera de PN1 esos ecos son posteriores; véase Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, pp. 58, 61-62 y 71.

con otra masculina. Así las cosas, parece lógico preguntarse si la vecindad de las composiciones es mera casualidad o si se copiaron juntas porque, como otras veces pasa en SA7, se deben a la misma mano y mente; todos los indicios apuntan hacia la segunda hipótesis, lo que supone incorporar a la nómina de autores de esta literatura a una desconocida poeta⁸⁴. Así, pues, la voz que oímos en ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104) no es una más de las fingidas por un varón: como Whetnall intuía, suena con timbre propio. Sin embargo, ningún editor de la colectánea ni los estudiosos de la obra de Dueñas o de la poesía dialogada contempló la posibilidad de que esos poemas se debiesen a una misma escritora de carne y hueso⁸⁵. Los prejuicios que propiciaron la automática adscripción de ID 2491 (SA7-103^{bis}) y otras piezas con voz femenina a los creadores varones que figuraban inmediatamente antes, pesaron también para imputar toda la tensión a Dueñas, lo que invisibilizó a la única poeta de SA7⁸⁶.

Lo cierto es que basta una simple pero atenta lectura conjunta de los dos textos, tomando en consideración lo que allí se dice y lo que de ellos se desprende, para pensar en una responsable femenina⁸⁷. Cualquier lector competente entiende que en ID 2491 (SA7-103^{bis}) una mujer da a conocer su angustia y desesperación ante un desengaño amoroso —su amante la traiciona abandonándola por otra—, en tanto en ID 2492 (SA7-104) replica a las pretensiones de un solícito varón, al cual sin problema identificamos con Juan de Dueñas, pese a que su nombre solo se consigna antes de la primera estrofa. Al detenerse en los argumentos que ella esgrime, lejos de reconocer al poeta varón, el lector llega a percibir un tono desengañado no

84 Sin descartar que los folios perdidos incluyesen algún otro poema de esta autora; véase *infra* pp. 93-94 y n. 109.

85 Dada la seguridad más aparente que real con que e ID 2492 (SA7-204) se atribuía a Dueñas, yo misma obvié su conexión con ID 2491 (SA7-203^{bis}) centrándose en aclarar la autoría del primer texto; véase *Vida y obra*, *op. cit.*, pp. 173-179. Fue en “¿Una mujer con voz” cuando descubrí a esta autora, de la que apenas se ha hecho eco algún que otro trabajo: es mencionada por Chas Aguión en “Los diálogos interestróficos”, p. 201, y por Gómez Redondo en *HPoMCit*, p. 565, n. 282, y p. 604.

86 Me pregunto si hubiese sucedido lo mismo de haber iniciado ella el intercambio en lugar de Dueñas.

87 Es ejercicio que realicé tiempo ha con alumnos de Grado en una materia optativa sobre poesía medieval.

muy distinto al de la pieza anterior⁸⁸. Es decir, no resulta difícil concluir que estamos ante una única autora que, primero, presenta un dolorido lamento sobre su infortunio amoroso y, a continuación, interpelada por Dueñas, que la requiebra de amores, entra en debate con él. Esta interpretación —a mi juicio la más sencilla y cabal— supone añadir en la nómina de SA7 a una poeta de nombre desconocido responsable de dos poemas; sin embargo, la crítica no llegó a verlo así y ni siquiera relacionó los dos textos: Santa Fe pondría ID 2491 (SA7-103^{bis}) en boca de mujer y Dueñas, por su parte, asumiría en ID 2492 (SA7-104) un doble rol para debatir consigo mismo, hipótesis que revisaré, mas no sin antes fijarme en cómo afectan a estos textos las particularidades del manuscrito y del tipo de cancionero que es SA7.

Como he adelantado, ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104) se localizan en una sección problemática del manuscrito —ff. 24-86—, muy trastocada por pérdidas y transposiciones de folios⁸⁹; ello supuso la desaparición de piezas de Pedro de Santa Fe, el autor que parece anteceder a ID 2244 (SA7-103^{bis}) y del cual se copia, entre los ff. 41v y 45v, un bloque de siete poemas, más los cinco versos iniciales de ID 2243 “Senyora, fablar querría” (SA7-103, 45v...), textos provenientes de su desaparecido cancionero personal⁹⁰. No obstante, hemos de replantear la tradicional atribución de ID 2244 (SA7-103^{bis}) al aragonés, ya que, aun cuando la transcribe el mismo amanuense que copia ID 2243 (SA7-103), es preciso tener en cuenta la pérdida de folios que interrumpe aquella canción y quiebra la secuencia de textos original. De hecho, en este punto la doble numeración del códice deja de coincidir por primera vez a causa de la desaparición de los antiguos ff. xlvi y xlvii, en los cuales figuraría el final de ID 2243 (SA7-103) y presumiblemente otras piezas, así como la rúbrica —o quizá más— de ID 2491 (SA7-103^{bis})⁹¹.

Por lo que toca a ID 2492 (SA7-104), el paratexto inicial *Johán de Dueñas* se entendió como rótulo general atributivo, obviando la forma de tensón de la pieza y el hecho de que en ella existen rúbricas internas que,

88 Ahora su desengaño es mayor, en tanto concierne al sexo masculino en general; al tiempo, ella parece emocionalmente menos afectada —quizá curtida por lo sufrido con anterioridad— y, tal vez por ello, se muestra también más contenida.

89 Véase al respecto Whetnall “An errant”, p. 56 y *supra* pp. 76-78.

90 Sobre ese cancionero véase *supra* pp. 79-80, n. 57.

91 Ofrezco un cuadro del conjunto más adelante, véase p. 92.

a modo de didascalias y como sucede en textos del mismo tipo, marcan el cambio de voz de los interlocutores: en las correspondientes al iniciador del intercambio, aquel sintagma da paso de manera natural al más escueto *D'él*, que oportunamente contrasta con un *D'ella* correspondiente a su desconocida oponente, cuya identidad no se desvela⁹². Tampoco se ha considerado la disposición de ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104) en SA7, pues no solo se suceden en el códice, sino que presentan una clara conexión entre ellos. En realidad, ha venido aceptándose que, tras un texto de Santa Fe en boca femenina, se copió otro de Dueñas con forma de tensón, ID 2492 (SA7-104), en el que el poeta asumía un doble rol mediante el artificio de fingir voz femenina.

Amén de que el aragonés no es el autor de ID 2244 (SA7-103^{bis}), la responsabilidad del castellano para la totalidad de ID 2492 (SA7-104) tampoco es clara: como mínimo habría que demostrarla, porque no debemos aceptar sin más la hipótesis de que los dos poetas fingen voz femenina. Y es que, en el caso de ID 2492 (SA7-104), de admitir la autoría de Dueñas para las coplas correspondientes a *D'ella*, ¿qué sentido tendría la solicitud de mediación de tres personajes históricos de la época para dirimir una contienda ficticia⁹³? Es la dama la que en la actual copla XII solicita ese arbitraje, pues, pese a su capacidad intelectual —reconocida por su adversario—, declara⁹⁴: “saber no me basta con vuestra pelea / por ende vos pido que juez la vea, / savio, discreto, no torpe ni mudo” (vv. 104-106), posiblemente cansada de tanto debatir⁹⁵; su proceder no es extraño en la tradición trovadoresca ante-

92 Igual que sucede en otros poemas debidos a mujeres; véase Tato, “¿Una mujer con voz”, pp. 794-795.

93 Lo tendría si se detectase un tono irónico o un juego que parodiase una disputa real, pero nada semejante se percibe, como ocurre, en cambio, en algún otro texto dialogado de Dueñas; véase *infra* p. 105.

94 Es bastante común en las preguntas y respuestas que quien formula el interrogante alabe la discreción y sabiduría de su interlocutor; véase Antonio Chas Aguión, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia, Toxosoutos, 2000, p. 31. Quizá Dueñas, siguiendo la pauta de otros géneros dialogados, tratase de granjearse la simpatía de su oponente. Me valgo de mi propia transcripción; ofreceré la edición de la poesía de esta autora en otro momento.

95 Computando 16 versos desaparecidos de dos coplas suprimidas —véase *infra* p. 96—, su cansancio es más comprensible: tras haber rebatido seis veces los argumentos de Dueñas, se da cuenta de que su saber no basta: diga lo que diga, él porfirará.

rior. Dueñas accede a su petición y propone tres árbitros, que ella acepta⁹⁶; por su parte, la dama ordena a su interlocutor que preserve su identidad: “Catat que esta es, senyor, la primera / cosa que mando, por que vos digo / que a senyor, pariente ni amigo / no se rebele mi nombre qual era” (vv. 131-134), petición que formulan otras escritoras⁹⁷.

Si ya resultaba llamativo que Dueñas asumiese un doble rol para confrontar pareceres consigo mismo fingiendo voz femenina, más lo es aceptar que tres personajes de la época medien en una contienda ficticia. Tal interpretación resta sentido también a ID 2493 (SA7-105), el poema siguiente, claramente ligado al debate, con el que forma serie⁹⁸; su contenido no carece de importancia: Dueñas se dirige al primer juez mencionado con la fórmula “Senyor don Juan, excellent” (v. 1), apropiada para alguien de alto rango, y le anticipa la situación haciéndole saber su necesidad de una sentencia favorable; de la lectura del texto se deduce, además, el ascendiente que D. Juan ejerce sobre los otros dos árbitros y la importancia que le concede el poeta. Las dos piezas encajan sin problema entendiendo que la tensión no se debe en exclusiva a Dueñas, sino que es un debate real entre él y una anónima poeta⁹⁹; a ellas, según se verá, hemos de ligar también ID 2494 (SA7-106), texto con el que se cerraría la serie.

Conviene señalar que, aunque el autor de la *Nao de amor* no facilita la identidad de su contrincante —como hace con los jueces—, de sus palabras se infieren rasgos que permiten individualizarla, de modo que no tenemos la sensación de estar ante un ente imaginario. Así, si ella aplica un oportuno vocativo “Senyor escudero” a quien fue hombre de armas, este la interpela en la copla I y en varias más como “Discreta senyora”, empleando el término *senyora* en el resto¹⁰⁰. Además, el escudero desgrana varias cualidades suyas:

96 El poeta solo otorga tratamiento de respeto a uno de ellos, lo que lo diferencia de los otros dos, que parecen supeditados a lo que D. Juan disponga: “A *don* Johán demando, por mercé, que quiera / hoír nuestro pleito e *tome* a Rodrigo / e a Ferrant Pérez entramos consigo” (vv. 104-105; cursiva mía).

97 Sobre las causas de ese ruego y los problemas que suponía la difusión del nombre de las mujeres escritoras, véase Tato, “¿Una mujer con voz?”, p. 807, donde recojo otra bibliografía.

98 Así lo señaló Dutton —*op. cit.*, I, p. 119—.

99 Que esta se haya adscrito a Dueñas, es proceder equiparable al que mecánicamente atribuye los poemas sin autoría al poeta que antecede, situación que en SA7 provoca graves errores; véase “El orden dentro del caos”, pp. 149-150.

100 Disponemos de bastantes datos sobre Dueñas, que ratifican la validez del sustantivo:

aparte de hermosura y discreción —tópicas casi—, menciona otras menos comunes; así, alude a su perspicacia y capacidad discursiva —“... tan savia vos siento / e tanto avisada en todas las cosas / que no sé qué digua a vuestras graçiosas / paraulas tan savias...”, vv. 35-39— y a su inteligencia —“El vuestro gran seso así m’atormenta / con vuestras fundadas e savias quëstiones”, vv. 55-56—, rasgos destacados en otras disputas reales¹⁰¹. Asimismo, la dama, que en su primera intervención rechaza el ofrecimiento del galán, mantiene su posición hasta donde su saber se lo permite, sin incurrir en contradicciones o incoherencias al rebatir los argumentos de su oponente¹⁰². Todo ello avala la idea de que estamos ante un diálogo auténtico¹⁰³.

En suma, nada en el poema nos impulsa a concebir la idea de una dama inexistente ni a suponer que Dueñas se esconda tras la voz femenina¹⁰⁴; cualquier lector actual sin prejuicios asocia espontáneamente los parlamentos *D’ella* a una mujer de verdad; si, además, se considera la vecindad de dos textos con voz femenina y su relación, se concluye que se copian seguidos porque, total o parcialmente, se deben a una escritora.

en algún recibo consta que sostenía una lanza, un mozo y más de un caballo, lo que avala aquella condición —posteriormente, en Italia, sería *uxier* de armas de Alfonso v—; véase Vendrell, “La corte literaria”, pp. 79-81. Por lo que se refiere a la voz *señora*, su empleo denota que se dirigía a una mujer adulta y, a juzgar por el respeto con que la trata, relevante socialmente; sobre el término *señora* véase Esther Corral Díaz, *As mulleres nas cantigas medievals*, Sada, Edicións do Castro, 1996, pp. 92-93.

101 Y a veces aplicados también a interlocutoras femeninas: Diego de Sevilla recuerda la discreción de Vayona, como también Diego Martínez de Medina, quien no solo califica de *discrepta* a Isabel González, sino que se demora en sus capacidades intelectuales; véase Whetnall, “Isabel González”, p. 61.

102 De corte bien distinto es el *Pleito que ovo Juan de Dueñas con su amiga*; véase *infra*, p. 105.

103 Llama incluso la atención la primera razón que ella aduce, que contribuye a particularizarla: “Senyor escudero, de toda tristura / —por que no penedes—, vos quito, / e set bien seguro qu’el falso maldito / Amor no me ligue en tal ligadura” (vv. 1-12); y es que, como remarca Gómez Redondo, “no se halla dispuesta a perder su libertad” —*HPoMCI*, p. 442—, actitud que anticipa la firmeza de su rechazo.

104 Dada la implicación de la mujer en el fenómeno cancioneril, resulta incluso forzado aceptar el desdoblamiento de Dueñas, aunque existen diálogos fingidos hombre-mujer en SA7; véase Tato, “¿Una mujer con voz?”, pp. 790-791. En el ámbito de la recepción del texto, presumo que el público asistiría a una tensión real entre un hombre y una mujer.

4. UNA AGRUPACIÓN DE TEXTOS NADA CAÓTICA

Todavía puede reforzarse la responsabilidad de esta poeta para ID 2491 (SA7-103^{bis}) y su coautoría para ID 2492 (SA7-104) atendiendo a la conexión de estas piezas con algunas copiadas inmediatamente después. En el cuadro que sigue doy cuenta de ellas, así como de las que anteceden, pues es muy posible que, aun cuando todo es obra de un mismo copista, estemos ante dos secciones o estratos distintos de SA7; de ahí que las separe mediante un trazo más grueso¹⁰⁵.

Autor	Nº SA7 y ff.	Nº ID	Íncipit y esquema métrico	Rúbrica
Santa Fe	Ocho textos completos de Santa Fe con sus rúbricas: de ID 2488 “Pues mi triste corazón” (SA7-97) a ID 2244 “Partirme donde partir (SA7-101), ff. 41v-45v.			
Santa Fe	103, f. 45v...	2243	5 vv. de “Senyora, fablar querría” (5, 3x9)	<i>Otra. Santa Fe</i>
*Santa Fe	f. xxxvi-r	2243	27vv. de la canción anterior	
*Santa Fe	f. xxxvi –r/v	*2241	*“Partiré mas quedaré” (4, 3x8)	*?
*Santa Fe	ff. xxxvi-v xxxvii-r	*2242	*“Amor, desde no te vi” (4, 3x8)	*?
*?	f. xxxvii-r/v	*????	*???????	*?
Anónima dama	103 ^{bis} , f. ...46r, antiguo f. xxxviii	2491	“Forçada soy de maldezir” (3x12, 4)	Falta
Dueñas-An. Dama	104, ff. 46v-47v	2492	“Con grant reverençia e mucha mesura” (13x8, 4, 8, 4)	<i>Johán de Duenyas / Respuesta d'ella</i>
Dueñas	105, ff. 48r-49r	2493	“Senyor don Johán excellent (3x12, 6)	<i>Otro dezir. Johán de Duenyas</i>
Dueñas	106, f. 49	2494	“Con grant sentimiento de mi corazón” (3x8)	<i>Johán de Duenyas</i>
Padilla-Sarnés	107, ff. 49v-50r	0577 Y 2496 R 0577	“Los que siguides la vía” (2x6, 6x10)	<i>Padilla / Sarnés</i>
R. Torres	108, ff. 50v-51r	2497	“Tal consideración lea” (49vv)	<i>Consideración de Rodrigo de Torres</i>

105 Es difícil determinar qué composición ocuparía ese espacio, quizá alguna que cerraba el núcleo de Santa Fe u otra que abría la nueva sección; véase *infra* pp. 93-94.

En primer lugar, figura un bloque compacto de textos de Santa Fe, sin duda provenientes de su desaparecido cancionero personal; se inicia en el f. 41v y queda interrumpido por la pérdida de los antiguos ff. xxxvj y xxxvii. Esa quiebra de la secuencia entraña la desaparición de parte de ID 2243 (SA7-103) y presumiblemente de otros textos de aquel autor, pero quizá también de algo más¹⁰⁶. Las pocas piezas del aragonés no contenidas en *Palacio* se incluyen en los cancioneros de la familia navarro-aragonesa (LB2 y ME1)¹⁰⁷; gracias a su testimonio conocemos las estrofas que faltan en SA7 de la canción ID 2243, de la que allí solo figura la cabeza. Es posible, además, pensar que, tras ID 2243, se hubiesen copiado en los folios perdidos otras dos canciones suyas —ID 2241 “Partiré mas quedaré” e ID 2242 “Amor desque no te vi”—, pues en LB2 y ME1 se hallan también en vecindad con ID 2243, aunque en distinta posición¹⁰⁸; calculando el espacio de los desaparecidos folios que ocuparían, quedaría libre aún el vuelto del f. xlvi, pero quizá también parte del recto, de modo que no puede descartarse que inmediatamente antes de ID 2491 (SA7-103^{bis}) hubiese algún texto más cuya autoría es difícil determinar¹⁰⁹.

106 Marco con asterisco los elementos conjeturales; la línea discontinua indica pérdida de folios.

107 La contribución de estos a su edición es por ello de gran importancia; de hecho, SA7 comparte con LB2 y ME1 27 composiciones, 19 solo conservadas en los tres testimonios —12 de ellas de Santa Fe—. Además, LB2 y ME1 incluyen otras cuatro suyas no copiadas en ninguna otra fuente; es decir, este autor está representado por 16 piezas en LB2 y ME1, donde también se consigna su responsabilidad para ID 2293 “Fortuna pues vo perdido”, anónima en SA7. Trato de ello en *Vida y obra*, pp. 157-159, y en *La poesía de Pedro*, pp. xlix-l. La edición de la obra del escritor permite, asimismo, diferenciar dos ramas distintas en la tradición textual de su poesía: SA7, por un lado, y LB2 y ME, por otro; véase Tato, *La poesía de Pedro*, pp. li-lv, y “Prolegómenos”, p. 304.

108 En ellos no siguen a ID 2243 como en SA7, sino que la preceden. Ello puede explicarse como error del copista del antecedente al que, en último término, remontan ambos cancioneros: aquel habría obviado inadvertidamente esos poemas —que figurarían en su fuente también antes de ID 2243—, y, al percatarse de su omisión, los transcribiría tras ID 2243; véase Tato, “Sobre los cancioneros”, pp. 112-115.

109 A partir del trabajo de esa mano en la sección de Santa Fe, se observa que suele copiar tres estrofas de ocho o nueve versos y otra de cuatro o cinco en una cara de folio, a veces incluyendo la rúbrica —véanse los ff. 43-44—. Esto supone que, en el f. xlvi-r, tras las tres estrofas de ID 2243, transcribiría el epígrafe y la cabeza de

Finalizada la primera sección de textos, dedicada a Santa Fe, se inicia otra distinta, tal vez inaugurada por nuestra desconocida autora¹¹⁰. A ella debemos un monólogo, que refleja su sufrimiento amoroso: casi como si hablase consigo misma, da salida a sus emociones e inquietudes en un atropellado discurso, valiéndose de múltiples exclamaciones e interrogantes que evidencian su desesperación, remarcada aún más por la heterometría¹¹¹. A continuación, en los ff. 46v-48, se transcribe la tensón entre Dueñas y la anónima dama, quien no da ya rienda suelta a sus emociones y, con contención y argumentos, rebate a su interlocutor; el metro subraya también la diferencia entre los textos, pues al vaivén que la heterometría imprime en ID 2244 (SA7-103^{bis}) sucede el pausado equilibrio del verso de arte mayor¹¹².

Por lo que respecta a ID 2242 (SA7-104), importa advertir que, a diferencia de lo que ocurre en el género de preguntas y respuestas, el diálogo no se encauza a través de distintos poemas: se canaliza en estrofas alternas

ID 2241, para continuar en el vuelto con otras tres estrofas de esta pieza más la rúbrica y la cabeza de ID 2242; el recto del f. xlvii podrían ocuparlo tres estrofas de este texto, junto al rótulo y quizá algo más del siguiente, que no sabemos si sería ID 2491 (SA7-103^{bis}), pues de él se conservan tres coplas de 12 versos y, de situar su inicio al final del f. xlvii-r, habría que admitir la pérdida, como mínimo, de otras tres y del paratexto —véase *infra* pp. 84-85, n. 76—.

110 En vista de que casi toda la obra del aragonés se halla en SA7 y la poca que aquí falta se incluye en LB2 y ME1, no es imposible pensar que, en el espacio no ocupado por ID 2491 (SA7-103^{bis}) de los antiguos ff. xxxvi y xxxvii, se copiase ID 2715 “Si me quieres entender”, canción breve (4, 2x8) de Santa Fe solo recogida en aquellos cancioneros. Sin embargo, es difícil demostrarlo, pues también podría haberse dado cabida allí a un breve texto de nuestra autora o de otro poeta.

111 Se incluyen preguntas directas e indirectas, lanzadas más como grito desesperado que como interrogante, sobre todo en las primeras coplas: “¡Cuitada!, ¿dónde fallaré / quien sia mi defendedor?, / la mi bondat, la mi honor / ¿si los veré?” (vv. 7-10); “Estranya vo, no sé por qué, / alongada de mi honor” (vv. 11-12); “¡mesquina!, ¿quién m’avrá mercé?, / ne ¿qui’s querrá de mí doler? / ¡Qué crueldat tan desigual” (vv. 18-20); cito por mi edición, *La poesía de Pedro*, pp. 327-328. Para Whetnall, “This poem, too, reaches its climax in repeated claims on our compassion that effectively emphasize the isolation of the betrayed girl”; *Lírica femenina*, p. 144. En cuanto a la métrica, la pieza consta ahora de tres coplas de doce versos octosilábicos con dos quebrados —uno por semiestrofa— y cuatro líneas de consonancias, más finida octosilábica de cuatro versos, según el esquema 8a8b8b4b8a8a: 8c8d8d4c8d8c, 8c8d8d8c, aunque el contenido no se ajusta a la disposición 6+6; véase Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 604.

112 Escansión, por otra parte, más conveniente para la argumentación.

en el interior de una misma composición, algo habitual en la poesía trovadoresca ultrapirenaica y muy infrecuente en la literatura cuatrocentista¹¹³. De hecho, Chas Aguión, reconociendo “la heterogeneidad y amplitud” que el intercambio verbal alcanza en SA7, establece un corpus de doce composiciones —cifra nada desdeñable— en las que el diálogo, mantenido de principio a fin, es elemento estructurante, dedicando especial atención a esta tensón¹¹⁴:

El seguimiento de las coblas doblas, con imitación de metro y rimas de dos en dos octavas de dodecasílabos, hasta un total de siete estrofas para ambos interlocutores (con una finida que se suma al parlamento final de cada uno de ellos), el asunto amoroso dirimido (esto es, la recuesta de amores por parte del poeta, con la consiguiente negativa de la dama, que duda de la sinceridad de los hombres), así como la llamada a un juez, que, por cierto, se prolonga en el texto siguiente [...], con el que constituye serie temática, aproximan este diálogo al *partimen* provenzal¹¹⁵.

Es esta, pues, una pieza singular de SA7, un intercambio en el que las voces de los colocutores se alternan, dando lugar también a una alternancia de sexos, y en la que se acude al arbitrio de jueces, como era propio de la literatura provenzal¹¹⁶. También es necesario detenerse en ella desde el punto de vista métrico, pues, junto con ID 2494 (SA7-106), igualmente debido a Dueñas, son estas las primeras composiciones en arte mayor o adónico doblado que aparecen en SA7¹¹⁷. Por otra parte, si nos fijamos en el esquema de rimas de la tensón, comprobamos que es anómalo: las mismas consonancias en idéntica disposición se repiten en las dos primeras estrofas,

113 Véase Antonio Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, FUE, 2002, pp. 64-67 y 81-82.

114 Chas Aguión, “Los diálogos interestróficos”, p. 196.

115 Chas Aguión, “Los diálogos interestróficos”, p. 201

116 Solo se han conservado algunas sentencias en la poesía tardomedieval; véase *supra* p. 86, n. 82.

117 Aquí el arte mayor cuenta con poca presencia: domina el octosílabo, a menudo con quebrados. Solo seis textos se ajustan a aquel metro: aparte de los dos de Dueñas, poeta que, como tal, por primera vez halla cabida en SA7, se copian después otras tres, de Íñigo López de Mendoza, Juan de Torres y Cañizares; véase Tato, “La métrica del *Cancionero*”, p. 707, y Gómez Redondo, *HPoMCI*, p. 504.

son otras en las dos siguientes y así sucesivamente, al modo de las *coblas doblas* de la literatura provenzal, con la excepción de las coplas VII y VIII, que presentan distintas rimas; a mi juicio, en ese punto hubo de perderse un parlamento de Dueñas y otro de su interlocutora: tras la estrofa VII seguiría, pues, una desaparecida copla en boca de ella y, a continuación, otra de Dueñas, también perdida, ambas con tres líneas de consonancias como las anteriores y siguientes, de suerte que cada uno habría contado con ocho estrofas y una finida. Se elimina así aquella extraña excepción, que llamativamente no es el único error textual de la copla VII, pues, a diferencia de las demás, dispone de un verso menos¹¹⁸: una nueva omisión, en este caso ya detectada por anteriores editores. La concentración de errores refuerza la idea de desaparición de estrofas, posiblemente debida a cansancio del copista

Tras el debate figuran dos poemas exclusivos de SA7 debidos a Juan de Dueñas —ID 2493 (SA7-105) e ID 2494 (SA7-106)—, con los cuales el debate previo formaría serie¹¹⁹. Resulta evidente en el caso de ID 2493 (SA7-105), pues en el diálogo previo la mujer, en su penúltimo parlamento, viéndose incapaz de convencer a su contrincante, solicita la intervención de un juez al poeta, que, en su turno de réplica, accede a la petición y facilita en la finida los nombres de tres candidatos¹²⁰. Como suele ser habitual, ella los acepta, aunque semeja arrepentida de haber entrado en debate con su oponente¹²¹; en el cabo pone como broche la súplica de que se mantenga en secreto su identidad.

118 El suprimido no sería, sin embargo, como señala Álvarez Pellitero —op. cit., p. 108—, el 53, sino el 54, que armoniza sintáctica y semánticamente con el 52.

119 Véase Tato, “¿Una mujer con voz”, p. 800 y n. 50; Dutton, sin embargo, prescinde del último.

120 Se trata de D. Juan, Rodrigo de Medina y Fernán Pérez, aunque el primero parece ser el más relevante; véase supra p. 21, n. 95. Y es que “la imposibilidad de conciliación entre las dos posturas sostenidas por los interlocutores *llevaba aparejada necesariamente la solicitud de un juez para dirimir la contienda*” —Antonio Chas Aguión, “Oligarquía urbana cordobesa y relaciones literarias a comienzos del s. xv: Martín Alfonso de Montemayor, juez poético”, *Romance Notes*, LIX, 2 (2017), pp. 329-339 (p. 332, cursiva mía)—.

121 En la última copla declara: “Mexor me sería que nunca nasciera / —¡crüel enemigo!— que vos escuchar, / ni tant triste pleito con vós començar, / mas que no puedo ya partir afuera, / de tales juezes yo soy bien entera”. Chas Aguión estudia un excepcional ejemplo en el que uno de los contendientes muestra su reticencia ante el juez designado, aunque acaba aceptándolo; véase “Oligarquía urbana”, p. 333.

Por lo que se refiere a ID 2493 (SA7-105) actúa casi como apéndice del diálogo en tanto prolonga el tema de los jueces —dejando al margen a la dama—: Dueñas se dirige allí, desde la distancia, a uno de los designados —D. Juan— a través de un escrito en que le expone la situación¹²²; sin embargo, poco tiene que ver el texto con la tensión desde un punto de vista formal, pues es poema heterométrico integrado por coplas de doce versos¹²³. En cualquier caso, ahonda en la necesidad del concurso de árbitros externos que juzguen el pleito y, a la vista de los nombres facilitados, Dueñas parece haber considerado algunas de las cualidades tenidas en cuenta para seleccionarlos: “[c]ondición noble, formación y, especialmente, convivencia en la corte”, sin olvidar la más importante, “conocimiento de las leyes poéticas que rigen la gaya ciencia”¹²⁴. Sin duda, Fernán Pérez de Guzmán reúne todos los requisitos¹²⁵; con lo que sabemos de Rodrigo de Medina no podemos afirmar lo mismo, aunque su cargo de contador mayor de Navarra en los años 30 hace pensar en un hombre al servicio del rey, familiarizado con los usos y costumbres de nobles y oligarcas¹²⁶.

122 Así lo muestran las fórmulas y expresiones empleadas; tras el saludo inicial, afirma: “notifico *no por senyas* /a vuestra mercet, senyor” (vv. 6-7) y, al cerrar el texto, de nuevo denota lejanía: “Senyor, con reverençia, / *en ausencia* /ante vos beso la tierra” (vv. 36-37; cursiva mía). Pese a todo, se muestra esperanzado por lo que cree será un veredicto favorable.

123 Para su esquema véase Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 443. Lo cierto es que la heterometría es común a tres textos de la segunda sección.

124 Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, p. 64.

125 Y estaba familiarizado con el procedimiento; véase Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, pp. 59-60. Para su identificación, véase Tato “¿Una mujer con voz”, pp. 799-804; esta descarta que el Fernán Pérez citado fuese Fernán Pérez de Ayala, como creía Francisca Vendrell —véase *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1933, pp. 80-81, y “Las poesías inéditas de Juan de Dueñas”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIV, 1 (1958), pp. 149-240 (p. 152)—, pues es más lógico pensar, como Dutton, que sea Pérez de Guzmán, sobre todo porque un primo de este, Vasco Ramírez de Guzmán, en 1438 dejó en testamento un legado a Juan de Dueñas, indicio que fortalece esta identificación y debilita la de Pérez de Ayala —no se olvide tampoco que el Señor de Batres pudo estar representado en SA7—; véase *supra* pp. 71-72, n. 31.

126 Es presumible que, antes de esa fecha, ostentase esa u otra responsabilidad, aunque será necesario revisar la documentación, que, en lo tocante al control y gestión de las finanzas, es compleja y, para algunos períodos, lagunosa; véase Eloísa Ramírez Vaquero, “Hacienda y poder real en Navarra en la Baja Edad Media. Un esquema

Menos clara es la inserción de ID 2494 (SA7-106) como cierre de la serie, pero hay elementos que avalan tal función. Así, formalmente, al igual que ID 2492 (SA7-104), es un poema de arte mayor, metro, según he indicado, harto infrecuente en SA7; al tiempo, el íncipit empleado por Dueñas —“Con grant sentimiento de mi corazón”— es semejante a aquel con que el poeta abre la disputa —“Con grant reverencia y mucha mesura”—, si bien su estado anímico es ahora distinto¹²⁷: con dolor, truncada toda esperanza, interpela a una segunda persona del plural —“discretas señoras” (v. 6)—, quizá intentando ganarse la atención del público femenino testigo del debate, antes de explicar su situación¹²⁸: lanza entonces un improprio acusatorio contra una segunda persona distinta, valiéndose de un vocativo que, a la vista de la explicación ofrecida en la siguiente copla por el portavoz lírico y de su fracaso sentimental, parece referirse al Amor¹²⁹. Como suele suceder, no se recoge la sentencia de los jueces, pero, de la queja contenida en ID 2494 (SA7-106), deducimos que no debió de ser favorable.

Abre el vuelto del f. 49 una nueva tensón, sin duda real, 0577 Y 2496 R 0577 (SA7-107), lo que refuerza la idea de que la serie anterior no se

teórico”, *Príncipe de Viana*, LX, 206 (1999), pp. 87-118 (pp. 113-117).

127 Aunque ya de su primer parlamento en la tensón se deduce que la expectativa de éxito al ofrecerse como servidor de la dama era mínima; véase Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 442.

128 “Con grant sentimiento de mi corazón / e puro dolor que he de mí mesmo / no por argumento [...] / discretas señoras, vos quiero dezir:” (vv. 1-6).

129 El sentido de la pieza no es claro, en parte por por la aplicación a esta segunda persona del término *meyudi*, que el *CORDE* solo registra aquí; véase Real Academia Española, Corpus diacrónico del español, accesible en <http://www.rae.es> (fecha de la consulta: 06/08/2024). Se trata, pues, de una voz en la que habrá que profundizar; no obstante, Álvarez Pellitero señaló que es de origen árabe, proveniente de “la raíz *yahudi*, judío” más un prefijo, que daría lugar a “*muhayyidi*, el judaizado, el de Judea”. Sobre *meyudi* incide el adjetivo *traidor*, lo que la llevó a concluir que, siendo Judas el felón por antonomasia y existiendo un árbol llamado de Judas o de Judea, también denominado “árbol del amor” —el ciclamen—, se haría referencia a él; véase *op. cit.*, p. 112. Lo cierto es que en la siguiente copla el portavoz lírico afirma: “mas *este es un árbol* de figura desordenada / [...] / que talla e penetra más que aire corrupto / al triste cativo do faç su morada” (v.13-16; cursiva mía), quizás porque ese árbol simboliza el sufrimiento que Amor ha traído —otras veces, como en el *cosaute* de Diego Hurtado de Mendoza, trae alegría; véase López Drusetta, *La poesía de Diego Hurtado*, pp. 256-266—.

inicie con un diálogo fingido¹³⁰. Con forma de canción, Sarnés y Juan de Padilla hablan de temática amorosa en estrofas alternas, una muestra más de este tipo de debate en la literatura cancioneril¹³¹; e importa subrayar el hecho de que dos de los escasos intercambios de este tipo recogidos en los cancioneros se hallen tan próximos en SA7. Finalmente, he de referirme al poema que sigue, la *Consideración de Rodrigo de Torres* —ID 2497 (SA7-108)—, tan singular que no encuentra “correlato con otras estructuras poemáticas”¹³²; con todo, ha de contarse, como las piezas anteriores, entre los diálogos interestróficos de SA7¹³³. Su “contenido se adecua al enunciado del título: un largo monólogo que fluctúa sin una clara hechura estrófica, en el que se consideran o analizan los males que acarrea la sujeción amorosa, a fin de que los receptores puedan valorar esos contradictorios efectos”¹³⁴; no falta allí tampoco el componente dialógico, ya que el portavoz lírico se desdobra y habla consigo mismo, llegando a preguntarse y responderse¹³⁵.

Parece claro que la disposición en SA7 de este grupo de textos, todos con una tradición monotestimonial y, de una u otra manera, con presencia de diálogo, no es mera coincidencia¹³⁶: todo el conjunto nos acerca al tema amoroso apoyándose en la tensión y dramatismo que pone en juego

130 En el caso de 0577 Y 2496 R 0577 (SA7-107) no se incluyen textos complementarios.

131 Véase Paula Martínez García, “*Non só ya quien ser solía*: ecos de una antigua contienda poética amorosa entre Padilla y Sarnés”, en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, ed. Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, pp. 417-428, y Gómez Redondo, *HPoMCII*, pp. 524-525.

132 Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 597.

133 Para los doce allí incluidos, véase Chas Aguión, “Los diálogos interestróficos”, pp. 204-205.

134 Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 597; véase, además, Fernández Berrocal, *op. cit.*, pp. 205-214.

135 Presenta una difícil estructura heterométrica, para la que remito a Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 597 y, del mismo autor, “La heterometría de cuño”, p. 265.

136 La transmisión de la tensión entre Sarnés y Padilla es más compleja: el *Cancionero de Estúñiga* —MN54— y el *de Roma* —RC1— conservan un texto monológico, ID 0577 “Vos, que sentides la vía”, que, con significativas variantes, solo incorpora la voz de Padilla; véase Martínez García, *Poetas del “Cancionero*, pp. 283-285.

aquel componente¹³⁷; creo posible que, en algún entorno cortesano, varios poetas hiciesen sonar esas piezas, quizá con motivo de la celebración de un juego o divertimento, que hoy solo podemos intuir¹³⁸.

5. TRAS LA PISTA DE LA ANÓNIMA POETA DE SA7

Nada sabemos de esta autora, ni siquiera su nombre; sin embargo, es imprescindible intentar siquiera situarla en un entorno cortesano y en una franja temporal concreta. A tal fin, resulta fundamental datar la tensón que mantiene con Dueñas, para lo cual son esenciales las referencias a los personajes mencionados —los tres jueces—. Me he referido ya a Rodrigo de Medina y a Pérez de Guzmán; por lo que respecta a D. Juan, según he anticipado, el poeta le aplica el calificativo *excellente* sin otorgarle tratamiento real y, al tiempo, nos permite entrever la autoridad que este ejerce sobre los otros dos jueces¹³⁹. Todo ello permite pensar que estamos ante el infante de Aragón en la etapa en que era aún príncipe consorte de Navarra, tras su boda con doña Blanca —10 de julio de 1420— y antes de su proclamación como rey —septiembre de 1425—; de hecho, este autor le dirige otros poemas después de su coronación.

Importa, asimismo, que nos detengamos en la figura y la obra de Juan de Dueñas, pues puede darnos pistas sobre aquella¹⁴⁰. Fue Francisca Vendrell quien inició su estudio y ofreció datos de interés a partir del examen de distintos documentos y de algunos de sus textos¹⁴¹; a su zaga, otros

137 Sin alcanzar tanto relieve como en otros poemas de esta sección, tampoco, según se ha visto, ese componente falta en ID 2491 (SA7-103^{bis}); véase *supra* p. 94.

138 Vendrell llega a afirmar sobre ID 2492 (SA7-104): “[e]ste diálogo seguramente estaba destinado para ser representado en alguna fiesta palaciega, y tal vez el mismo poeta sería uno de los que lo representaba”; “La corte literaria”, p. 81.

139 Véase *supra* pp. 89-90, n. 96.

140 Todavía no hay edición completa de su poesía, que ha comenzado Erica Verducci, según advierte en “Hacia una nueva edición crítica del poeta castellano Juan de Dueñas”, en prensa, aportación en la que trata de la transmisión de sus composiciones y de su vida, además de ofrecer una actualizada bibliografía; le agradezco que me haya permitido consultar y citar su trabajo antes de su publicación.

141 Véase “La corte literaria”, pp. 73-87, y “Las poesías inéditas”.

investigadores han perfilado mejor su silueta¹⁴². Por mi parte, me interesé en él por su relación con Santa Fe, deducible de la rúbrica de ID 0461 “Noble Rey, de quien espero” (MH1-195, 348r-v): *Coplas de Juan de Dueñas al rey de Navarra sobre una pregunta que le mandava que fiziese a Pedro de Santa Fe*¹⁴³. Debió de nacer entre fines del s. xiv y principios del xv y, a lo largo de su vida, frecuentó distintas cortes¹⁴⁴: la de Juan II de Castilla, de donde era natural —posiblemente de Dueñas (Palencia)—, la de Juan de Navarra y Aragón, y la italiana de Alfonso v¹⁴⁵. Cuando creó la tensón, debía ya de mantener relación con el entorno del infante Juan y quizá no mucho después compusiese ID 0461 (MH1-195), que hubo de ser escrito con anterioridad a 1435 o incluso en los años previos, pues todo indica que por entonces Santa Fe ya no estaba activo literariamente¹⁴⁶; por otra parte, aunque no está clara la participación de Dueñas en Ponza, Marco Presotto no la descarta y, de aceptarla, en ese momento Dueñas no se hallaría en la Península Ibérica¹⁴⁷.

La extensa obra de este autor —algo más de 70 poemas— se conserva

142 Remito al trabajo de Verducci para otra bibliografía.

143 Pregunta quizá perdida; véase Tato, *Vida y obra*, p. 159. Dueñas en el texto “no plantea cuestión alguna, sino que determina las condiciones para que estos intercambios se efectúen [...] precisando las pautas de recepción a las que tenían que ajustarse”; Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 450 —ello indica la competencia que hemos de suponerle al autor en materia de debates poéticos—.

144 Vendrell lo consideró nacido en esa franja temporal —“La corte literaria”, p. 73 y “Las poesías inéditas”, p. 150—, pero más tarde lo situó a comienzos del s. xv —*El Cancionero de Palacio*, p. 75—. No ha de descartarse, sin embargo, que viese la luz en la última década del s. xiv.

145 Véase el resumen ofrecido por Vendrell en “Las poesías inéditas”, pp. 150-152.

146 Es lógico situar el fin de su actividad poética antes de 1435: así se explica el silencio sobre Ponza, las muertes de D. Pedro (1438) y D. Sancho (1439) o la conquista de Nápoles (1443) por parte de quien tanto poetizó las hazañas de Alfonso v en los años 20; véase Tato, *Vida y obra*, pp. 112 y 221-222. Pero a ello puede sumarse la datación del resto de sus poemas, ninguno posterior a 1430; *ibidem*, pp. 110-112.

147 Presotto se basa en ID 00473 “Por singular afeción” (MH1-208, 351v-352r), texto dirigido a Fernando de Guevara, que “rimanda con ogni probabilità al grave rovescio militare di Alfonso”; véase Juan de Dueñas, *La Nao de Amor. Misa de Amores*, ed. Marco Presotto, Lucca, Mauro Baroni, 1997, p. 15. En ese caso, Dueñas partiría, como muy tarde, en julio de 1434, en la expedición de Juan de Navarra; véase Alan Ryder, *Alfonso el Magnánimo: Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, trad. Carles Xavier Subiela i Ibáñez, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1992 p. 247.

casi en exclusiva en el *Cancionero de San Román* (MH1), aunque varios conocen una tradición pluritestimonial¹⁴⁸; y es que, como hace tiempo hice notar, MH1 incorpora un cancionero personal suyo, en el que no figuran, sin embargo, varias piezas atestiguadas solo en SA7¹⁴⁹. Así, aparte de su intervención en la tensión y de los dos decires que la siguen, esta antología acoge en exclusiva otros dos poemas del autor¹⁵⁰; a diferencia de Dutton, considero que los ocho octosílabos que abren el f. 137r de SA7 con el verso “Si tú, senyor ensalçado”, seguidos del rótulo *Visión. Johán de Duenyas*, no constituyen el final de una acéfala pieza suya así titulada —ID 2650 (SA7-288^{bis})—: a mi parecer, esos versos son un fragmento de un texto previo, copiado en SA7 —junto a otros perdidos— en los antiguos ff. CXXXIX-CXLIII, también desaparecidos¹⁵¹; el paratexto con la atri-

148 Según Gómez Redondo, MH1 da cabida a “65 poemas de un total de 73 listados por Dutton, con 58 textos únicos. Sería el sexto de los autores seleccionados [...]”, de modo que este cancionero conserva casi el 80% de su obra; *HPoMCII, op. cit.*, p. 446. Véase también Manuel Moreno, “Descripción codicológica MH1: Csxvii: 430-543. Ms. 2, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid”, en *Cancionero virtual. An electronic corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, pp. 12-17. Es posible que *Palacio* recogiese sus primeras creaciones —es, desde luego, la fuente más antigua de su poesía—.

149 Véase “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en *De rúbricas ibéricas*, ed. Aviva Garriga, Roma, Aracne, 2008, pp. 37-60 (46-49). Dadas las pérdidas de folios de MH1, no es imposible que estos textos también se hubiesen copiado allí.

150 ID 2606 “Vi, senyora, una carta” (SA7-233, 101v-102r) e ID 2641 “Senyora, yo escribí” (SA7-279, 132v-133v). SA7 también comparte piezas suyas con otros testimonios, dos de ellas solo con MH1: ID 0488 “Aunque veo que es mi daño” e ID 0370 R 2603 “Aunque visto mal argayo”, lo que implica que hubo de escribir las antes de 1441; sobre sus textos solo incluidos en SA7, véase Gómez Redondo, *HPoMCII*, pp. 441-444. Es posible que esas fuesen sus primeras creaciones.

151 Dutton al final de f. 136v señala esta pérdida, pero entiende *Visión. Juan de Dueñas* como rúbrica del mutilado texto previo, que adscribe a este autor; véase, *op. cit.*, iv, p. 156. Ahora bien, los paratextos de SA7 nunca figuran tras el poema y se deben a las mismas manos que transcriben los versos —salvo en casos de adición posterior—; véase Tato, “Huellas”, 67, n. 21. Por eso, pienso que aquel epígrafe introducía una pieza del poeta que no llegó a copiarse. Al tiempo, creo posible que esa visión fuese ID 0469 “En la grand corte real”, titulada en MH1 *Sueño* —¿variante de *Visión?*— *de Juan de Dueñas*; hacia ello apunta el v. 6 —“sabed que vi una *visión*” (cursiva mía)— y el hecho de que el amanuense de esa octava dé paso en SA7 a otro que transcribe ID 0131 “Cativo de miña tristura” antecedido

bución —hoy difícil de establecer— se hallaría también antes de la pieza.

No sabemos en qué momento Dueñas comenzó a componer versos, pero parece haberlo hecho durante un amplio período de tiempo, pues, revisando la fecha que Dutton asigna a las composiciones susceptibles de ser datadas, una de las más antiguas —ID 0370 “Aunque visto mal argayo”— nos sitúa en 1429, año aceptado en general por cuantos se han acercado a ella¹⁵². Conoce solo dos testimonios —MH1 y SA7—, siendo fundamental el segundo, en el que se copia la intervención previa de Íñigo López de Mendoza, ID 2603 “Uno piensa'l vayo y otro el que lo ensilla” (SA7-226, 98v-99r)¹⁵³; ello permite situar el poema en aquel momento, cuando, siendo frontero en Ágreda, D. Íñigo desafió a navarros y aragoneses en sus versos, a los que replica por los consonantes Juan de Dueñas: ambos textos se encuadran en el marco de los enfrentamientos producidos a fines de 1429¹⁵⁴.

Más dudas ha suscitado ID 0463 “Infante, señor, algunos” (MH1-197, 349r), solo atestiguado en MH1. Según se desprende de su lectura, el vate dirige al infante Enrique un escrito en nombre de un grupo de leales —entre los que se cuenta el propio Dueñas— cuando el primogénito de Juan de Navarra —al que su tío no conocía— era un niño¹⁵⁵; tal circunstancia pudo producirse debido a que Carlos de Viana nació el 29 mayo de 1421 y su tío, encarcelado a comienzos de junio de 1422, no fue liberado hasta octubre de 1424¹⁵⁶. No hay acuerdo, sin embargo, sobre la

de su propia rúbrica, de forma que anómalamente se suceden de modo inmediato dos epígrafes.

152 Dutton consigna ese y otros años en distintas piezas recogidas en MH1; véase *op. cit.*, I, pp. 461-471 y 499-518. No obstante, la mayor parte de sus poesías amorosas no pueden datarse; sí alguna, como la *Nao de Amor*, cuya composición, a la luz de la aportación de Marco Presotto, debería retrasarse de 1437, fecha tradicionalmente aceptada, a 1439. Véase Dueñas, *op. cit.*, pp. 16-17.

153 MH1 solo recoge el texto de Dueñas, al que antepone la rúbrica *Coplas de Juan de Dueñas sobre razones que dezían algunos manzebos de Castilla*.

154 Véase la edición de la poesía de Santillana de Pérez Priego, *op. cit.*, pp. 323-324, n. 3, y Vendrell “Las poesías inéditas”, pp. 150-151.

155 Los vv. 19-21 rezan: “[...] sabed, si no sabéis, / de un sobrino que tenéis / virtuoso sin enmienda”, lo cual justifica también que el poeta se demore en la presentación del pequeño”.

156 Véase Eloy Benito Ruano, *Los infantes de Aragón*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002 [2ª ed. refund.], pp. 31-33, y Ryder, *op. cit.*, pp. 157-167; y es muy

datación precisa de la pieza: Dutton la sitúa en 1426, Eloy Benito Ruano en 1428 y Agustín Rubio Vela entre 1440 y 1443¹⁵⁷; el último entiende, además, que el poeta no se refiere a Carlos de Viana, hipótesis, a mi juicio, cuestionable¹⁵⁸. Y es que ID 0463 (MH1-197), como gran parte de la producción del autor, se recoge solo en MH1, que, según he indicado, dio cabida a un cancionero del autor; en concreto, forma parte de un núcleo de decires dedicados a distintos miembros de la familia real navarra —Juan II, D. Enrique, la reina y la princesa Blanca—. El texto facilita información de interés, que permite aproximar una fecha: puesto que Juan II había sido proclamado rey —título recordado en el v. 2—, nos encontramos en un momento posterior al 8 de septiembre de 1425¹⁵⁹; además, su hijo Carlos —nacido el 29 de mayo de 1421— era entonces pequeño —“niño de tan poca edad” (v. 41), como resalta el intensivo—, pero ya capaz “de gentil conversación” (v. 32), cualidad que hace pensar en un niño de entre seis y ocho años¹⁶⁰. Poco después el poeta dialogaría con D. Íñigo en la frontera y algún tiempo antes lo habría hecho con nuestra anónima creadora.

Dueñas intercambió versos con otros autores, de modo que no era

posible que tardase aún en visitar a su sobrino.

157 Véase Dutton, *op. cit.*, I, p. 503; Eloy Benito Ruano “Fortuna literaria del Infante D. Enrique”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, XIV (1964), pp. 161-201 (pp. 180-181), y Agustín Rubio Vela, “Militares, cortesanos y poetas en el entorno de los infantes de Aragón (1439-1445): las Coplas de Juan de Dueñas al infante don Enrique”, *Scripta*, IX (2017), pp. 113-143 (p. 130).

158 Tras revisar las propuestas de quienes lo precedieron, se centra en la identificación de los leales citados en las coplas II-III, que localiza entre 1440-1443, por lo que concluye que ID 0463 (MH1-197) no puede referirse a Carlos, sino a un hijo ilegítimo de Juan de Navarra que tendría entonces “entre tres y seis años”; véase Rubio Vela, *op. cit.*, pp. 117-120. Quizá esos fieles al monarca se hallasen a su lado antes de esas fechas, como, por ejemplo, sucede en el caso de Juan de Dueñas.

159 Muerto Carlos III, Alfonso V designa rey a Juan en el campamento, una vez Blanca les hace llegar la bandera real y la capa desde Navarra; véase Ryder, *op. cit.*, pp. 166-167. La coronación tuvo lugar en 1429 y quizá en ese momento Dueñas estuviese ya al servicio de la corte navarra; véase Dueñas *op. cit.*, p. 14.

160 Dado que Juan II se hallaba en Navarra en 1429 para su coronación, quizá Dueñas hubiese compuesto el decir por entonces, con motivo de los festejos; véase Eloísa Ramírez Vaquero, “Blanca de Navarra (1386-1441)”, en *Reinas de Navarra*, dir. Julia Pavón, Madrid, Sílex, 2014, pp. 682-789 (pp. 700-701).

ajeno a los usos y exigencias de los géneros dialogados, pero me fijaré aquí en el *Pleito que ovo Juan de Dueñas con su amiga* —ID0376 “Catad que vos emplazo, señor” (MH1-117, 295v-296v)—, escrito en 1438 —fecha deducible del texto—, ya que en él asistimos a un nuevo enfrentamiento entre el poeta y una anónima dama. Y lo cierto es que ID0376 (MH1-117) comparte algunas características con ID 2493 (SA7-105), como la “hechura dramática”¹⁶¹; asimismo, el conocimiento de Dueñas en materia legal que asomaba en la tensón, se percibe con claridad en el *Pleito*¹⁶²: el poema supone “la adaptación no solo de terminología, sino aún de la propia arquitectura de estructuras en principio paraliterarias a la creación poética”¹⁶³. Con todo, tampoco faltan las diferencias: ID0376 (MH1-117) es, en mi opinión, un divertimento planteado a imitación de un proceso legal, que da lugar a un texto polifónico; en él toman la palabra, además del hombre y la mujer, otros personajes —el portero, el alcalde y el Dios de Amor, que es el que dicta sentencia—¹⁶⁴. Finalmente, el tono de las intervenciones de los litigantes se diferencia del empleado en la tensón, pues en ID0376 (MH1-117) en algún momento se llega casi al insulto.

Para trazar siquiera un bosquejo de quién fue la interlocutora de Dueñas en ID 2492 (SA7-104), resta acercarnos a ella a partir de la información que se desprende del estudio de sus obras. En este sentido, es de gran importancia la fecha de la tensón, que nos permite situarla en el entorno de la corte navarra hacia la tercera década del s. xv: admitiendo que el diálogo fuese compuesto poco antes de septiembre de 1425, esta poeta,

161 Para Gómez Redondo, es “[u]no de los poemas más singulares de esta colectánea” y lo considera “un juicio de Amor, de carácter dialógico”; *HPoMCI*, p. 459. Además de en su estructura, se detiene en las distintas figuras con voz que en él intervienen y concluye que con este texto “Dueñas construye [...] uno de los primeros procesos de amores, articulando un esquema —temático y formal— que será corriente en el desarrollo de la ficción sentimental”; *ibidem*, p. 60.

162 Antonio Chas Aguión se ha ocupado de este aspecto en diversos trabajos, algunos citados en estas páginas, otros recogidos en su libro *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo xv*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 65-99.

163 Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, p. 65. De hecho, en el pleito, aparte del léxico, las rúbricas dan cuenta de otros elementos como la *demanda*, el *contrato* y la *sentencia*.

164 La participación del último hace pensar que la voz de la mujer sea, como la del Amor, fingida.

al igual que Dueñas, sería adulta en ese tiempo. Cabe, asimismo, presumir que fuese de familia noble, de ahí la deferencia que su interlocutor muestra al dirigirse a ella¹⁶⁵; además, la dama es capaz de responderle por los consonantes valiéndose del arte mayor hasta en ocho ocasiones, de modo que posiblemente se trataba de una mujer letrada. Tampoco ha de olvidarse que sus dos composiciones conservadas, ambas de temática sentimental —en la tónica de SA7—, entrañan variedad: un monólogo de factura heterométrica, con octosílabos y quebrados, y una tensón en arte mayor¹⁶⁶; por otra parte, en ambos se perciben elementos que denotan cierta influencia ultrapirenaica, algo que no sorprende dados los estrechos lazos del reino de Navarra con Francia.

Al hablar de una poeta que se vale del arte mayor en un intercambio poético, enseguida nos viene a la mente otra, conocida como Vayona, que dialoga en verso con Diego de Sevilla, ambos representados en LB2; sin embargo, como se verá, son dos autoras distintas. Sevilla inaugura LB2 con una copla de arte mayor: en ella plantea una pregunta sobre la infanta Leonor de Navarra —ID 2147 “Dezitme, señora, si Dios vos dé vida” (LB2-1, 24r)— a una señora que no identifica; el interrogante permite a ambos ensalzar a aquella¹⁶⁷. En su turno de réplica, la mujer responde con ID 2148 “Si mirades más vezes, Diego y hermano” (LB2-2, 24v), cuya rúbrica desvela el nombre silenciado por su oponente —*Respuesta que fizo Vayona*—; se ajusta al metro del demandante, pero no a la rima, requisito destacado por Baena en los epígrafes de otros intercambios. La composición de este diálogo se ha situado después 1457 y antes de 1461, atendiendo a que Leonor fue nombrada gobernadora de

165 Deferencia perceptible en la expresión “Con gran reverencia” —la misma que emplea con D. Juan—, aunque, en general, el tono y las maneras siempre son respetuosas; basta contrastar la tensón con el *Pleito*.

166 Y no sería imposible que la pérdida de folios de SA7 hubiese determinado la desaparición de un breve poema de su autoría; véase *supra* pp. 93-94, n. 109.

167 Este autor, a quien pueden atribuirse con seguridad cinco poemas privativos de LB2, ocupa en este cancionero un destacado lugar: a su mano se deben los tres primeros textos de la colección, que giran en torno a Leonor de Navarra a modo de dedicatoria u homenaje; véase sobre su vida Carlos Conde Solares, *El “Cancionero de Herberay” y la corte literaria del Reino de Navarra*, Northumbria University, Arts and Social Sciences Academic Press, 2009, pp. 16-19 y, sobre su obra, pp. 21-27.

Navarra en 1457, donde se estableció hasta 1461; no conservamos ningún otro poema de Vayona, de quien tampoco sabemos mucho aparte del nombre¹⁶⁸. No obstante, ese apelativo parece apuntar, como advirtió Aubrun, a su procedencia de la localidad francesa así conocida, lo cual implica que no sería de familia noble; el investigador francés supone, además, que habría sido dama de compañía de Leonor¹⁶⁹. Algo más se sabe sobre su interlocutor, Diego de Sevilla, que Conde Solares localiza en documentos de archivo: nacido en el último cuarto del s. XIV o a principios del XV, estuvo al servicio de Juan de Navarra¹⁷⁰; de especial interés son algunos escritos del año 1457 que aluden a su vejez y a la pobreza en que vivía¹⁷¹. De hecho, aceptando la datación establecida para el diálogo, Diego habría compuesto la pregunta hallándose en esas circunstancias y, dada la cercanía que Vayona muestra hacia él —lo interpela con el vocativo “Diego y hermano”—, ello implicaría que su “posición en la corte [...] era relativamente humilde”¹⁷².

No parece, pues, viable identificar a la oponente de Dueñas con la de Diego de Sevilla, ambas representadas en distintos cancioneros. Aquella en sus réplicas, pese a la extensión del debate, se atiene siempre a los consonantes, evidenciando así su pericia poética, no demostrada, en cambio, por Vayona, quien no alcanza a respetarlos en una única copla de ocho versos; por otra parte, se preocupa de preservar su identidad, en tanto la responsable de ID 2148 (LB2-2) la desvela. Todavía se perciben otras diferencias: mientras la creadora de ID 2492 (SA7-104) escribe algo antes de 1425, la interlocutora de Diego de Sevilla lo hace 25 años después, sin que tengamos noticia del momento en que nació; finalmente, frente a la cercanía mostrada por Vayona hacia su inquisidor, la autora que me ocupa, lejos de tratar con familiaridad a Dueñas, mantiene la distancia que el respeto impone. En definitiva, obviando el hecho de que ambas escriben versos y frecuentan la corte

168 Véase Conde Solares, *op. cit.*, pp. 16-17; este investigador cree que podrían deberse también a ella algunas de las piezas anónimas incluidas en LB2.

169 Véase Conde Solares, *op. cit.*, pp. 16-18.

170 Ocupó puestos de escasa relevancia y, en 1450, pasaría al servicio de Fernando López de Saldaña; véase Conde Solares, *op. cit.*, pp. 16-18.

171 Véase Conde Solares, *op. cit.*, pp. 16-17.

172 Conde Solares, *op. cit.*, p. 17.

navarra en distintos momentos, nada parece ligarlas, por lo que hemos de añadir una nueva poeta a las pocas que han sido individualizadas en la poesía del xv.

Delinquentes públicos y privados en *La Celestina*: la utilidad del delito¹

PAOLO TANGANELLI

Università di Ferrara

tngpla@unife.it

Título: Delinquentes públicos y privados en *La Celestina*: la utilidad del delito.

Title: Public and Private Criminals in *La Celestina*: the Utility of Crime.

Resumen: Se examina la lección “utilidad”, que aparece en el auto xiv de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Patrizia Botta, juzgándola errónea, proponía enmendarla *ope ingenii* con “punibilidad”, mientras que otros críticos la defendieron sin esgrimir argumentos resolutivos. Se esclarece que el pasaje de marras deriva del *Digesto* y que dicha lección encaja en el contexto paródico de un proceso virtual en contra del juez que había condenado a muerte a Pármeno y Sempronio. Se proponen asimismo unos pequeños retoques a la puntuación que se suele emplear para editar este fragmento.

Abstract: This article examines the reading ‘utilidad’, which appears in the xiv auto of the *Tragicomedy of Calisto and Melibea*. Patrizia Botta judged it to be erroneous and proposed to amend it *ope ingenii* with ‘punibilidad’, while other critics defended it without decisive arguments. We explain that the fragment derives from the *Digest* and that the reading fits into the parodic context of a virtual trial against the judge who had condemned Pármeno and Sempronio to death. We also propose a few minor adjustments to the punctuation usually used to edit this fragment.

Palabras clave: Crítica del texto, *Emendatio ope ingenii*, Utilidad, *Celestina*.

Key Words: Textual criticism, *Emendatio ope ingenii*, Utility, *Celestina*.

Fecha de recepción: 7/9/2024.

Date of Receipt: 7/9/2024.

Fecha de aceptación: 14/9/2024.

Date of Approval: 14/9/2024.

1 Se ofrece la versión española del siguiente artículo: “Delinquenti pubblici e privati nella *Celestina*: l’utilità del delitto”, en *Vita pubblica e privata nel Rinascimento. Atti del XX Convegno Internazionale dell’Istituto di Studi Umanistici Francesco Petrarca (Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008)*, Florencia, Cesati, 2010, pp. 325-332. Traducción de Paola Valentina Siracusa (Sapienza Università di Roma).

A Paolo Cherchi,
“en el buen sentido de la palabra, bueno”

En repetidas ocasiones la crítica se ha detenido en el monólogo de Calisto del auto XIV de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. El interés por este episodio, entre los más divertidos y los más logrados de la segunda redacción de la *Celestina*, es fácilmente comprensible². Pese a que en esta *declamatio*, más que en otras partes, se manifieste la autoparodia del jurista Fernando de Rojas con respecto a los clichés de abogados, no se trata de un pleonástico *morceau de bravoure*. Resulta, en cambio, clarísima la función del monólogo en la arquitectura de la *Tragicomedia*, siendo este uno de los momentos en los que mejor se evidencia la locura intermitente del insensato y egoísta Calisto (según el personaje es definido, respectivamente, por Marcel Bataillon³ y María Rosa Lida de Malkiel⁴).

Quizá sea oportuno reconstruir brevemente los antecedentes. Calisto, noble aunque “de estado mediano”⁵, después de haber obtenido finalmente el favor de Melibea, la doncella de “alta y serenísima sangre”⁶, de la cual se ha encaprichado, recompensa a la hechicera y alcahueta Celestina con una “cadena de oro”. Pármemo y Sempronio, los servidores de Calisto que han ayudado a Celestina, se dirigen a la casa de la rufiana para reclamar su parte del premio y, frente a la negativa de la mujer, la matan. Atrapados in fraganti, son enviados al patíbulo sin proceso por un juez amigo de la familia de Calisto.

2 Para una panorámica de las contribuciones más relevantes, véase Patrizia Botta, “Utilidad («Celestina», Trag. XIV, 242.8)”, *Cultura neolatina*, LI, 1-2 (1991), pp. 65-99 (en particular la nota 2 de p. 67).

3 Marcel Bataillon, “Chapitre IV. Calisto l’insensé”, *La Celestina selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, pp. 108-134.

4 “La nota básica del carácter de Calisto es su egoísmo” (María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Barcelona, EUDEBA, 1977, p. 347).

5 Se lee en el *Argumento* general; Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés et alii, Barcelona, Crítica, 2000, p. 23. De ahora en adelante se citará así: *Celestina*.

6 *Ibidem*.

La primera reacción del joven, en cuanto es informado de la ejecución, se antoja como la más obvia: teme el escándalo público, o sea, el hecho de que sus asuntos privados terminen siendo la comidilla de todos:

¡Oh día de congoja, oh fuerte tribulación, y en que anda mi hacienda de mano en mano, y mi nombre de lengua en lengua! Todo será público cuanto con ella y con ellos hablaba, cuanto de mí sabían, el negocio en que andaban⁷.

Sin embargo, Calisto ahuyenta rápidamente estas preocupaciones para dirigirse al *rendez-vous* nocturno con Melibea y solo después de regresar a casa vuelve a pensar por poco tiempo —lo que dura este monólogo— en la infausta suerte de Pármeno y Sempronio. Es entonces cuando, alterado y fuera de sí, predispone en el interior de su habitación una especie de proceso virtual en contra del juez que con celo ha condenado a muerte a sus criados. Todo esto lo describe con exactitud Patrizia Botta:

...lo que Calisto está haciendo, en este contexto, es un proceso (verdadero) al juez, que él, por su cuenta, dirige y organiza, desdoblándose primero como acusación y después como defensa. En ambos casos, se expresa como un abogado experto y aduce léxico y citas directamente basadas en los manuales legales más difundidos, bien conocidos por Fernando de Rojas, jurista de profesión⁸.

En este improbable proceso en el que Calisto asume por turnos todos los roles, hasta el de juez del juez⁹ (hacia el cual emitirá, además, una

7 *Celestina*, p. 279.

8 “...quel che Calisto sta facendo, in questa sede, è un processo (vero e proprio) al giudice, che egli, tutto da solo, dirige ed organizza, sdoppiandosi prima in accusa e poi in difesa. Nei due casi, si esprime da avvocato esperto e adduce lessico e citazioni direttamente tratte dalla manualistica legale più diffusa, ben nota a Fernando de Rojas, di professione giurista” (Botta, *op. cit.*, p. 68).

9 “En principio, todo el alegato se plantea a modo de un proceso, en el que, diríamos, hay dos acusados: los criados, que ya fueron sentenciados, y el juez que dictó sentencia. A Calisto le toca asumir todos los papeles del proceso. Será el juez, un *juez* imparcial [...]. Y será al propio tiempo el defensor de los criados y hasta el portavoz de los alegatos del juez, que castigará a los criados” (Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de “La Celestina”*, Madrid, Taurus, 1978, p. 407).

sentencia absolutoria), todo gira en torno a la rígida contraposición entre esfera pública y privada. Véase, en particular, el núcleo de dicho monólogo polifónico:

Tú eres público delincuente, y mataste a los que son privados; y pues sabe que menor delito es el privado que el público, menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen, las cuales no son escritas con sangre, antes muestran que es menos yerro no condenar los malhechores que punir los inocentes. ¡Oh cuán peligroso es seguir justa causa delante injusto juez! Cuanto más este exceso de mis criados, que no carecía de culpa. Pues mira, si mal has hecho, que hay sindicado en el cielo y en la tierra: así que a Dios y al rey serás reo, y a mí capital enemigo. ¿Qué pecó el uno por lo que hizo el otro, que por sólo ser su compañero los mataste a entramos? Pero ¿qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Soñabas, duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? Cata que estás en tu cámara. ¿No ves que el ofendedor no está presente? ¿Con quién lo has? Torna en ti. Mira que nunca los ausentes se hallaron justos. Oye entrambas partes para sentenciar¹⁰.

Tal soliloquio no resulta esencial desde el punto de vista de la fábula, toda vez que al final Calisto deja de lado cualquier propósito de venganza y exonera al juez (dicho sea de paso: lo hace sobre todo para poderse dedicar sin obstáculos a Melibea; de hecho, interrumpe el juicio diciéndose: “acuérdate, Calisto, del gran gozo pasado, acuérdate de tu señora y tu bien todo”¹¹). Esto no quita para que, en todo caso, convenga detenernos en la estructura argumentativa de dicho monólogo y, en particular, en el modo en que Calisto contrapone lo público y lo privado.

En el pasaje reproducido, la antítesis no se circunscribe al hecho de que semejante proceso privadísimo, pues se desarrolla en la cabeza de Calisto, calque el debate de un pleito público, ni al hecho de que el joven caballero tema la pública exposición de su secreta pasión. Estos son, por así decirlo, elementos tan evidentes como externos. Al contrario, huelga observar cómo la argumentación se va construyendo en torno a una serie de polaridades que desarrollan, de forma orgánica desde la óptica de un

10 *Celestina*, pp. 279-280.

11 *Celestina*, p. 281.

jurista, la oposición de partida entre dimensión pública y espacio privado. Las primeras dos polaridades son perspicuas:

- 1) delincuente público (así es llamado el juez) *vs* delinquentes privados (Pármeno y Sempronio): “Tú eres público delincuente, y mataste a los que son privados”;
- 2) delito público (aquel que requiere un proceso público y, por lo tanto, la intervención de un magistrado) *vs* delito privado (o sea, perseguible por los ciudadanos privados): “y pues sabe que menor delito es el privado que el público”¹².

Pero podría haber una tercera polaridad escondida que, en cambio, ha llegado la hora de poner de manifiesto, y es la siguiente:

- 3) utilidad para el derecho público (lo que en el *Digesto* regula los comportamientos de los sacerdotes y, precisamente, de los magistrados) *vs* utilidad para el derecho privado.

El *Digesto* puede socorrernos no solo para aclarar mejor la última antítesis, sino también para invitarnos a reflexionar sobre una lección muy discutida de este monólogo: me refiero a la palabra *utilidad*, sobre la cual se han confrontado recientemente Patrizia Botta y los filólogos que han preparado la edición de la *Celestina* para la editorial Crítica.

Botta identifica una posible corrupción en este pasaje, donde parece haber una alusión a la menor utilidad del delito privado con respecto al público (como es lógico, no solamente la utilidad del delito no es mencionada nunca en el derecho romano, sino que el concepto mismo constituye un absurdo jurídico¹³). No comparten dicha opinión los editores, los cuales, en efecto, no enmiendan el fragmento. Para justificar tal elección conservadora, Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota advierten en una nota que “[e]l derecho no suele referirse a la *utilidad* pública del delito, sino de la

12 “...en Grecia primero y en Roma después [...] existía la distinción entre delito público (=crimen) y privado (=delictum; pero más adelante *delictum* designó ambos). La distinción no se basa ni en la naturaleza del delito cometido ni en la naturaleza de la pena aplicada, sino más bien en el modo de procesar a los culpables, es decir, en la competencia del tribunal represivo. [...] Los delitos perseguibles por iniciativa privada, en el derecho romano, son en total cuatro: el hurto [...], el robo [...], la injuria [...] y el daño. Este último, en particular, prevé también el daño físico del esclavo, infligido cuerpo a cuerpo y que causa heridas, mutilaciones e incluso la muerte” (Botta, *op. cit.*, pp. 87-88).

13 *Ibidem*, p. 89.

pena, pero en este contexto el término tiene sentido”¹⁴, mientras que Guillermo Serés señala en el aparato crítico una sugerencia de Francisco Rico:

Evidentemente, en jurisprudencia se suele hablar de la *utilidad* de la pena para prevenir el delito o para que no quede impune; mucho más raro es aplicar la palabra al delito, pero no anómalo, porque la especificidad legal no invalida el uso genérico del término. [...] Puede descartarse sin más la propuesta de Botta [1991], que pretende corregir en *punibilidad*. De ser imprescindible la enmienda, podría adoptarse el *maldad* que me sugiere Francisco Rico y que cumple con los requisitos paleográficos y semánticos fundamentales¹⁵.

Botta formula tres hipótesis para tratar de sanar lo que, a su juicio, sería un error probable, estableciendo entre ellas una precisa jerarquía. La hipótesis privilegiada es la banalización de una *lectio difficilior* (recomienda corregir por conjetura con *punibilidad* la lectura *utilidad* transmitida por la tradición primitiva de la *Celestina*¹⁶). Con carácter subsidiario, sin embargo, formula otras dos conjeturas complementarias en las que resultará provechoso detenernos; es decir, la posibilidad de una laguna o de un salto conceptual (intencional o no) por parte del autor:

Una última posibilidad de interpretación de la lectura *vtilidad* es aquella según la cual a la palabra o al texto le falte algo: un lema perdido o no copiado desde el arquetipo de la *Tragicomedia* (laguna luego transmitida a la tradición textual primitiva) o incluso que el autor mismo haya efectuado un brusco ‘salto’ conceptual, intencionalmente, o quizá solo por un descuido. Cabe suponer que en una especie de silogismo organizado más o menos de este modo:

- a) el delito es punible;
- b) la punición del delito es ejemplar para la sociedad y es útil para el bien público;

14 *Celestina*, p. 279, n. 80. Como recuerda Vincenzo Scarano Ussani, *L'utilità e la certezza. Compiti e modelli del sapere giuridico in Salvo Giuliano*, Milán, Giuffrè, 1987, p. 29, ya Platón afirmaba que el castigo del delito es de interés público.

15 *Celestina*, p. 478.

16 “La tradizione primitiva del testo segue compatta, fino agli anni '60, la lezione *vtilidad*” (Botta, *op. cit.*, p. 75: “La tradición primitiva del texto sigue compacta, hasta los años 60, la lección *vtilidad*”).

c) [la punición del] delito es útil.

El autor, enunciando directamente la utilidad del delito (punto c), saltó todas las etapas precedentes para llegar directamente a la conclusión. Esta explicación, que juzgo forzada y para nada obvia, es la ofrecida al respecto por el comentarista anónimo de la *Celestina* manuscrita [...]. La hipótesis, en cambio, de la palabra ‘saltada’ en fase de copia nos autoriza más bien a integrar a la lección *vtilidad* alguna especificación ulterior: utilidad [de la punición], [del castigo], útil [al pueblo], [a la gente], o algo diferente¹⁷.

En el párrafo de la *Tragicomedia* examinado, el *Digesto* es sacado a colación repetidamente. Con “leyes de Atenas” Calisto se refiere sin duda al *corpus* justiniano¹⁸. El apotegma “¡Oh cuán peligroso es seguir justa causa delante de injusto juez”, conforme señalaba ya el autor anónimo de la *Celestina comentada* y nos recuerda Russell, deriva sin duda del *Digesto*¹⁹. Y quizá de la misma fuente proceda también otra sentencia bas-

17 “Un’ultima possibilità di interpretazione della lezione *vtilidad* è quella che alla parola o al brano manchi qualcosa: un lemma caduto o non copiato fin dall’archetipo della *Tragicomedia* (lacuna poi trasmessa alla tradizione testuale primitiva) oppure ancora che l’autore stesso abbia effettuato un brusco ‘salto’ concettuale, intenzionalmente, o magari solo per svista. Supponiamo che in una specie di sillogismo organizzato all’incirca in questo modo: a) il delitto è punibile; b) la punizione del delitto è esemplare alla società ed è utile al bene pubblico; c) [la punizione del] delitto è utile. L’autore, enunciando direttamente l’utilità del delitto (punto c) abbia saltato tutti i passaggi precedenti per giungere direttamente alla conclusione. Questa spiegazione, che a me pare forzata e per niente ovvia, è quella fornita in proposito dall’anonimo commentarista della *Celestina* manoscritta [...]. L’ipotesi invece della parola ‘saltata’ in fase di copia ci autorizza piuttosto a integrare alla lezione *vtilidad* una qualche ulteriore specificazione: utilità [della punizione], [del castigo], utile [al popolo], [alla gente], o altro” (*ibidem*, pp. 92-93).

18 Véase *Celestina*, p. 279, n. 81.

19 Véase Peter Edward Russell, “*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas”, en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, dir. Eugenio de Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 533-542. En particular, escribe sobre la *Celestina comentada*: “Nuestro comentador nos asegura varias veces que Rojas y su coautor se aprovecharon de sus lecturas en derecho al escribir la *Tragicomedia*. Algunas veces parece indudablemente tener razón. Así, cuando dice Calisto en el Aucto XIV ‘o quan peligroso es seguir justa causa delante injusto juez’ (*Tc*, pág. 242), es muy

tante difundida: “antes muestran que es menos yerro no condenar los malhechores que punir los inocentes”: “Sed nec de suspicionibus debere aliquem damnari, D. Trajanus Assiduo Severo rescripsit: «satius enim esse impunitum relinqui facinus nocentis quam innocentem damnare»” (*Digestae* XLVIII, XIX, 5).

Desde luego, este uso de la palabra ajena se debe encuadrar en el mecanismo de la parodia y no de la estilización, puesto que la *Tragicomedia* no es un opúsculo jurídico, sino un texto literario dirigido a un público más bien vasto. Por eso las sentencias jurídicas elegidas por Rojas figuran siempre entre las más conocidas: cualquier lector culto debía ser capaz de captarlas y de comprender al mismo tiempo el registro caricatural.

Al comienzo del primer libro del *Digesto* —en un lugar, por lo tanto, entre los más fáciles de memorizar— se confrontan las dos diferentes *positiones* del derecho público y del derecho privado; y allí se afirma no solo que el derecho público atañe a sacerdotes y magistrados, sino también que el juez incluso puede ser comparado con una suerte de sacerdote: “Cuius merito quis nos sacerdotes appellet” (*Digestae* I, I, 1, 1). Tal vez sea esta la causa por la que Calisto recuerda a su fantasmagórico interlocutor —el juez amigo de su familia— la sacralidad de su función, es decir, que lo espera un tribunal celeste: “Pues mira, si mal has hecho, que hay sindicado en el cielo y en la tierra: así que a Dios y al rey serás reo, y a mí capital enemigo”²⁰.

Y aún más significativa, de nuevo en el inicio del *Digesto*, es la distinción entre derecho público y privado, centrada justo en el concepto de utilidad:

Huius studii duae sunt positiones, publicum et privatum. publicum ius est quod ad statum rei romanae spectat, privatum quod ad singulorum utilitatem: sunt enim quaedam publice utilia, quaedam priuatim. publicum ius in sacris, in sacerdotibus, in magistratibus consistit (*Digestae* I, I, 1, 2).

probable, en vista de que se trata aquí de un trozo de la obra lleno de conceptos jurídicos, que Rojas se acordaba del *Código* de Justiniano donde dice ‘cum periculosus sit coram suspecto iudice litigare’...” (*ibidem*, p. 538).

20 *Celestina*, p. 280.

Dicho fragmento nos podría ayudar a enfocar los tres planos que parecen interactuar en el monólogo de Calisto:

- 1) “Tú eres público delincuente y mataste a los que son privados”: un magistrado está sujeto al derecho público y, en consecuencia, un juez injusto es, más que cualquier otro sujeto, un delincuente público;
- 2) “y pues sabe que menor delito es el privado que el público”: desde luego, el delito público es mucho más grave que el privado;
- 3) “menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen”: la utilidad pública, asunto del *ius publicum*, sobrepasa la utilidad de los ciudadanos privados, piedra angular del *ius privatum*: “publicum ius est quod ad statum rei romanae spectat, privatum quod ad singulorum utilitatem”.

Si este pasaje de sobra conocido del *Digesto* es la fuente parodiada en el soliloquio de Calisto, entonces también se pueden remodelar algunas de las conjeturas de Botta. Hipotetizando una laguna de la *Tragicomedia*, tal vez se debería suponer la omisión de un fragmento en el que apareciera el *menor derecho* (privado), para preservar la necesaria correlación entre *ius* y *utilitas*:

Tú eres público delincuente y mataste a los que son privados, y pues sabe que menor delito es el privado que el público, <y menor derecho el privado que el público,> menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen...

La hipótesis de la laguna nos induce a imaginar, en definitiva, que Calisto quisiera decir una obviedad de este género: es sabido que el delito privado es menor (menos grave) con respecto al público, porque menor (menos importante) es el derecho privado; y es así porque, a su vez, menor es la utilidad privada o de los individuos en comparación a la utilidad pública. Otra posibilidad es que se produjera una lectura errónea por parte del cajista de la príncipe, el cual podría haber confundido *derecho* con *delito* por la cercanía con *delincuente*:

Tú eres público delincuente y mataste a los que son privados, y pues sabe que menor *derecho* es el privado que el público, menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen...

No pasaría por alto, no obstante, ni siquiera una ulterior conjetura, acaso menos lineal, pero que toma en cuenta en mayor medida el contexto cómico en el que se coloca este fragmento: aquella según la cual lo que falta no se haya perdido ni haya sido sustituido por accidente, sino que deba ser interpretado como ‘no dicho’ intencionalmente, o sea, como una forma de aposiopesi (es la hipótesis que Botta ha denominado “salto conceptual”).

Rojas podría haber querido representar miméticamente la concitación de un Calisto cegado por la pasión hasta el punto de saltar de ‘delito’ a ‘derecho’ sin explicitarlo. En este caso, es decir, imaginando una especie de curiosa e involuntaria reticencia por parte de un personaje ciertamente ofuscado, el fragmento de marras podría editarse solamente con algún leve retoque de puntuación con respecto a las precedentes ediciones, quizás recurriendo a puntos suspensivos para evidenciar las bruscas transiciones elucubradoras:

Tú eres público delincuente y mataste a los que son privados... y pues sabe que menor delito es el privado que el público... menor su utilidad... según las leyes de Atenas disponen...

Al fin y al cabo, a continuación Calisto incurre en un salto análogo vinculando el derecho romano, evocado con la exótica definición de “leyes de Atenas”, a las normas draconianas escritas con la sangre²¹. Es muy probable que en este caso Rojas tuviera en mente un pasaje de las *Institutiones* de Justiniano donde, precisamente, se definían como atenienses las leyes de Dracón y de Solón:

Sed ius quidem civile ex unaquaque civitate appellatur, veluti Atheniensium: nam si quis velit Solonis vel Draconis leges appellare ius civile Atheniensium, non erraverit (*Institutiones* I, II).

21 “Las leyes que Dracón había dado a Atenas castigaban casi todos los delitos, los pequeños y los grandes, con la pena de muerte: de ahí que se dijera que estaban *escritas* no con tinta, sino *con sangre*. [...] *leyes de Atenas* es sinónimo - pero más exótico y reverendo - de «derecho romano»” (*Celestina*, p. 279, n. 81).

Como se puede observar, también en este caso la fuente jurídica es invertida para fabricar una paradoja meramente nominal, dado que el amante de Melibea asevera que las leyes de Atenas (o sea, el *codex* justinianeo) no fueron escritas con la sangre como, de nuevo, las leyes de Atenas (pero esta vez entendidas como las normas dictadas por Dracón).

Entonces no me parece nada inverosímil, en un contexto tan exageradamente caricatural, la hipótesis de un ‘silencio elocuente’ impuesto por Rojas a Calisto, el cual así, sin darse cuenta, habría suprimido la referencia necesaria al *derecho*, forjando de manera incauta el absurdo jurídico de la utilidad del delito.

En otras palabras, la aposiopesis podría haberse empleado en este fragmento no para ocultar un argumento inconveniente o indecoroso, como aconsejaban los manuales retóricos, sino justo para señalar irónicamente uno de ellos: ¡para los delinquentes (públicos o privados) los crímenes cometidos pueden ser realmente más o menos útiles! Sospecho que la comicidad del pasaje derive también de esta lógica delirante de Calisto, reticente a su pesar.

La *divinatio* en el texto de Garcilaso

BIENVENIDO MORROS MESTRES
Universidad Autónoma de Barcelona

bienvenido.morros@uab.cat

Título: La *divinatio* en el texto de Garcilaso.

Title: The *divinatio* in Garcilaso's Text.

Resumen: La *divinatio* es una parte de la *emendatio* que ha sido practicada por filólogos, desde Alejandría hasta la actualidad, con resultados muy desiguales, que podrían resumirse con el título de este monográfico. En mi caso utilizo la poesía de Garcilaso para ilustrar esas dos caras tan diferentes de la *divinatio*, solo con dos ejemplos, los suficientes, uno tomado de un verso de la elegía 1 y el otro de la égloga 1. En el primero de ellos, siguiendo los pasos marcados al respecto por Richard Bentley, procedo a la enmienda *ope ingenii* de un verso que la edición príncipe había editado incompleto, con una laguna de unas cuantas palabras en su interior. En el segundo, en cambio, considero que la lectura copiada en el manuscrito Lastanoso-Gayangos es la correcta y que, por tanto, son innecesarias las *divinationes* propuestas por otros estudiosos de Garcilaso.

Abstract: The *divinatio* is a part of *emendatio* that has been practiced by philologists from Alexandria to the present day, with very uneven results, which could be summarized by the title of this monograph. In my case, I use the poetry of Garcilaso to illustrate these two very different aspects of *divinatio*, using only two examples, which are sufficient: one taken from a verse of Elegy 1 and the other from Eclogue 1. In the first example, following the steps outlined by Richard Bentley, I proceed with the emendation *ope ingenii* of a verse that the first edition had published incomplete, with a gap of a few words within it. In the second example, however, I believe that the reading copied in the Lastanoso-Gayangos manuscript is correct and that, therefore, the *divinationes* proposed by other scholars of Garcilaso are unnecessary.

Palabras clave: Poesía del siglo XVI, Garcilaso, ecdótica, crítica textual, *emendatio*, *divinatio*.

Key Words: 16th-century poetry, Garcilaso, ecdotics, textual criticism, *emendatio*, *divinatio*.

Fecha de recepción: 20/9/2024.

Date of Receipt: 20/9/2024.

Fecha de aceptación: 21/10/2024.

Date of Approval: 21/10/2024.

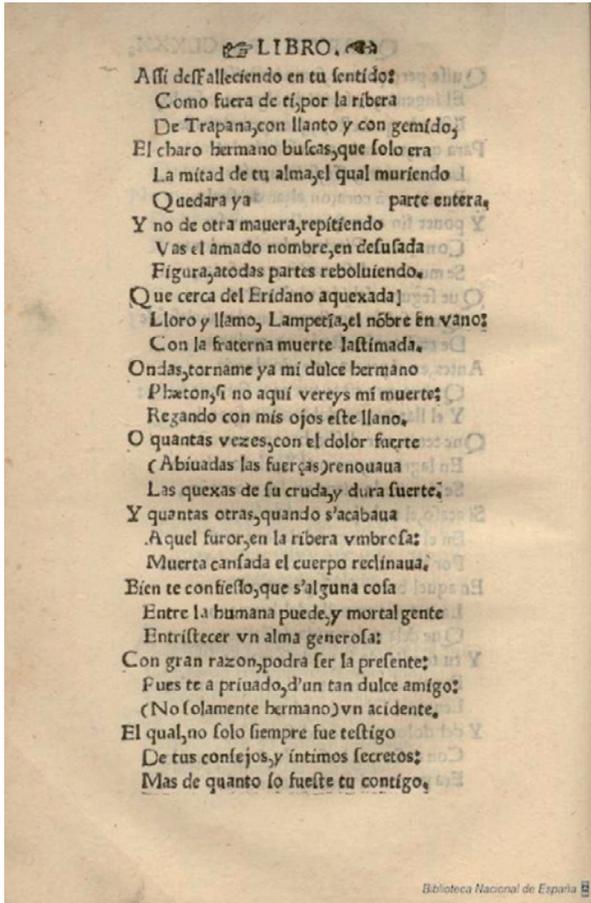
A lo largo de su historia, la crítica textual ha considerado la tarea de la *emendatio* necesaria para recuperar el texto tal como lo había pensado su autor, no ya compuesto, porque en esa faceta también el autor podía llegar a cometer errores. Para ese propósito la crítica textual ha distinguido entre la *emendatio ope codicum* y la *emendatio ope ingenii* (o *divinatio*), las

dos no siempre practicadas con las mismas convicciones ni los mismos entusiasmos por los filólogos. La segunda de las *emendationes* comporta un riesgo evidente porque su mal uso puede dar lugar a lecturas aberrantes que el autor del texto en la que se aplica nunca había concebido ni en sus peores pesadillas. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con los seguidores de Richard Bentley, bastante partidario de la *divinatio*, “quienes se creyeron con ingenio suficiente para formular conjeturas, incluso en pasajes en que no eran necesarias”¹. El propio Bentley estableció unos requisitos mínimos para que una conjetura pudiera ser válida. El primero, y más importante, es la reconstrucción de la lectura original a partir del mismo error, de suerte que sea fácil justificar el paso de una a otra, ya sea mecánica o intencionadamente. El segundo requisito es también la reconstrucción de esa lectura de acuerdo con el estilo del autor, su *usus scribendi*, y con sus diferentes contextos (los históricos, literarios, médicos, filosóficos religiosos, etc). Esos criterios no son infalibles, pero constituyen la única garantía de llegar a subsanar un error.

En las páginas que siguen pretendo ilustrar, como anuncia el título que preside este número de la revista, “la miseria y esplendor de las conjeturas”, con dos ejemplos de la poesía de Garcilaso. A través de esos dos

1 Gaspar Morocho Gayo, “La crítica textual desde el Renacimiento hasta Lachmann (III)”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XL (1983), pp. 3-26. En su estudio sobre el ramismo en España, Eugenio Asensio, “Ramismo y crítica textual en el círculo de Fray Luis de León”, en *Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1981, p. 53, reconoce en el racionalismo del Brocense, en materia de crítica textual, no sólo a propósito de sus ediciones de Garcilaso y Juan de Mena, sino también de los clásicos, un antecesor de Richard Bentley recordando una de las máximas del filólogo inglés; “Nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiora sunt” [‘Para mí el sentido y la razón son más importantes que un centenar de manuscritos’]. Es una cuestión que ha concitado muchas polémicas sobre el *iudicium* del editor. En las últimas décadas de nuestro siglo, sin embargo, han predominado los trabajos prácticos, dando más importancia, como Bentley, a la *ratio* que al *codex*. En la literatura griego-latina, pueden citarse como estudios más generales los de Gian Biagio Conte, *Ope ingenii: Experiences of Textual Criticism*, Berlín-Boston, De Gruyter, 2013; y Francesco Lupi, “Bentley e la filologia come l’arte della congettura”, en *Storia della filologia classica*, ed. Diego Lanza y Gherardo Ugolini, Roma Carocci, 2016, especialmente el apartado “Filologia tra *ratio* e *ingenium*”, pp. 11-45. No he mencionado ninguno de los muchos manuales publicados sobre crítica textual porque la lista es interminable.

ejemplos comprobaremos esa doble cara de la *divinatio*: un lugar en que se puede aplicar, con garantías de acierto, siguiendo los requisitos planteados por Bentley; otro, en cambio, en que no era necesaria la conjetura porque uno de los testimonios había transmitido la lectura del autor. Los dos ejemplos están tomados de la elegía I y de la égloga primera, respectivamente, de Garcilaso de la Vega. La elegía I comprende un verso que en la *princeps* de Carlos Amorós presenta una laguna que los primeros editores no supieron reconstruir. No está de más ver la página en que aparece el verso incompleto:



Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso, Barcelona, Carlos Amorós, 1543, fol. CLXXX v

Esta elegía sólo se ha conservado en la tradición impresa y no se ha podido practicar, a falta de otro tipo de testimonio, la *emendatio codicum*. La laguna debe rellenarse con una *divinatio* que tenga en cuenta la disposición del verso, que es la más cercana, a la original, y el sentido que le da el autor dentro del tópico de los amigos que comparten la misma alma. Hay referencias poco claras sobre algunos ejemplares de la edición barcelonesa de Amorós. Son ejemplares, salidos de la misma imprenta que los demás, que presentan un privilegio, no del rey Carlos I de España, sino del rey portugués Joao III con fecha de 18 de marzo de 1543. Este segundo privilegio, que autoriza la publicación del libro en tierras portuguesas durante diez años (el de Carlos I lo hace por idéntico tiempo en los reinos de Aragón y Castilla) es dos días anterior al colofón de la *princeps*, que data del 20 de marzo del mismo año. Los dos privilegios reales, el español y el portugués, fueron concedidos con un solo mes de diferencia: 8 de febrero y 18 de marzo, respectivamente, también de 1543. Entre unos ejemplares y otros existe un cambio importante: la española reproduce en el frontispicio el escudo de armas de Carlos I y la portuguesa las quinoas de Joao III. En ese mismo año, como si estos ejemplares anómalos o piratas de la *princeps* hubieran abonado el terreno, se publica en Lisboa una edición clandestina, que en el colofón lleva la fecha del 2 de noviembre de 1543, con el frontispicio con las armas de Joao III y con una peculiaridad respecto a la *princeps* barcelonesa: el soneto de Garcilaso “Pasando el mar Leandro el animoso” deja de ocupar un lugar entre los paratextos, las “tablas” y el “Privilegio real”, para aparecer al final del libro II de Boscán, haciendo constar en las dos ediciones que es del toledano y que se “olvidó de poner a la fin con sus obras”².

En un documento notarial firmado el 5 de marzo de 1544 la viuda de Boscán otorga poderes al mercader Miguel Esteve, vecino de Lisboa, para reclamar al librero de la ciudad, Luis Rodrigues, las cantidades de dinero por publicar las obras de su marido (y las de Garcilaso) sin su autorización. En ese documento la viuda se la da a Juan Pedro de Medina para imprimirlas ese mismo año, con el privilegio de la *princeps*, en Medina del Campo con el librero Pedro Miseti. También en 1544 Martín Nucio da a luz otra edición del volumen con la novedad de haber añadido más poe-

2 Barbara Spaggiari, “História da tradição e crítica das variantes em dois sonetos de Garcilaso de la Vega (nº XVII e nº XXIX)”, *Criticón*, 134 (2018), pp. 65-75 (pp. 65-66).

mas de Boscán y haber corregido (cabe entender, *ope ingenii*) las “muchas faltas que por descuido de los oficiales en las impresiones se hallaron”³.

Estas ediciones piratas, ilegales y legales marcan el tipo de *divinatio* que se va imponer para salvar la laguna que, como hemos visto, presenta en la *princeps* el verso de la elegía I de Garcilaso, y que conviene volver a recordar:

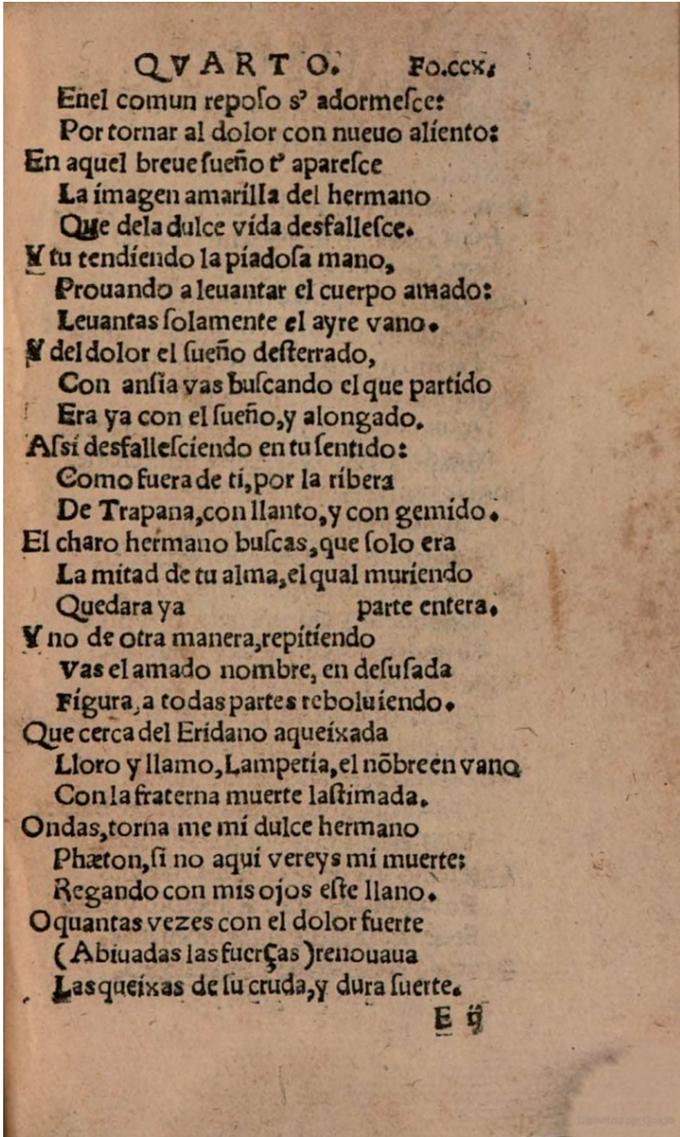
Así desfalleciendo en tu sentido [...],
el caro hermano buscas, que solo era
la mitad de tu alma; el cual muriendo,
quedará ya parte entera.
Y no de otra manera repitiendo
vas el amado nombre (vv. 37-44).

No he podido consultar ninguno de los dos ejemplares que han conservado el impreso ilegal de Lisboa, pero, a juzgar por las ediciones posteriores, o había mantenido la laguna o se había decidido por una reconstrucción del verso en algunos de los términos en que lo harían Juan Pedro de Medina o Martín Nucio en sus respectivas ediciones de 1544. El primero de los editores opta por la siguiente corrección: “No quedará ya de ti parte entera”⁴; el segundo, en cambio, se inclina por otra solución hipométrica, si no se suponen varias dialefas en el verso, y que, además, implica la sustitución de una palabra: “alma” por “parte”: “no quedará ya tu alma entera”⁵. Los dos editores introducen un cambio crucial con respecto a la *princeps*: la partícula negativa a principio de verso (“no quedará...”). Es un cambio que van a perpetuar todos los editores posteriores a Garcilaso, salvo algunas excepciones. Antonio de Salamanca, en su edición de 1547, y la viuda de Carlos Amorós, en su edición de barcelonesa de 1554, reproducen el verso tal como aparece en la *princeps*:

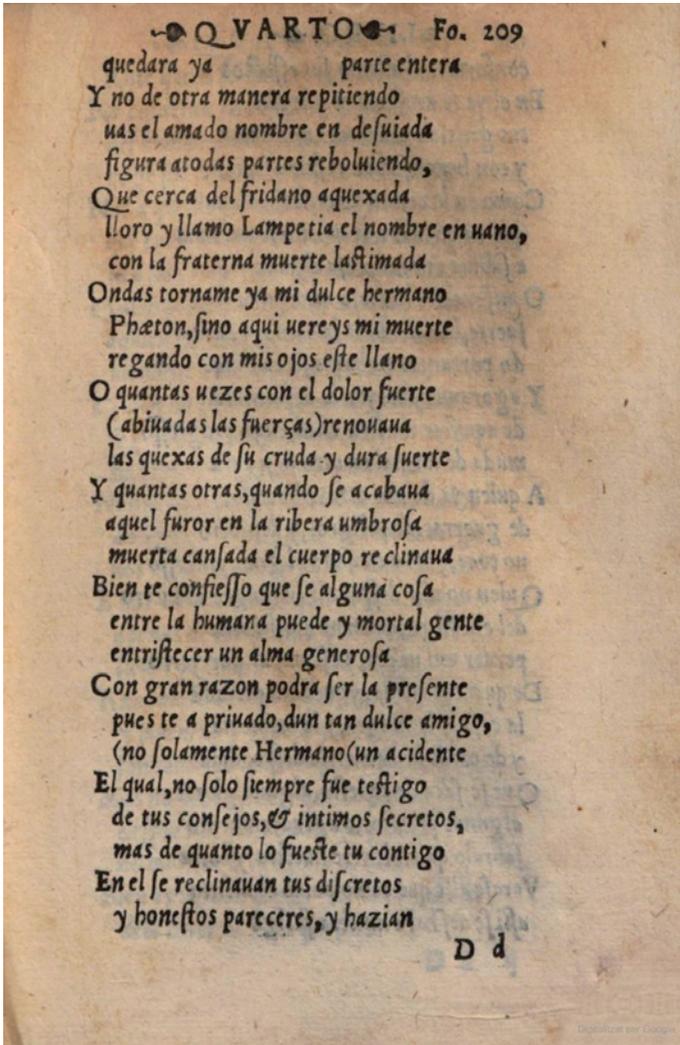
3 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso [...]. Además que hay muchas añadidas, van aquí mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impresas*, [Amberes], [Martín Nucio], 1544, fol. 299 r.

4 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso [...]*, Medina del Campo, por Pedro de Castro, a costa de Juan Pedro Museti, 1544, fol. CLXXX v.

5 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso [...]. Además que hay muchas añadidas, van aquí mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impresas*, [Amberes], [Martín Nucio], 1544, fol. 236 v.



Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso, Barcelona, viuda de Amorós, 1554, fol. cxx r.



Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso, Antonio de Salamanca, s. l., 1547, fol. 109 r.

La solución de Juan Pedro de Medina no la secundó ninguno de los editores posteriores, todos partidarios de la de Martín Nucio, quien, en su edición de 1556, intentó solventar la hipometría introduciendo en el verso una nueva palabra de dos sílabas: “no quedará ya cierto tu alma entera”⁶. Es una solución, que, salvo alguna excepción, no convenció a los editores que le sucedieron. La primera edición de Garcilaso, ya sin Boscán (Salamanca, 1569), así como la de Fernando de Herrera⁷, prefirieron la primera corrección de Nucio: “no quedará ya tu alma entera”⁸. Partiendo de esa misma lectura, el Brocense (Salamanca, 1574) aportó una *divinatio* más verosímil y fundamentada en la fuente horaciana que había reconocido en esos versos de Garcilaso: “no quedará ya toda tu alma entera”⁹. En todas sus ediciones posteriores el Brocense dio por buena y definitiva esa enmienda del verso de nuestra elegía. También la adoptaron Tomás Tamayo de Vargas y Nicolás de Azara¹⁰. En su primera edición de la poesía de Garcilaso, Rivers se dio cuenta del problema que planteaba la reconstrucción del verso ofrecida por sus antecesores cuando elimina de él la partícula negativa y mantiene la palabra “parte”, sustituida por “alma” en todos ellos: “quedará ya sin una parte entera”¹¹; sin embargo, en una edición posterior, acaba aceptando la enmienda de Juan Pedro de Medina, “[no] quedará [de

6 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso [...]. Emendadas agora nueuamente y restituidas a su integridad*, Amberes, en casa de Martin Nucio, 1556, fol. 241 r.

7 *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, por Alonso de la Barrera, 1580, fol. 277. En la nota que acompaña a su lectura arremete contra la del Brocense: “Algunos, pareciéndoles que está falto este verso de G. L., no considerando la diéresis, lo han emendado o dañado desta suerte: “no quedará ya toda tu alma entera” (fol. 305 r).

8 *Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vea. Agora nuevamente corregidas de muchos errores que en todas las impresiones pasadas había*; Salamanca, en casa de Matías Gast, a costa de Simon Borgognon, 1569, fol. 20 v.

9 *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Con anotaciones y emiendas del Maestro Francisco Sánchez, Catedrático de Salamanca*, Madrid, por Pedro Lasso, 1574, fol. 23 v.

10 *Garcilaso de la Vega, príncipe de los poetas castellanos*, con notas de Tomás Tamayo de Vargas, Madrid, por Luis Sánchez, 1622, p. 40, y *Obras de Garcilaso de la Vega ilustradas con notas*, Madrid, Imprenta de la Real Gaceta, 1765, p. 113.

11 Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1964, p. 69.

ti] parte entera”, que atribuye a Menéndez Pelayo¹²: “La enmienda que hicimos nosotros en 1964 tenía la ventaja de respetar ajustadamente la lectura fragmentaria de la primera edición, pero aceptamos aquí como superior la de Menéndez Pelayo”¹³. En su enmienda de 1964 Rivers se había acercado bastante a la lectura original de Garcilaso, pero no fue totalmente consciente de ello al admitir después la superioridad de la de Menéndez Pelayo, que en realidad era la de Juan Pedro de Medina (Medina del Campo, 1544), como hemos tenido ocasión de comprobar en párrafos anteriores.

En un estudio sobre la *recensio* (el análisis de todas las variantes de un texto) de la poesía de Garcilaso, Macrí reconocía abiertamente que nadie había “entendido el verso”¹⁴, pero parece que tampoco él lo hizo al fijarse solo en la idea que pretendía transmitir el toledano y no en su sintaxis. Así lo demuestra la paráfrasis o interpretación que hace del pasaje a la luz de la oda de Horacio (*Odas*, II, 17, 5-8):

Don Bernardino viviente era la mitad de tu alma; ahora que ha fallecido, de tu alma no te queda parte que tú poseas por completo; has fallecido tú también por completo¹⁵.

Tras censurar a los editores que sustituyeron “parte” por “alma” por una asimilación de la *iunctura* horaciana “parte anima”, insiste en otra paráfrasis que reivindica la lectura de la *princeps*:

Si ya viviente Don Bernardino era la mitad del alma del Duque de Alba, ahora fallecido, el alma del duque no quedará entera¹⁶.

12 Marcelino Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. XIV, Librería de Perlado Páez y Ca., Madrid, 1916, p. 216.

13 Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 198, p. 222, n. 42.

14 Oreste Macrí, “Revisión textual de la obra de Garcilaso”, en *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas*, The Hague, Van Goor Zonen, 1966, pp. 305-330 [p. 308].

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*, p. 308

Es fácil reconocer en esta segunda paráfrasis la enmienda original que había hecho Martín Nucio: “no quedará ya tu alma entera”.

Rosso Gallo dio las claves más importantes para llegar a una acertada *divinatio* del verso¹⁷. En primer lugar, intentó justificar la laguna que presenta la *princeps* en mitad del verso: “Tal vez se perdieron los moldes centrales del verso antes de la impresión; o, tal vez, el propio cajista, no pudiendo descifrar el manuscrito, dejó un espacio vacío, olvidándose más tarde de llenarlo”. Volvemos más adelante sobre este asunto porque es el requisito más importante, como establece Bentley, para una buena *emendatio ope inegni*. En este sentido, Rosso Gallo admite que ningún editor ofreció “una solución fiable” porque las que propusieron presuponían “un inexplicable cúmulo de errores por parte del transcriptor: el olvido de la negación *no* al comienzo de la unidad métrica, de *ya tu* en el centro del verso y la sustitución de *alma* con *parte*”¹⁸. Sobre estas consideraciones, y a partir de los versos de Horacio, Rosso Gallo propone una *divinatio* bastante verosímil, aunque como una interrogación, es igual que en la oda latina: “¿quedará ya <de la otra> parte entera?”¹⁹.

Para tal propósito, como hemos anunciado antes, Rosso Gallo establece una serie de correlaciones conceptuales y textuales entre estos versos de Garcilaso y los de la oda de Horacio propuestos como su fuente más directa:

partem (v. 5) — parte (v. 42)
animae (v. 5) — alma (v. 41)
moror (v. 6) — quedará (v. 42)
integer (v. 8) — entera (v. 42)

Al tener claras estas equivalencias, la hispanista italiana entiende que la quinta palabra clave en la oda horaciana (“altera”) debería tener un correlato en el verso de Garcilaso, desaparecida por el tipo de error mencionado antes: “Es lógico pensar que Garcilaso reciba de la Oda de Horacio no sólo el tono interrogativo sino también el pronombre *altera* (> *otra*),

17 *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, ed. Maria Rosso Gallo, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1990, pp. 288-289.

18 *Ibidem*, p. 286.

19 *Ibidem*, p. 289.

unido sintagmáticamente al verbo *quedar*á, que deriva de *moror*²⁰.

Es necesario volver a los versos de Horacio para comprobar si el razonamiento de Rosso Gallo es el correcto:

A, te meae si partem animae rapit
Maturior vis, quid moror altera,
Nec carus aequae nec superstes
Integer?

Antes de esos versos Horacio deja claro a Mecenas, quejoso por sus achaques, que ni a él ni a los dioses le será grato que le preceda en la muerte porque es la columna en la que se sustenta su vida. Por eso en los versos citados arriba responde con una pregunta retórica ante semejante posibilidad. La pregunta no es sobre sí, tras la muerte del mecenas, Horacio se quedará con su parte del alma, que es la otra, sino sobre el sentido que tiene hacerlo si él no será tan querido como antes y no va a sobrevivir entero. Por eso la respuesta que da en los siguientes versos es la muerte junto al amigo (no sobrevivirá la otra parte porque él abandonará la vida tras haberla abandonado Mecenas):

Ille dies utramque
Ducet ruinam [...]
Ibimus, ibimus,
Utcumque praecedes, supremum
Carpere iter comites parati

Los versos de Horacio plantean la duda de si la otra parte que en principio habría de sobrevivir después de la muerte del amigo lo hará entera: “carus” et “integer” son el complemento predicativo del sujeto de “moror”, que es el pronombre de primera persona (“ego”); siendo así los dos adjetivos definen al yo poético de Horacio, que tras la muerte de Mecenas no será querido de la misma manera ni entero (se habrá quedado sin la parte del amigo). Sin embargo, el pronombre “altera” aparece en caso nominativo y parece funcionar como una aposición del “ego” implícito:

20 *Ibidem*, p. 288.

“¿Por qué quedarme yo, la otra parte [...]”²¹; “¿qué aguardo yo, que soy la otra mitad [...]?”²². En ese caso “integer” afectaría al yo poético como la otra parte que debería de sobrevivir, de suerte que esa parte no estaría completa²³.

Volviendo a Garcilaso, cabe concluir que el razonamiento de Gallo no es el correcto porque ni Horacio ni el toledano ponen en duda que la muerte de sus amigos conlleve la desaparición de la mitad de sus almas (en nuestro poeta es el duque de Alba quien la sufre tras la muerte de su hermano don Bernardino). Horacio, como hemos intentado explicar antes, sólo se pregunta sobre el sentido que tiene sobrevivir al amigo cuando su muerte ha de suponer para él ser menos querido y más incompleto. Garcilaso no atribuye ese planteamiento a Fernando porque no se lo imagina menos apreciado que su hermano y por tanto con la necesidad de desaparecer con él. Por ese motivo el verso del toledano ha de ser una afirmación rotunda sobre una idea, de raíz aristotélica, muy manida sobre el amor y la amistad desde los clásicos griegos: si los amigos y los amantes comparten en vida la misma alma en dos partes, la mitad del uno y la mitad del otro, en consecuencia, después de la muerte de uno de ellos, el amigo o amante vivo sólo conservará su parte. Esta misma idea aparece reformulada por el neoplatonismo florentino (especialmente Ficino), de tal suerte que en ese caso los amantes y amigos intercambian sus almas: al

21 Horacio, *Odas*, edición bilingüe de Jaume Juan, Barcelona, Bosch, 1988, p. 203.

22 Gabriel Laguna Mariscal, “Estructura y significación de la oda IV, II de Horacio”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 141(1991), pp. 269-281 (p. 275). Por otra parte, todos los manuscritos copian “altera”, pero Nisbet y Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes, Book II*, ed. R. G. M. Nisbet y Margaret Hubbard, Oxford, Clarendon press, 1999, p. 276, habían propuesto la forma en acusativo del pronombre (“alteram”), contemplando la posibilidad de que “*morer* should be transitive”. En tal caso “alteram” sería el complemento directo de “*moror*” (¿por qué yo me quedo la otra parte si no seré querido de la misma manera ni superviviente entero?); en esa lectura “alteram” permanecería entera y al poeta le faltaría solo una mitad de su alma, la de Mecenas. Petrarca, dirigiéndose a su amigo Sennuccio del Bene, del que se halla separado, parece seguir esta misma interpretación: “Qui dove mezzo son, Sennuccio mio / (così ci foss’io intero, et voi contento)” (Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milán Mondadori, 2018, p. 528).

23 Otros traductores optan por obviar esta interpretación haciendo concordar directamente el pronombre “altera” con “carus” e “integer”: “¿a qué espero yo, la otra, / menos querida y que no sobrevive entera?” (Horacio 1992: 64).

recibir el alma de los otros unos dejan de vivir en sí mismos para hacerlo siempre en los otros, y así viceversa).

Para restituir correctamente la laguna del verso 42 de la elegía segunda cabe, por tanto, descartar la interrogación y tener en cuenta no solo la oda de Horacio sino también el contexto en que aparece. Vale la pena recuperarlo para proceder a la *divinatio* y justificar el error producido:

Así desfalleciendo en tu sentido [...],
el caro hermano buscas, que solo era
la mitad de tu alma; el cual muriendo,
quedará ya parte entera.
Y no de otra manera repitiendo
vas el amado nombre (vv. 37-44).

Es evidente que una de las palabras que debe aparecer en esa laguna como pronombre que acompaña a “entera” es “otra”, por semejanza a “altera” “integer”, en una concordancia de sentido, pero también como un juego de palabras con el mismo pronombre utilizado en el verso siguiente: “quedará ya [...] la otra parte entera. No de otra manera repitiendo [...]”. Es precisamente la presencia de ese segundo pronombre “otra” la que puede explicar el error mecánico por haplografía: la eliminación de una palabra idéntica o parecida a otra cercana en el mismo verso o en versos contiguos. Difícilmente este error lo habría perpetrado el componedor de la imprenta de Carlos Amorós porque de haberlo hecho habría dejado intactas las otras palabras de la laguna. Lo más verosímil es pensar que el error lo había cometido el copista que preparó el texto para la imprenta: “quedará ya la parte entera” o “quedará ya sin la parte entera”. Ante esos posibles antígrafos, el componedor de la imprenta barcelonesa decidió imprimir el verso con esa laguna dando a entender su hipometría y su incapacidad para resolverla. Como el verso es afirmativo y desarrolla la idea de que el hermano que sobrevive al fallecido lo hará con su otra parte menos completa, la palabra que debe rellenar la laguna es la preposición “sin”. De ese modo obtenemos la lectura del verso tal como lo había escrito Garcilaso: “quedará ya sin la otra parte entera”.

Bembo tuvo en cuenta los versos de Horacio, pero los interpretó a la luz del intercambio de corazones entre amantes o amigos, casi siempre en la tradición del neoplatonismo renacentista. Rosso Gallo aportó como

fuelle de Garcilaso la canci3n que el cardenal dedic3 a la muerte de su hermano Carlo, ocurrida en diciembre de 1503²⁴. En su canci3n elegiaca se aprovecha de distintas tradiciones, especialmente la neoplat3nica, como podemos comprobar en los versos aducidos como fuente de Garcilaso:

Hor chiamo, et non so far altra difesa,
Pur lui che, l'ombra sua lasciando meco,
Di me la viva et miglior parte ha seco.
Ch3 con l'altra restai morto in quel punto
Ch'io senti' morir lui, che fu il suo core;
N3 son buen d'altro che da tragger guai (138-142)²⁵.

Para entender estos versos cabe tener en cuenta, en el contexto neoplat3nico de la transformaci3n de los amantes, el t3pico "Est anima ubi amat, quam ubi animat" ['est3 el alma donde ama antes que donde anima'], fijado de forma definitiva por Bernardo de Claraval y repetido por muchos autores del Renacimiento²⁶. De acuerdo con lo cual, el alma de Pietro, que es la del hermano, se ha ido con 3l, y la de Carlo, que es la de Pietro, se ha quedado como muerta, porque es la otra que estaba en su alma o coraz3n ("l'altra restai morto [...] che fu il suo core"). En la carta que dirige a Lucrecia Borgia el 5 de enero de 1504, con motivo tambi3n de la muerte de su hermano, Bembo aclara esta idea: "Carlo, mio solo e caro fratello [...] se n'3 ito con la maggior parte del cuore mio"²⁷. En estos

24 Gallo, *ed. cit.*, p. 289, n. 10.

25 Pietro Bembo, *Le rime*, ed. Andrea Donini, vol. I, Roma, Salerno, 2008, p. 251-252.

26 Guillermo Ser3s, *La transformaci3n de los amantes. Im3genes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Cr3tica-Grijalbo Mondadori, 1996, pp. 48-53.

27 Bembo, *op. cit.*, p. 242. El t3pico del intercambio de corazones lo explica el propio Bembo en *Gli Asolani* al desarrollar el mito plat3nico del Andr3gino: "e il tutto quello, si come io dissi, che senza altrettanto star non pu3, ma 3 il mezzo solamente, no so io vedere, o donne, come noi pi3 che mezzi ci siamo e voi altresì, e come voi la nostra meta, si come noi la vostra, non vi siete, e infine come la femina e il maschio sieno altro che uno intero. E certo non pare egli a voi, così semplicemente risguardando et estimando, che i vostri mariti l'una parte di voi medesime portino sempre con esso loro? Deh non vi pare egli tuttavia, che da' vostri cuori si diparta non so che e finisca negli loro, que sempre, dovunque essi vadano, quasi catena gli vi congiunga con inseparabile compagnia? Così 3 senza fallo alcuno: essi sono la vostra meta e voi la loro" (Bembo, *Gli Asolani*, ed. Jos3 María Reyes Cano, Barcelona, Bosch, 1990, p. 250).

casos, el veneciano emplea alternativamente dos adjetivos para referirse al alma del hermano, que animaba donde la de Pedro, que se habían utilizado en la tradición horaciana; la parte del alma o corazón del otro podía ser “mejor” o “mayor” (Ovidio, Estacio, Sidonio Apolinar y otros, citados por Seres 1996²⁸). Con esos adjetivos pone de manifiesto que la parte del alma o del corazón del amado es mejor y más completa que la del amante: “l'altra [parte]” es tan incompleta o tan poco apreciada, que ni siquiera da vida al superviviente (el “con” de Bembo explica el “sin” de Garcilaso: “con l'altra [...]”, “sin la otra parte”). En estos versos, además, también se observa el mismo juego de palabras que en el toledano: “Ché con l'altra [parte]... / ne son buen d'altro”, “sin la otra parte / [...] / No de otra manera”. La influencia directa de Bembo sobre Garcilaso se deja ver en el verso que introduce la afirmación sobre las dos partes del alma: “Hor chiamo [...] / lui che [...] / de mi la vita et miglier parte”, “Así [...], / con llanto y gemido, / el caro hermano buscas, que solo era / la mitad de tu alma”. La actitud de Fernando recorriendo, enloquecido, la ribera de Trapani podría estar determinado por la actitud semejante de la ninfa Manto, fundadora de Mantua: “et vider Manto i bosqui et la campagne/ errar con gli occhi rugiadosi et molli” (vv. 128-129)²⁹.

En un soneto, posterior a la canción, dedicado también a la muerte de Carlo, Bembo insiste en esas mismas ideas, dejando claro desde el arranque que con su muerte lo ha dejado sin él:

Adunque m'hai tu pur, in sul fiorire
Morendo, senza te, frate, lasciato [...]
Di me stesso sparir la miglier parte (1-2 y 10)³⁰.

Nótese la correspondencia “m'ha lasciato, morendo, senza te” con “el cual moriendo, quedará ya sin la otra parte entera”.

En una canción amorosa, inspirada por la inminente marcha de su

28 Serés. *op. cit.*, p. 42, n. 40. A esos ejemplos, cabe añadir también el de Angelo Poliziano en su elegía dedicada a la muerte de la jovencísima Albiera degli Albizzi en 1473: “uxor abest, animam portio magna tuae”, VII, 24; Angelo Poliziano, *Poesie Latine*, ed. Francesco Arnaldi y Lucia Gualdo Rosa, Turín, Einaudi, 1976, p. 91).

29 Bembo, *op. cit.*, p. 251.

30 *Ibidem*, pp. 257-258.

amada Maria Savorgnan, Bembo emplea los mismos términos sobre el intercambio de corazones que en la canción fúnebre. La partida de su amada equivale a su muerte porque el amante sobrevive con su parte, que estaba en el corazón de ella y que llama “menos de la mitad”, y la amada se lleva la mayor parte del alma, la que estaba en el corazón del poeta:

Seguir no'l posso, ahí mi fera ventura,
e qui son meno che mezzo, et quello è morto,
ché seco andò la viva et maggior parte [...]
Madonna “e ita et ha seco ‘l mio core” (16-18)³¹.

Es la misma idea, con léxico similar, que expresa el comendador Escrivá en la última estrofa de su *Nao de amor*, publicada a partir de la edición del *Cancionero General* publicada en 1514 (también en ese volumen se incluye un capítulo de Bembo).

D'esta manera que veis
parto do nunca partí,
qu'es do quedáis,
dexando, como sabéis,
la mayor parte de mí
do vos quedáis³².

Un siglo después el conde de Villamediana parece también desarrollar esta variante de la idea de Ficino:

Partisteis, y mi alma juntamente
en desiguales partes, mas aquella
que en mi poder quedó, quede sin ella;
la otra va con vos siempre presente³³.

Cabe notar que las partes del alma de los amantes no son iguales y que, tras la separación, la parte que queda en el poeta es la menor (por eso dice “quede sin ella”, como si hubiera quedado muerto, al igual que en

31 Bembo, *op. cit.*, p. 455.

32 Comendador Escrivá, *Poesie*, ed. Ines Ravasini, Viareggio, Mauro Baroni, s. f., p. 157.

33 Tomo la cita de Serés, *op. cit.*, p. 331.

Bembo) y la otra que se ha llevado la amada es la que sobrevive. En clave garcilasiana tiene interés la expresión “quede sin ella”, “quede sin una parte del alma”, que es la misma que había usado el toledano: “quedará sin la otra”³⁴.

El primer caso que hemos analizado era de un lugar en el que se había producido un error manifiesto y que cabía reconstruir con las herramientas que nos proporciona la crítica textual. En el mismo texto poético de Garcilaso, al final de su égloga I, se plantea el caso opuesto, el de un pasaje en el que no parece haber ningún error, al menos en una de las variantes que ha transmitido el verso en cuestión, pero que los estudiosos y editores se han empeñado, salvo alguna excepción, en corregir porque reconocieron en él un error también manifiesto. El pasaje objeto de enmienda presenta dos lecturas distintas (las de las ediciones frente al manuscrito Lastanasa-Gayangos (a partir de ahora siempre identificado con las siglas *Mg*), que se han corregido según la fiabilidad que les merecía el testimonio que las ha transmitido, para así justificar su *divinatio*. Antes de analizar esas conjeturas *ope ingenii* conviene reproducir todo ese pasaje final para poder argumentar a favor o en contra de cada una de ellas:

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones [...],
si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol orladas de oro,
no vieran que ya era pasado el día;
la sombra se veía
[...], y recordando
ambos como de un sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso,

34 En la introducción de mi edición más simplificada, repasando el verso incompleto de Garcilaso, aporté otro texto muy similar al segundo de Bembo (Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 339). Es un pasaje de la piscatoria XIII de Berardino Rota, compuesta con motivo de la muerte de su esposa: “Pocilla, senza te deserto e cieco [...], / la vita mia tu ten portasti teco [...] / I’ pur dianzi era teco intero e tutto, / or men che mezzo” (31, 3 y 55.56; Berardino Rota *Egloghe piscatorie*, ed. Stefano Bianchi, Roma, Carocci, 2005, p. 138).

su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso (408-421)³⁵.

La variante se produce en el verso “y acabando / el fugitivo sol”, y la versión que hemos ofrecido del texto corresponde a la primera edición de Barcelona de 1543. El manuscrito *Mg* copia “y acusando / el fugitivo sol”³⁶. Las dos lecturas, a primera vista, podrían ser adiaforas, pero, más adelante, comprobaremos que no lo son. Antes de mencionar y analizar las dos *divinationes* propuestas como alternativas a estas dos lecturas, conviene recordar el contenido de la égloga I. En sus versos aparecen dos pastores, Salicio y Nemoroso, interviniendo por separado y por ese orden, para lamentar el primero la traición de su amada que lo ha dejado por otro y para llorar el segundo la muerte de la suya en edad prematura. Nemoroso utiliza la metáfora del crepúsculo vespertino para representar la desaparición de Elisa:

35 Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, 1995, pp. 139-140.

36 La expresión “fugientem solem” fue bastante utilizada entre los padres de la Iglesia para referirse a uno de los muchos fenómenos acaecidos durante la crucifixión de Jesucristo: “At nos ea cerno, inquit, quae apparent: angeles circumstantes video, fugientem solem, velum scissum, terram trementem” y “fugientem solem in cruce revocans duplicavit diem” (San Juan Damasceno, *Homilía en Sábado Santo y Tratado sobre el misterio de los números (Opera Omnia, en Patrologiae cursus completus. Patrologiae Graecae*, ed. J. P. Migne, tomo XCI, París, Garnier, 1891, pp. 599 y 513). Entre los poetas clásicos se prefirió la expresión “rapidum solem”, como en Horacio, *Odas*, II, IX, 12: “nec rapidum fugiente solem” (Horacio, *Odas*, ed. bilingüe de Jaime Juan, Barcelona, Bosch, 1988, p. 186). Para la fuente horaciana y otros paralelos en su obra y en la de sus contemporáneos, véase Horacio, *A Commentary on Horace. Odes, book II*, p. 1999: 145-146. El adjetivo “fugientem” Horacio lo acompaña no con el sustantivo “solem” sino con “currum”: “discedens curru fugiente” (*Epístolas*, I, XVI, 7; Horacio, *Sátiras, Epístolas. Arte poética*, ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996, p. 436). Uno de sus comentaristas, Dionisio Lambino, anota la expresión: “de curru solis vide quae notavit supra ad *Od.* VI, lib. III, ibi, *abeunte curru*. Significat autem per currum solis fugientem solem occidentem” (Horacio, *Dionysii Lambinii Q. Horatium commentarii*, Jacobo Hoelscher, 1821, p. 425). Cicerón, en cambio, en una de sus filípicas, recurre a la expresión “solem [...] fugientem”: “O solem ipsum beatissimum qui, ante quam se abderet [...] fugientem vidit Antonium” (Marco Tulio Cicerón, *Dionysii Lambinii Q. Horatium commentarii*, Jacobo Hoelscher, 2009, p. 27).

Como al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo, se levanta
la negra oscuridad que'l mundo cubre (370-372)³⁷.

Es importante retener esta información para interpretar más cabalmente el final de la égloga en que aparecen las variantes en debate. Si volvemos a esos versos del poema debemos comprobar en primer lugar cuáles son los sujetos de los verbos en gerundio usados por nuestro poeta: “recordando”, “llevando” y “recogiendo”. La respuesta es bastante fácil: los dos pastores que han intervenido y que han puesto final a sus respectivos cantos por la llegada de la noche: “ambos recordando [‘despertando’] como de un sueño / [ambos] llevando su ganado” y [ambos] se fueron recogiendo [‘retirando’]. Sólo nos queda por analizar el verbo, también en gerundio, objeto de este análisis: si optamos por “acabando” el sujeto, desde luego, no es “ambos [pastores]”, sino “el fugitivo sol”; si, en cambio, nos decidimos por “acusando” el sujeto es “ambos”, al igual que los otros gerundios del pasaje (‘notando, sintiendo, culpando’). La lectura “acabando” es sin duda errónea no sólo por redundante (‘llegando a su fin el sol fugitivo, escaso de luz), sino también por romper con los paralelismos de los cinco versos finales. Además, desde el punto semántico, “acabando” es una *lectio facillior* frente a “acusando”, verbo muy poco usado con el complemento directo “sol” o “fugitivo sol”. Por eso no tiene ningún sentido la hipótesis de Rivers, refrendada por Rosso Gallo³⁸, que considera la lectura “acusando” como una intervención de copista por contaminación del verso de Petrarca: “Ivi, accusando il fugitivo raggio” (*Canzoniere*, xxiii, 112)³⁹. También

37 Vega, ed. Bienvenido Morros, 1995, p. 135.

38 Vega, ed. Maria Rosso Gallo, p. 346.

39 Petrarca, ed. Marco Santagata, p. 99. Rosso Gallo para confirmar la hipótesis de Rivers ofrece un ejemplo de la misma égloga en que supone también una contaminación de Petrarca para descartar la que sin duda es la lectura correcta del pasaje: “¿Cuál suele el ruiseñor con triste canto [...]” (324; Garcilaso, ed. Morros, 1995, p. 135)? La versión que acabamos de reproducir corresponde a la de la edición príncipe (“triste canto”), frente a la buena de *Mg* (“dulce canto”), como lo demuestra su correlación con el verso “dulce garganta” (332; Garcilaso, *ed. cit.*, p. 136). La fuente más importante, pero no la única, son estos versos de las *Geórgicas* de Virgilio: “qualis populea maerens philomena sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus

su maestro, Ruffinato da por probada esa posibilidad al calificar al copista de *Mg* de un *mauvais copiste*, adoptando la terminología de Dain sobre los copistas que tienden a corregir sistemáticamente el texto que están copiando⁴⁰ ¿Cómo un verso, que no tuvo ninguna fortuna, ni entre los poetas italianos, como veremos más adelante, podía conocerlo antes un copista, muchos de ellos ágrafos, que un poeta? ¿Qué clase de ediciones podemos llegar a hacer si atribuimos a un copista un mejor y más profundo conocimiento de la tradición poética que al propio autor del texto? ¿Alguien puede imaginarse a un copista interviniendo en un texto porque tiene en mente un verso de Petrarca, bastante excepcional

arator / obseruans nido implumis; at illa / flet noctem, ramo sedens miserabile carmem” (IV, 511-515; Virgilio, *Georgics*, ed. Robert Coleman, Cambridge, Cambridge, University Press, vol. II, 1990, pp. 33-34). El adjetivo que denota tristeza complementa al ruiñeñor (“moerens Philomena”) y el que acompaña a “carmen” es “miserabile” (‘digno de piedad o de compasión’). Muchos antes Homero en su *Odisea*, XIX, 519 (Homero, ed. bilingüe Carles Riba, Barcelona, Alfa, vol. II, 2019, p. 216) se refiere a los cantos de Filomena como ‘cantos dulces, hermosos’ (καλὸν ἀείδησιν), al igual que harán Eurípides y el misterioso autor de la tragedia *Reso* (María Rosa Lida de Malkiel, “El ruiñeñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro”, en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117 (p. 106). El canto del ruiñeñor no deja de ser elegíaco (por su doble carácter fúnebre y amoroso), y la elegía tenía un sonido suave, dulce, como atestigua Ovidio, *Remedia amoris*, 379: “Blanda pharetratos Elegeia cantet amores” (ed. bilingüe de José-Ignacio Ciruelo, Barcelona, Bosch, 1990, p. 236). Petrarca no hace más que seguir una tradición clásica sobre el tipo de canto del ruiñeñor especialmente en su *Canzoniere*, x, 10-11, y 311, 1: “e’l rosignuol che dolcemente all’ombre / tutte le notti si lamenta et piagne” y “Quel rosignuol, che sì soave piagne, / forse suo figli o su cara consorte, / di dolcezza empie il cielo et le campagne” (Petrarca, *ed. cit.*, pp. 47-49 y 1206). Pero es que además en otros lugares el propio Garcilaso utiliza estos adjetivos para aludir al canto de Filomena: “hacen los ruiñeñores / renovar el placer o la tristura / con sus blandas querellas” (canción III, 10-12; Garcilaso, *ed. cit.*, pp. 72-73) “la blanda Filomena, / casi como dolida / y a compasión movida, / dulcemente responde al son lloroso” (égloga I, 231-234; Garcilaso, *ed. cit.*, p. 131) y “Filomena suspira con dulce canto (égloga II, 1147; Vega, *ed. cit.*, p. 194). ¿Habríamos de considerar, siguiendo el argumento de Gallo y Ruffinato, estos pasajes también como errores textuales justificados por la contaminación petrarquista? La pregunta, como retórica, se responde por sí misma.

40 Aldo Ruffinato, *Tríptico del ruiñeñor: Berceo. Garcilaso, San Juan*, Madrid, Academia del Hispanismo, 2007, pp. 81-84; y Alphonse Dain, *Les manuscrits*, París, Belles Lettres, 1975, pp. 18-19.

en su obra, del que el creador era totalmente ajeno? No tiene ninguna lógica. Si un copista tiene como modelo “acabando el rayo”, ¿puede improvisar la lectura “acusando el rayo”? Si eso fuera posible, los principios que han regido siempre la crítica textual, desde los más tempranos humanistas, se acabarían desmoronando. Al revés si puede ocurrir: el copista o componedor, como cabe suponer de sus escasos conocimientos, de haber tenido en el antígrafo “acusando el fugitivo rayo”, habría buscado otro verbo que hiciera inteligible un verso que para él no lo era. En esa decisión habría contribuido, sin duda, el hecho de que unos versos antes el autor había escrito “fueran acabadas las canciones” (409)⁴¹. Ergo: si fueron “acabadas las canciones” también se estaría “acabando” el día. Tampoco Alberto Blecua, uno de los mejores filólogos que ha dado nuestro país, entendió el verbo “acusando” en ese verso y propuso la enmienda *ope ingenii* “acuciando”, a partir de “acusando” o también “acabando”, escrito “acauando”: “no tiene sentido [“acusando el fugitivo sol”]. Pero sucede que el copista de *Mg*, o de su texto fuente, no quiso decir ‘acusando’, sino ‘acuciando’, confundiendo los dos fonemas, s (ss) y s (c), muy normal en la época, sobre todo si se tiene en cuenta que le pudo ser dictado el verso”⁴². En esta conjetura el sujeto del verbo podría ser el mismo que el de los otros gerundios: ‘ambos pastores dando prisa a los rayos del sol para que llegara la noche oscura’. Pero la escena no exige ese tipo de acción, sino, más bien, la contraria: son los escasos rayos solares lo que instigan a los pastores a poner fin a su canto y a recoger sus ganados. Y si el sujeto es “el fugitivo rayo”, apresurándose a ocultarse tras las montañas, se rompería ese paralelismo que tienen estos versos (y todavía más si el complemento directo es “ambos pastores”,

41 Vega, *ed. cit.*, p. 139.

42 Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970, p. 136. Ruffinato, *op. cit.*, p. 85, al haber rechazado yo la *divinatio* que proponía mi maestro, se refería a ella en unos términos poco elegantes y nada profesionales: “Una hipótesis de verdad tan artificiosa que ni siquiera sus seguidores más fieles se atreven a recogerla”. El hispanista italiano parece ignorar que los maestros deben transmitir a sus discípulos un sentido crítico que les permita no comulgar siempre con sus ideas. Ese sentido crítico me lo han inculcado también otros maestros y ahora hago exactamente lo mismo con mis discípulos. Alberto Blecua estaba muy satisfecho con mi interpretación del verso, reconociendo su error, y pensaba hacerlo constar en una edición de Garcilaso que no pudo culminar porque la vida no le dio para tanto.

instigados por la llegada de la noche); de hecho, este segundo sentido ya se expresa en los versos inmediatamente anteriores: “la sombra se veía / venir corriendo aprisa” (414-415; Vega 1995: 140)⁴³.

Ruffinato 2007, que se acabó percatando de ese paralelismo entre gerundios con el mismo sujeto, descartó la lectura de la *princeps* “acabando”, de la que siempre se había mostrado muy partidario, para suponer un error en ella y proponer la que cree la original: “acatando”. Pensaba que el componedor, o su modelo, había incurrido en un simple error al confundir una “t” por una “b” o “v” (esa vacilación ortográfica aún era habitual en esa época), pero era difícil que lo hiciera por ser una palabra ya en desuso, al menos con el sentido de ‘mirar’, y porque tampoco encajaba en la escena final de la égloga por ser reiterativa. Al principio de la estrofa el poeta ha dejado claro que los dos pastores habían ejecutado la acción que se les supone también después:

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que solo el monte oía,
si *mirando* las nubes coloradas,
al tramontar del sol orladas d’oro,
no *vieran* que era ya pasado el día (408-414)⁴⁴.

Si los pastores ya habían contemplado “el fugitivo sol” ¿para qué repetirlo más adelante? La verdad es que esa *divinatio* tampoco tiene sentido y estropea gravemente el texto que había compuesto Garcilaso de la Vega. En el año 1995 yo ya edité “acusando / el fugitivo sol” (y por suerte los editores posteriores han consolidado esa lectura), porque no albergaba ninguna duda de que Garcilaso había usado el verbo “acusar”⁴⁵. Ruffinato

43 Blecua, *op. cit.*, p. 136, cree que con su enmienda se “explica a la perfección el sentido original de estos versos: ‘y despertando como de un sueño, y acuciando (metiendo prisa) el sol que huía escaso de luz, los pastores se retiran hacia sus majadas”.

44 Vega, *ed. cit.*, p. 139-140. El primer verso de esta estrofa recuerda literalmente otro de Sannazaro, en su *Arcadia*, v, 1: “Era gi’a per lo tramontare del sol [...]. *I duo amanti pusero fin a le loro canzone* [...] con passo lentissimo [...] in camino ne mettemmo” (Jacopo Sannazaro. *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2018, p. 123).

45 Pongo, por caso, aparte de Juan Montero, ed., *Antología poética de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006; García Aguilar, ed., *Poesía*, Madrid,

no lo admitió, porque suponía que el verso de Garcilaso nada tenía que ver con el de Petrarca (y, en cambio, por influencia de su discípula, establecía una clara relación entre ellos para justificar la intervención de un copista o editor):

Sea como fuere, la derivación petrarquista de *Mg* no puede negarse, así como no puede negarse su falta de propiedad en el contexto garcilasiano pese al esfuerzo que hace Bienvenido Morros para asignarle al verbo ‘acusar’ connotaciones que no le pertenecen (suya pero solo suya es la propuesta de leer “acusando el fugitivo sol” con el significado de “notando que el sol apenas daba luz”)⁴⁶.

La propuesta a la que alude el profesor italiano no es exactamente mía, sino que está inspirada en un sentido, bien documentado en castellano, del verbo “acusar” como ‘advertir, notar, sentir’. Editores del texto, posteriores, con un nivel de castellano bastante superior, ampliaron esa interpretación añadiendo a ‘notando’ también ‘sintiendo’⁴⁷. Con mi interpretación quería dar a entender que los pastores se estaban dando cuenta de que cada vez había menos luz y que la noche se les echaba encima. En las páginas que siguen pretendo demostrar la propiedad que tiene ese verbo también a la luz del contexto petrarquista. Como afirmaba hace un momento, el verso de Petrarca no fue imitado (al menos en esos términos) por ninguno de sus partidarios ni en la Italia ni en la España de los siglos XVI y XVII⁴⁸. Debemos esperar a principios del XIX para hallar,

Cátedra, 2020: 333 y 338, con la nota “*acusando*: percibiendo”; y Julián Jiménez Hefferman e Ignacio García Aguilar (eds.), *Garcilaso de la Vega, Poesía castellana*, con un estudio preliminar de Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 2017, pp. 350 y 368, con la nota “Morros (1995: 140) se apoya en un verso de Petrarca [...] para dar por buena la lectura *acusando*, con el sentido de ‘percibiendo’, ‘notando’. Rivers (ed.), *Garcilaso de la Vega, Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1996, p. 146, sigue editando “*acabando*”, pero en nota hace constar muy lacónicamente: “En vez de *acabando*, Morros prefiere la lectura de *acusando*”. Para la *divinatio* que he razonado en la primera parte de mi trabajo, sin ya escribirlo, un años después de mi edición, ya la aceptaba, sin necesidad de ninguna nota al respecto (p. 108).

46 Ruffinato, *op. cit.*, p. 86.

47 Garcilaso de la Vega, *Obra completa*, ed. Guillermo Suazo Pascual, Madrid, EDAF, 2004, p. 244

48 Pudo contribuir esa falta de imitaciones a la dificultad que llegaba a plantear el

entre los poetas italianos de ese siglo, un uso idéntico o similar del verso en cuestión. El primero en hacerlo, aunque nacido en Grecia, fue Ugo Foscolo en uno de los endecasílabos sueltos que integran su libro *Dei sepolcri* (Brescia, 1807):

L'úpupa [...] sparse per la funerëa campagna, e l'immonda [úpupa] accusar col luttuoso singulto i rai di che son pie le stelle alle obbliate sepolture (82-86)⁴⁹.

En este caso el verbo “acusar” tiene el mismo sentido que en Petrarca, como más adelante veremos: ‘acusar, reprender, maldecir’. La “úpupa” (en su forma latina, onomatopeya directa de up up), conocida en España como abubilla, es un ave de bosques y huertos, culpa o maldice, con su sollozo fúnebre, a los rayos de las estrellas por alumbrar los olvidados sepulcros que no quieren su luz. Cesare Arici, bresciano de nacimiento, tuvo muy en cuenta los versos de Foscolo en su *Sirmione versi* (Milán, 1822), en el poema inicial dedicado “Alla Contessa Clarina Mosconi di Verona”:

E del cadente sole
odi importuno e querulo dall'alto
della rocca accusar l'ultimo raggio
il feral gufo, ed invocar la notte⁵⁰.

verso, como veremos más adelante, incluso para los comentaristas más tempranos de su autor. Castelvetro, por ejemplo, no lo anota (Petrarca, *Le rime*, brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, vol. I, Venecia, Antonio Zatta, 1756, p. fol. 63 v) y se lo salta; Andrea Gesualdo sólo precisa el sentido de “fugitivo rayo”, pero tampoco dedica ningún comentario a “acusando”: “Gittossi stanco d'esser ito in uano cercando lei sopra l'erba un giorno iui accusando il raggio, la parte in uece del tutto, cioè il lume di begli occhi. M. L. dinotando *fuggitivo* perché fugiuu il farsi a lui riuedere” (*Il Petrarcha con l'espositione di M. Gio. Andrea Gesualdo*, Venecia, Alessandro Griffio, 1581, p. 27).

49 Ugo Foscolo, *Liriche scelte. I sepolcri e le grazie*, con comentario por Severino Ferrari, Florencia, Sansoni, 1891, p. 57.

50 Cesare Arici, *Sirmione versi*, Milán, Nicolò Bettoni, 1822, p. 15.

La situación es la misma que en los versos anteriores, pero cambia la función del ave en cuestión y el sentido de “acusar”: el búho, ave nocturna, por serlo, pone de manifiesto, anuncia la llegada de la noche tras el último rayo de sol (es la Sibila la que oye al búho salvaje acusar [‘poner de manifiesto, revelar’] e invocar la noche). Giacomo Leopardi, el más petrarquista de los tres, emplea esa construcción en su poema “La vita solitaria”, el xvi de sus *Canti* (Florencia, 1831):

El ancor io soleva,
bench'innocente io fossi, il tuo vezzoso
raggio accusar negli abitati lochi,
quando'ei m'offriva al guardo umano (95-98)⁵¹.

En estos versos, Leopardi se dirige a la amada muerta, como hará en otros cantos, así en *Consalvo* y *Alla sua donna*, para identificarla con el rayo de la luna, a la que invoca al principio de la estrofa (“O cara luna, al cui tranquillo raggio”), como representación de Diana y su castidad. La recuerda viva en los lugares habitados, lejos del campo al que el poeta se ha retirado. Es en ese sentido, en forma humana, expuesto el poeta por ella a la mirada de los mortales, cuando solía reprenderla o culparla (“io soleva [...] il tuo vezzoso/ raggio accusar [...]”): le echa en cara, cabe suponer, haberlo dejado solo, tras convertirse ella en “serena / dominatrice dell'etereo campo”⁵².

Estos tres poetas han sido los únicos que han recordado el verso de Petrarca haciendo de él un uso diferente: para Arici y Foscolo, el rayo del sol o de las estrellas no representa a la amada; en cambio, para Leopardi, sí cumple esa función (en concreto, el rayo de la luna); en dos de los poetas “accusare” significa ‘reprender, culpar’ (aunque en Leopardi quizá no está tan claro ese sentido), mientras en Foscolo tiene el sentido de ‘revelar, poner de manifiesto’.

En la lengua castellana solo he podido documentar una expresión similar en las polémicas sobre las *Soledades* de Góngora. Es concretamente en un *Apologético en favor de Góngora*, de hacia 1662, en que su autor, el pe-

51 Giacomo Leopardi, *Cantos*, ed. bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 2009, p. 284.

52 Leopardi, *op. cit.*, p. 284.

ruano Juan Espinosa Medrano, defiende el oxímoron “nocturno Faetón”, usado por Góngora en la soledad primera para referirse al sol. Espinosa, entre otros textos, aduce una comedia de Plauto en que Sosia, el personaje, decía, porque se alargaba la noche, “que dormía nocturno borracho” y que después, “acusando la tardanza del sol”, añadía “que debe estar roncando el sol muy bien bebido”⁵³. En este caso el verbo “acusar” se utiliza en la acepción de ‘advertir, notar, sentir’, más que en la de ‘reprochar, echar en cara’. Los versos de la soledad primera a los que hace referencia Espinosa contienen también el verbo “acusar”, en el inequívoco sentido de ‘reprochar’, en el contexto de la carroza del sol que conduce Faetón:

Los fuegos pues el joven solemniza,
mientras el viejo tanta acusa tea
al de las bodas dios, no alguna sea
de nocturno Faetón carroza ardiente (653-655)⁵⁴.

El viejo montañés acompaña al joven náufrago en los festejos que se celebran en la aldea con motivo de la boda serrana que se va a celebrar al día siguiente. En ese momento se ha hecho de noche y los lugareños empiezan a lanzar fuegos artificiales y encienden muchas antorchas, más de las necesarias, en homenaje a Himeneo, el dios de las bodas. El viejo teme que tanto fuego no llegue a caer en la aldea y la convierta en cenizas, introduciendo el símil del carro del Sol que conducido por Faetón cayó en el río Eridano: reprocha a Himeneo el exceso de antorchas, recelando que una de ellas pueda ser el propio sol descontrolado (reprocha tanto la irresponsabilidad de Himeneo como la del sol, al primero por llevar más antorchas que las que debía y al segundo por haber dejado el carro en manos de su hijo)⁵⁵.

53 Juan de Espinosa Medrano, “Apologético en favor de Góngora”, ed. Ventura García Calderón, *Revue Hispanique*, nº (1925), p. 510.

54 Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 325 y 327.

55 En las letrillas de Góngora hay una sobre el pueblo de Judea en que el poeta se dirige a sus habitantes para recordarles la muerte y resurrección de Cristo en la Cruz: “Si en expirando Dios, luego/ del Sol os niega la luz, / y en las tinieblas de la Cruz, / os fue columna de fuego, ¿cuál daréis, ingrato y ciego pueblo, / competente excusa? / Si esta noche aun os acusa / los días que dejáis ir” (Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 175).

Llegados a este punto conviene regresar al de partida, esto es, a la canción de Petrarca en que aparece el verso objeto de debate. Es la canción “Nel dolce tempo de la prima etade”, en que el poeta narra el proceso de su enamoramiento de Laura ilustrado por tres metamorfosis o transformaciones (Dafne, Faetón y su tío Cygno, Batto, Biblis y Acteón). Petrarca introduce el verso en cuestión en la estancia en que describe cómo Laura había decidido desaparecer de su vista, a pesar de sus ruegos. Vale la pena reproducir algunos versos de esta estancia.

Ben mi credea dinanzi agli occhi suoi
d'indegno far così di mercé degno,
et questa spene m'avea fatto ardito:
Ma talora humiltà spegne disdegno,
talor l'enfiamma; et ciò sepp'io da poi,
lunga stagion di tenebre vestito;
ch'a quei preghi il mio lume era sparito.
ed io no ritrovando intorno intorno
ombra di lei, né pur de' suoi piedi orma,
come huom che tra via dorma,
gittaimi stancho sovra l'erba un giorno.
ivi accusando il fugitivo raggio,
a le lagrime triste allargai 'l freno (xxxiii, 101-114)⁵⁶.

El poeta pensaba hacerse digno de Laura, cuando aún la tenía delante, tras el fracaso inicial, con humildad, pero solo, al cabo de un tiempo, se da cuenta de que ni de esa manera pudo evitar que se fuera y desapareciera de su vista. Iniciando su búsqueda, sin encontrar ninguna sombra ni pisada de ella, ya cansado, con la sensación de haberse dormido por tal esfuerzo, decide echarse sobre la yerba para descansar un día, y allí mismo, sin aclarar si está o no dormido, o si se ha despertado, culpándola de su huida, da rienda suelta al llanto hasta convertirse en fuente. No menciona, en principio, el momento del día en que transcurre la acción, y al respecto solo ha dejado claro que tiene intención de descansar uno entero, que debe corresponder a sus horas de luz. Ese espacio de tiempo en el que dirige a la amada podría coincidir con el final de su día de descanso.

56 Petrarca, ed. Santagata, 2018, p. 99.

Solo en ese sentido podía pensarse que esa invocación con la metáfora del “fuggitivo raggio” se hace cuando anochece.

El problema mayor para la interpretación del pasaje, en cualquier caso, es determinar el sentido exacto del verbo “accusar”, poco usado con el complemento directo de sol o rayo, según la escasa fortuna que tuvo el verso de Petrarca. Ruffinato, que también analiza el contexto de la estrofa, reconoce en este verbo “el reproche o la amonestación que el poeta hace a la responsable de la situación en que se encuentra”⁵⁷. En esa línea ya se había manifestado Santagata cuando en su edición ofrece la equivalencia “accusando: ‘incolpando’⁵⁸, que adopta literalmente la interpretación que había hecho el *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, muy próxima al del *Grande Dizionario della lingua italiana*, en la segunda acepción que da del verbo (‘rimprovare, biasimare’)⁵⁹. En el *Vocabolario Treccani* se registra el uso poético de “accusar”, poniendo como ejemplo el verso de Petrarca y el de Foscolo, con la acepción de ‘inveire contro, maledire’ (‘criticar, maldecir’)⁶⁰. Es curiosa esa actitud de Santagata porque en todo momento, menos en este verso, se vale de los comentarios que Leopardi había compuesto al *Canzoniere* de Petrarca. El autor de los *Cantos* ofrece del gerundio del verso una interpretación muy distinta: “Ivi, dolendomi [*accusando*] della mia luce, cioè della mia donna, che mi fuggiva”⁶¹. Conviene recordar que en la estrofa anterior Petrarca se echa la culpa a sí mismo por la situación en que se encuentra, convertido en piedra por la respuesta desdeñosa de Laura al oírle descubrir su deseo: “non altrui incolpando che me stesso”⁶². Quizá para no repetir “incolpando” prefirió “accusando”.

Al final de su égloga Garcilaso no puede haber empleado “acuciando” ni menos “acatando”, sino “acusando”, no sólo en el sentido de ‘sintiendo, notando, percibiendo’ que se les echaba la noche encima, sino también en el de ‘culpando, maldiciendo’ al sol porque, al empezar a ocultarse detrás

57 Ruffinato, *op. cit.*, pp. 84-85.

58 Petrarca, ed. Marco Santagata, p. 117. Conviene recordar que su primera edición es de 1996.

59 <https://www.accademiadellacrusca.it/dizionario> [consultado el 20 de agosto de 2024].

60 <https://www.treccani.it/vocabolario> [consultado el 20 de agosto de 2024].

61 Petrarca, *Rime*, con l'interpretazione di Giacomo Leopardi, Florencia, Felice Le Monnier, 1845, p. 26.

62 Petrarca, ed. Santagata, p. 98.

de los montes, los ha despertado del sueño en el que creían haberse sumido al estar lamentándose los dos por la suerte de sus respectivas amadas:

Y recordando [‘despertando’]
ambos como de sueño, y acusando
el fugitivo sol

La interpretación no es mía sino de un filólogo tan competente e inteligente como mi amigo Montero: “Los pastores van echando en cara (*acusando*) al sol que los haya sacado de su ensueño”⁶³; también podría admitirse aquí el sentido de ‘maldecir’: ‘los pastores van maldiciendo (*acusando*) al sol [...]’. En la canción de Petrarca el poeta, cansado no de encontrar ni un vestigio de su amada huida, yendo por el camino, medio dormido, se tumba en la yerba para descansar: es en ese lugar en que se ha detenido (“Ivi”), despierto más que dormido, o viceversa, cuando se dirige a la amada en los términos que ya hemos analizado. A partir de ese momento el poeta no puede contener las lágrimas, que, al dejarlas caer a su voluntad, acaban por derretirlo hasta convertirse en fuente al pie de una haya: “e le lagrime triste allargai ‘l freno [...] / come ‘io sentì’ me tutto venir meno, / et farmi una fontana a pi’e d’un faggio” (113-116)⁶⁴; Salicio, también “recostado al pie d’una alta haya”, “derritiendo” está “en llanto eterno” y Nemoroso “suel[t]a la rienda / a [su] dolor” (45-46, 194-195 y 338-339)⁶⁵. El proceso en Petrarca ha sido a la inversa que en Garcilaso: el poeta italiano emprende el camino de búsqueda de Laura y se detiene sobre la hierba para descansar y dormir y, tras despertarse, cabe suponer, empieza un llanto que lo convierte en fuente al pie de una haya; nuestro poeta sitúa a sus dos pastores al pie de una haya para dar rienda suelta al llanto (especialmente Salicio), al que deben poner fin, por culpa de la llegada de la noche, y que los obliga a emprender el camino de retorno a sus cabañas.

Para que las coincidencias de Garcilaso con Petrarca fueran totales faltaría en el primero la identificación de las amadas, o al menos una de ellas, con el sol o sus rayos. Esa identificación se produce en el canto de Nemoroso en unas estrofas que adelantábamos más arriba:

63 *Antología poética de los siglos XVI y XVII*, ed. cit., p. 177, n.

64 Petrarca, ed. Marco Santagata, p. 99.

65 Vega, ed. Morros, p. 112, 130 y 136.

Como al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo, se levanta
la negra oscuridad que'l mundo cubre (310-312)⁶⁶.

Nemoroso considera el “sol y el “rayo” como metáforas de la amada que lo ha dejado de alumbrar y que, con su muerte, lo ha dejado sumido en la “negra oscuridad” de la noche. El pasaje está directamente influido por otro de Ariosto, *Orlando furioso*, en que Bradamante introduce la misma metáfora al haber sido abandonada por su esposo Ruggiero y al no saber nada de su paradero: “Come al partir del sol si fa maggiore/ l’ombra, onde nasce poi vana paura” (XIV, XXXVI, 1-2)⁶⁷. El discurso de Bradamante carece de la trascendencia de Nemoroso porque el segundo lamenta la muerte de su amada (Bradamante, la ausencia y abandono de su amado), a la que espera volver a ver en la tercera rueda de Venus. Es una cuestión, la de la trascendencia, que en este trabajo no nos debe incumbir porque no afecta al problema textual que estamos tratando⁶⁸. Nemoroso se ha valido, pues, del crepúsculo vespertino para representar la muerte de Elisa, como harán otros poetas de la generación del nuestro. Es, por ejemplo, el caso de Bernardo Tasso con un soneto que forma parte de la sección “in morte de la moglie”, ocurrida en 1556 (veinte años después de la de Garcilaso):

Al tramontar del sol chiaro e lucente
che daba agli occhi miei forza e vigore [...]
copreste il nostro giorno, umida, argente
notte, la terra tenebroso orrore (V, CLXIII, 1-2 y 4-5)⁶⁹.

66 *Ibidem*, p. 135.

67 Lodovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Contini, vol. II, Turín, Einaudi Tascabali, 1992, p. 1357.

68 Raffaele Pinto, *Poetiche del Desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*, Roma, Aracne, 2010, pp. 255, 257 y 282, estableció ciertas analogías entre “la noche tenebrosa” de Nemoroso y la “noche oscura” de San Juan, coincidencias que fueron ampliadas en un sentido claramente místico por Serés, *op. cit.*, p., pero matizadas, hasta desmentirlas en parte, por el llorado Gargano, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2023, pp. 589-598. La fuente de Ariosto ya fue señalada por el Brocense.

69 Bernardo Tasso, *Rime*, ed. Vercingetorigge Martignone, Turín, Res, 1995, II, p.

En esa tradición se inscribe el canto de Nemoroso, más allá de las lecturas místicas, para equiparar a la difunta amada con el rayo que empieza a ocultarse detrás de los montes. En la canción de Petrarca donde aparece el verso “acussando il fuggitivo raggio”, en la misma estrofa en que lo hace, el poeta, como consecuencia de no poder ver a Laura, identificada con los rayos solares, se presenta “lunga stagion di tenebre vestito”, ‘circundado o envuelto en tinieblas por largo tiempo’ (106)⁷⁰. La imagen implica que el sol, esto es la amada, ha privado de luz al poeta, y que *fuggitivo* no solamente alude a la huida de ella sino a esa escasa luz en que lo ha dejado sumido (vaya: como si se hubiera puesto el sol).

El copista malvado de *Mg* debía de estar especializado en Petrarca porque, más allá del verso en cuestión, le había hecho a Garcilaso el resto del trabajo seguramente al sugerirle al poeta (si es que ya no estaba muerto) esas otras coincidencias que hemos señalado. Pero seamos un poco serios. Creo que la filología se rige por unos principios (la *lectio facilior*, el *usus scribendi*, la imitación, etc), entre los que debe suponerse también el sentido común. ¿No es más lógico pensar que no ha sido el copista de Garcilaso sino el propio poeta el que ha intentado imitar a Petrarca en su égloga I⁷¹?. La interpretación más coherente de sus versos finales es la que acabamos de proponer: los pastores han contemplado primero cómo el sol se esconde tras los montes para después echarle en cara al sol que lo esté haciendo tan deprisa porque los ha despertado de su ensueño (sus respectivos lamentos por amadas que no pueden ya ver), y con esa sensación recoger el ganado hasta conducirlo hasta sus rediles. Es la secuencia más cabal de las acciones que llevan a cabo los pastores al “acabar sus

359. Para la estrofa de Nemoroso se han propuestos diversos pasajes del *Canzoniere* de Petrarca, pero en ninguno de ellos se alude al anochecer sino al oscurecimiento del sol, como si se tratara de un eclipse, para describir metafóricamente la muerte de Laura: “et in un punto n'è scurato il sole” y “Occhi miei, oscurato è 'l nostre sole” (268, 17 y 275, 1; Petrarca, ed. Santagata, pp. 1079 y 1118).

70 Petrarca, ed. Santagata, p. 99.

71 En su estupenda y casi póstuma monografía, Antonio Gargano, *op. cit.*, p. 397, ha señalado en la égloga I la clara influencia “de la sextina ‘A la dolce ombra delle belle’ (vv. 34-40) del *Canzoniere* de Petrarca”. Si el toledano ha imitado ya un poema del aretino ¿por qué va a ser un copista y no él el que lo siga imitando para otros versos de esa misma égloga?

canciones”. Las otras dos, ya imposibles por suponer verbos en desuso, tampoco tienen ninguna validez semánticamente. ¿Cómo los pastores habrían contemplado la puesta de sol para, como si hubieran despertado de su ensueño, volver a contemplarlo? ¿Cómo el sol se va a dar prisa para sumir al valle en sombras si ya se ha usado esa expresión en los versos anteriores?

Con solo dos ejemplos hemos ilustrado “el esplendor y la miseria” de la *divinatio*, utilizando de manera sensata y con criterio los instrumentos que nos suministra la crítica textual. Nunca se puede poner la mano en el fuego sin arriesgarse a quemarse, pero en estos dos casos creo que no he corrido ese riesgo (siempre habrá quienes opinen lo contrario) porque he ofrecido muchos argumentos (ninguno subjetivo) para acreditar mis hipótesis. Para la reconstrucción del verso incompleto he seguido los requisitos que establecía Bentley, más racionalista que histórico, para llegar a una acertada *divinatio*. Ese camino no lo he recorrido solo porque en él me he servido de los trabajos de Rivers (1964) y Rosso Gallo (1992), estupendos en sus respectivos planteamientos, que me han permitido alcanzar la solución más satisfactoria⁷². Para defender la lectura de uno de los testimonios que han conservado la poesía de Garcilaso (y así desechar las *divinationes* propuestas por mis colegas), aparte de la perseverancia, he contado con la magnífica aportación de Montero (2006), quien ha ofrecido la interpretación más cabal y con más sentido de esa lectura petrarquista. El texto de Garcilaso que edité yo mismo y que han editado otros aún contiene errores que deben corregirse. El verso 324 de la égloga I es un ejemplo de lo que acabo de afirmar: si el propio Garcilaso en la égloga II escribe “FILOMENA suspira con dulce canto” (v. 1147) y también en la I “la blanda Filomena [...] dulcemente responde al son lloroso [de Salicio]” (vv. 231-234), ¿por qué el ruiñeñor en cuestión ha de quejarse “con triste canto”? Y Ruffinatto ya puede decir *misa*⁷³.

72 Rivers, ed., Garcilaso, *Obras completas*, p. 69, y Gallo, ed. cit., pp. 288-289.

73 Como muestra un botón de esa *misa*, rezada con argumentos absolutamente definitivos: “¿Es dulce el triste canto del ruiñeñor? Si la *princeps* lee ‘triste’ y *Mg* propone ‘dulce’, el canto del ruiñeñor ha de ser ‘triste’, a despecho de los listos [léase, como Bienvenido Morros] que, con el supuesto patrocinio de Petrarca, desearían quitarle a Garcilaso lo que es de Garcilaso” (Ruffinatto, *op. cit.*, p. 96). Señor, líbranos del mal. Amén.

Filología de autor en fray Luis de León: las dos versiones de Horacio, *Carm. 1, 1*

JOSÉ PALOMARES
UNED

jospalomares@jaen.uned.es

Título: Filología de autor en fray Luis de León: las dos versiones de Horacio, *Carm. 1, 1.*

Title: Author's Philology in Fray Luis de León: The Two Versions of Horace, *Carm. 1, 1.*

Resumen: Se cotejan en este trabajo las dos versiones de la oda 1, 1 de Horacio ("Maecenas atavis edite regibus"), traducida por fray Luis de León en su juventud y en su madurez. El análisis lingüístico y literario de los poemas y la filología de autor nos permitirán profundizar en la evolución estilística del catedrático de Salamanca.

Abstract: In this work we study the two versions of Horace's Ode 1, 1 ("Maecenas atavis edite regibus"), translated by Fray Luis de León in his youth and in his maturity. The linguistic and literary analysis of the poems and author's philology will allow us to delve into the stylistic evolution of the Professor of Salamanca.

Palabras clave: Fray Luis de León, Horacio, "Maecenas atavis edite regibus", filología de autor.

Key Words: Fray Luis de León, Horace, "Maecenas atavis edite regibus", author's philology.

Fecha de recepción: 20/6/2024.

Date of Receipt: 20/6/2024.

Fecha de aceptación: 12/9/2024.

Date of Approval: 12/9/2024.

La sentencia atribuida a Bernardo de Chartres por Juan de Salisbury en *Metalogicon* (III, 4) —y, con él, Alexander Neckam en *De naturis rerum* (I, 78)— puede servirnos para situar este trabajo, que se asienta sobre hombros de gigantes (Quevedo, Mayans, Merino, Menéndez Pelayo) y que, acotando a Antonio Machado, ahonda "en el hoy que contiene el ayer", siendo deudor de la labor crítica y ecdótica de varios estudiosos (Llobera, García, Sarmiento, Vega, Macrì, Serés, Blecua, Senabre, Cuevas, Alcina, Ramajo). No es impropio, por tanto, recordar aquí unas palabras del prólogo de fray Basilio Ponce de León, sobrino de fray Luis, a su *Primera parte de Discursos para to-*

dos los Evangelios de la Cuaresma: “porque sé lo que cuestan estudios de importancia, descubro de ordinario las fuentes de donde saco la doctrina”¹.

1. “EL QUE QUISIERE SER JUEZ”: NOTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN POÉTICA

Conviene recordar que los contemporáneos de fray Luis de León también admiraron las traducciones poéticas del catedrático de Salamanca², auténticas creaciones estéticas con valor artístico por sí mismas. Modelo de la oda horaciana y de la poesía bíblica en España, el gran poeta logró que los textos antiguos hablasen en castellano con arte y belleza singulares. En la labor de verter “poesías elegantes”, Carmen Codoñer ha diferenciado entre traducción, interpretación e *imitatio*³, conceptos que Martín Gómez ha aplicado de forma ejemplar a la versión y explicación luisiana del salmo 41⁴. En este sentido, unas líneas de la dedicatoria de sus poesías a don Pedro Portocarrero pueden considerarse como una poética en miniatura del arte de la traducción luisiana:

De lo que yo compuse juzgará cada uno a su voluntad; de lo que es traducido, el que quisiere ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya, sin añadir ni quitar sentencia y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales⁵.

1 Basilio Ponce de León, *Primera parte de Discursos para todos los Evangelios de la Cuaresma*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1605, f. 6v.

2 José Palomares, *Fortuna de fray Luis de León en la literatura española (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Editorial Agustiniiana, 2016.

3 Carmen Codoñer, “Fray Luis: «interpretación», traducción poética e *imitación*”, *Criticón*, LXI (1994), pp. 31-46.

4 María Martín Gómez, “Trasladar, imitar e interpretar: la «Traducción y explicación del salmo 41» de Fray Luis de León”, *Bulletin of Hispanic Studies*, xcvi, 9 (2021), pp. 849-862.

5 Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. José Palomares, Madrid, Biblioteca Castro, 2021, pp. 4-5 (citamos por esta edición).

Ya en el prólogo al *Cantar de los cantares de Salomón* confiesa haber pretendido

que respondiese esta interpretación con el original, no solo en las sentencias y palabras, sino aun en el concierto y aire de ellas, imitando sus figuras y maneras de hablar cuanto es posible a nuestra lengua, que, a la verdad, responde con la hebrea en muchas cosas⁶.

Desde luego, el método del discurso difiere en las traducciones según la oposición (también estructural) entre autores profanos y sagrados:

Son tres partes las deste libro. En la una van las cosas que yo compuse más. En las dos postreras, las que traduje de otras lenguas, de autores así profanos como sagrados. Lo profano va en la segunda parte, y lo sagrado, que son algunos salmos y capítulos de Job, van en la tercera⁷.

La distinta naturaleza del texto determina la razón, la cabalidad y el grado de fidelidad del texto traducido: frente al propósito literal de las versiones de lo sagrado, la voluntad literaria (pero no solo) de los traslados de lo profano. En todo caso, es preciso subrayar que, de principio a fin, el poemario de fray Luis se debe leer en diálogo con la literatura, y solo desde ella se comprende plenamente, en profundidad y en perspectiva, el exigente arte del agustino de Belmonte. Al hilo de la tradición y los códigos de la poesía luisiana, advierte Francisco Rico: “Con harta frecuencia, el error ha estado en leerlo como si fuera un romántico, cuando fray Luis es un clásico”⁸. La originalidad artística de fray Luis no radica en los temas o en la música verbal, sino en aspectos como el asombroso “espesor de la letra”⁹, la condensación y la potenciación de la sustancia expresiva,

6 Fray Luis de León, *Cantar de los cantares de Salomón*, ed. Javier San José Lera, Salamanca, Universidad, 2002, p. 26.

7 León, *Poesía completa*, ed. José Palomares, p. 4. Véase, además, Julio Baena, *El poemario de fray Luis de León*, Nueva York, Peter Lang, 1989.

8 Alberto Blecuá y Francisco Rico, “Estudio preliminar”, en Fray Luis de León, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, p. XVII.

9 Ciriaco Morón Arroyo, “Espesor de la letra. La hermenéutica de fray Luis”, en

la intensidad de los tonos, la novedad de la *elocutio*, “el arte de la forma mínima”¹⁰. “Fray Luis quiso ser, y lo fue —escribe Alberto Blecua— el primer poeta humanista en lengua vulgar”¹¹; o de nuevo en palabras de Rico: “Fray Luis es un poeta neolatino en romance”¹². En efecto, se desvía *e silentio* de la tradición poética castellana¹³ y se encauza en la tradición de las *Silvae* de Estacio —de tanta fortuna entre los humanistas—¹⁴, que constituyen un punto nodal para entender la *dispositio* del poemario luisiano, pues le proporcionan una estructura *clásica* y genérica de *liber*. Leídas como una poesía moral de raíz grecorromana y cristiana, las odas serían —y permítasenos la expresión— unos *rerum moralium fragmenta* sin decurso narrativo. Vale decir: una poesía clásica en vulgar, que necesariamente debe leerse a la luz del contexto humanista en que se compuso y de los códigos estilísticos en que se sustancia.

Por ello, entre otras razones de no menor peso, las traducciones son indisolubles de los versos de su propia cosecha; no en vano, como recuerda Alcina: “Los lectores del siglo XVI no valoraron menos sus versiones clásicas y bíblicas que su poesía original”¹⁵. No extraña, por ejemplo,

Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 299-312.

- 10 Francisco Rico, “Tradición y contexto en la poesía de fray Luis”, en Víctor García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 245-248 (p. 246). Para un análisis lingüístico de algunos textos de fray Luis, véase el monumental trabajo de Margherita Morreale, *Homenaje a Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007.
- 11 Alberto Blecua, “El entorno poético de fray Luis”, en García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, pp. 77-99 (p. 99).
- 12 Rico, “Tradición y contexto en la poesía de fray Luis”, p. 246.
- 13 Una tradición que, sin embargo, aflora sin hesitación alguna en su poesía, en la que, amén de la huella de Ausiàs March —a quien traduce—, Boscán y Garcilaso, hay recuerdos del *Romancero* y la *Crónica sarracina* de Pedro de Corral (oda VII), de Jorge Manrique (XLIX, 15-18; LX, 25-30; CII, 18) y aun puede que de *La Celestina*: la segunda estrofa de la canción que entona Melibea en el acto XIX (“La media noche es pasada, / y no viene...”) parece resonar en el poema XLV, 35-36.
- 14 Como demuestra Aurora Egido, “La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las *obrecillas* de Fray Luis)”, *Criticón*, XLVI (1989), pp. 5-39 (p. 9), las *Silvae*, “proveían al agustino de un modelo bien distinto de libro, cuya unidad venía apoyada por la variedad de temas”.
- 15 Fray Luis de León, *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 1994, p. 50.

que la traducción de la égloga segunda de Virgilio (“En fuego Coridón, pastor, ardía”, xxv) se haya conservado en veinticuatro manuscritos. El ejercicio de trasladar a los clásicos permitía dominar con mayor sutileza la sustancia y la forma del idioma nativo, un objetivo primordialmente filológico en fray Luis¹⁶, quien, con su extraordinaria e inusitada labor, logrará elevar y dignificar la lengua vulgar, aplicada también con elegancia a la exégesis bíblica¹⁷.

Ahora bien, no todos los textos trasladados por fray Luis se acogen al concepto tradicional de *traducción*.¹⁸ Como sabemos, en los textos profanos su intención difiere de la del filólogo moderno: “No se acerca al poema para analizarlo —concluye Codoñer—, sino para disfrutarlo y, falto de análisis, el poema se resiente al ser traducido. Fray Luis es poeta en sus valoraciones y percepciones, es didáctico en sus traducciones”¹⁹. Fray Luis no traduce servilmente a Horacio²⁰, sino que recrea al vate latino, precisamente porque la traslación luisiana, como ha precisado con tino Ramajo Caño, “no pretende ser simplemente un escrito ancilar, sometido al original, sino autónomo”²¹. En muchos casos, interpreta o imita antes que traduce al poeta de Mantua, con auténticos logros artísticos²². La norma que rige las versiones luisianas, a zaga de las ideas ramistas sobre la

16 Saturnino Álvarez Turienzo, “Sobre fray Luis de León, filólogo”, *La Ciudad de Dios*, CLXIX (1956), pp. 112-136; Juventino Caminero, *La razón filológica en la obra de Fray Luis de León*, Bilbao-Kassel, Universidad de Deusto-Reichenberger, 1990.

17 Alexander Habib Arkin, *La influencia de la exégesis hebrea en los comentarios bíblicos de fray Luis de León*, Madrid, CSIC, 1966; José Palomares, “Hebraica veritas: hebraísmo y filología en las *Quaestiones Variæ* de fray Luis de León”, en Ana Agud (coord.), *Séptimo Centenario de los Estudios Orientales en Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 411-426.

18 José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a la historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 215-229.

19 Codoñer, *op. cit.*, pp. 42-43.

20 Cf., sin embargo, Vittore Bocchetta, *Horacio en Villegas y en fray Luis de León*, Madrid, Gredos, 1970.

21 Virgilio, *Bucólicas. Traducción de Fray Luis de León*, ed. Antonio Ramajo, Madrid, Clásicos Castalia, 2011, p. 69.

22 Marcial José Bayo, “Traducción de las Églogas de Virgilio por Fray Luis de León”, en *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 202-234.

*conversio*²³, es la expresión “fiel y cabal” del sentido —y del sonido— de los textos originales: “guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire, y hacer que hablen en castellano”. El texto base debe *hablar* en romance; vale decir, debe adecuarse al sistema de la lengua receptora, de modo que suene un Horacio hispánico²⁴ con todos los recursos y toda la belleza de la lengua española, “que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben tratar”²⁵.

La versión del texto clásico en odres nuevos supone desviaciones de todo tipo. Por ende, resulta ineficaz analizar la técnica de sus traducciones profanas palabra por palabra (“verbo verbum”)²⁶, pues son otros los modos de decir —y de sentir— que entran en litigio. Ni la versión de un pasaje de *Tiestes* (vv. 391-403) de Séneca es una recreación (“Nachdichtung”)²⁷, ni la traslación del fragmento II de la *Andrómaca* de Eurípides es una adaptación²⁸. El fragmento de Ovidio que vierte en el capítulo xv de *La perfecta casada* adapta el texto (la *descriptio* de Tesífone en el mito de Ino y Atamante) a un nuevo contexto (símil hiperbólico con la mujer brava y reñidora), avalorado sutilmente por la taracea clásica²⁹. En algunas versiones habrá incluso un intento de cristianización, como ocurre en LVIII (“Cumpliose mi deseo”), donde Thompson observa que “the whole

23 Eugenio Asensio, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, presentación de Luisa López Grigera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 21-52; Francisco Calero, “Teoría y práctica de la traducción en fray Luis de León”, *Epos*, VII (1991), pp. 541-558.

24 Como apunta C. Ángel Zorita, “Fray Luis, traductor de Horacio”, en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (eds.), *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, pp. 281-310 (p. 281), “Fray Luis vertería a Horacio al castellano para después verter el cristianismo en las formas horacianas”.

25 León, *Poesía completa*, ed. José Palomares, p. 5.

26 Cf. Valentín García Yebra, “Un curioso error en la historia de la traducción”, *Livius*, V (1994), pp. 39-51.

27 Karl Vossler, *Luis de León*, München, C. H. Beck, 1943, p. 120.

28 Luis Gil, “Fray Luis de León y los autores clásicos”, en Teófilo Viñas Román (ed.), *Fray Luis de León. IV Centenario (1591-1991). Congreso Interdisciplinar. Madrid, 16-19 de octubre de 1991*, El Escorial-Madrid, Ediciones Escorialenses, 1992, pp. 277-307 (p. 294).

29 Alan Soons, “Poesía y taracea. Las odas de Fray Luis de León”, *Hispanófila*, XX (1964), pp. 1-4.

Horatian tone is replaced with a Christian morality”³⁰. Tal cabe decir de LII (“¿Por qué te das tormento”), en que la máscara de Asterie es el pie forzado para ilustrar la fidelidad conyugal y trascender la razón pagana. Y tampoco es casual, en fin, la traducción de “ossa quiescant” en Virgilio (*Ec.*, X, 33) por “Reposará mi alma” (xxxiii, 71). Emilio Alarcos supo sintetizarlo con palabras insustituibles al referirse, en su estudio sobre la oda VI, a los dos planos de la poesía de fray Luis:

Uno es el molde expresivo de la tradición clásica —especialmente horaciana—: todo hecho real se clasifica dentro de los esquemas librescos consagrados (no hay nada nuevo, todo es ejemplo de lo ya consignado). Otro es la norma moral de conducta que aconseja el cristianismo, cuyos testigos (o cuyos mártires) proponen el modelo que se debe seguir. [...] Se produce, pues, el paso de lo particular a lo general clásico, y se propugna la ejemplaridad con un caso particular cristiano³¹.

2. “Y RECOGIENDO A ESTE MI HIJO PERDIDO”. TEXTO Y CONTEXTOS

La oda prologal de Horacio, escrita en asclepiadeos menores, tiene a Mecenas como dedicatario, sirve de marco al conjunto y agavilla algunos de los temas que se irán desplegando a lo largo del cancionero³², como en Propercio y Tibulo³³ y, antes, en Lucrecio. La oda adquiere un “carácter proemial”³⁴ y una intención (*paraenesis ad litteras*) que consueñan con

30 Colin P. Thompson, *The Strife of Tongues: Fray Luis de León and the Golden Age of Spain*, Cambridge, University, 1988, p. 237.

31 Emilio Alarcos Llorach, *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*, pról. Alberto Blecua, ed. Emilio Martínez Mata, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 107-108. Véase Antonio Ramajo, “Cultura clásica y cristiana en un poema de fray Luis de León: *De la Magdalena*”, *Studia Philologica Salmanticensia*, VII, 8 (1984), pp. 303-320.

32 Herbert Musurillo, “The Poet’s Apotheosis: Horace, *Odes* 1.1”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XCIII (1962), pp. 230-239; Robert George M. Nisbet y Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes. Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

33 Lía Schwartz, “Fray Luis y las traducciones de los clásicos: la elegía II,iii de Tibulo”, *Edad de Oro*, XI (1992), pp. 175-186.

34 Antonio Ramajo Caño, “El carácter proemial de la oda primera de fray Luis (y un

técnicas, códigos y temas de la poesía de fray Luis de León. El poeta de Venusia opone *otia y negotia* de *alii*³⁵ a su singular proyecto ético. Frente a afanes de toda clase y condición: atléticos (vv. 3-6), políticos (vv. 7-8), comerciales (vv. 15-18), bélicos (vv. 23-25), venatorios (vv. 25-28), agrícolas (vv. 9-14) y hasta epicúreos (vv. 19-22)³⁶, el discurso parenético del sujeto enunciador se inclina, por juicio y naturaleza, a la lírica, en busca de la inmortalidad (vv. 29-36), propósito que siente cumplido en III, 30 (“Exegi monumentum aere perennius”), oda que funciona como eco responsivo y metaliterario de I, 1³⁷ y como epílogo de los tres primeros libros de *carmina*, publicados en el 23 a. C.: “no cabe duda, por tanto —escribe Luque—, de que su identidad versificatoria no es fruto del azar”³⁸.

El carácter proemial y metaliterario de la oda horaciana es raíz, y no esqueje, de textos conspicuos de la tradición literaria como la oda I de fray Luis de León. No es casual, sino motivado el lugar que ocupa esta oda luisiana, toda vez que funciona como auténtico proemio de la colección y que quintaesencia las claves fundamentales para leer y entender los poemas canónicos que constituyen las poesías *propias*. También el salmo I, tan ligado a las odas de fray Luis³⁹, sirve de prefación a todo el salterio. La oda I agavilla sin duda una parte sustancial de los principales temas que se despliegan en las restantes composiciones. Antonio Ramajo ha propuesto

excurso sobre la priamel en la poesía de los Siglos de Oro)”, *Romanische Forschungen*, CVI (1994), pp. 84-117.

- 35 Esther Bréguet, “Le thème «alius... ego» chez les poètes latins”, *Revue des Études Latines*, XL (1962), pp. 128-136.
- 36 “En cuanto a la diversidad de vidas, es tópico literario que arranca en Solón (I 43 ss.), está presente en Píndaro (fr. 221 Sn.-M.) y en Baquilides (x 38 ss.), y sirve también como objeto de especulación para la filosofía (Plat. *Rep.* 581 c; Arist. *Eth. Nic.* 1095 b 17 ss.)” (Horacio, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2007 [5.ª ed.], p. 84).
- 37 Antonio Fontán, “Análisis estructural de la poesía: un comentario a Horacio, od. III 30”, *Estudios Clásicos*, x (1966), pp. 123-133.
- 38 Jesús Luque, “Las formas métricas de la lírica horaciana”, *Florentia Iliberritana*, VII (1996), pp. 187-211 (p. 202). Véase, del mismo autor, “Fray Luis de León: versos latinos”, en Juan Pedro Monferrer Sala y Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez (eds.), *La cultura clásica y su evolución a través de la Edad Media. Homenaje al Profesor Joaquín Mellado Rodríguez*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2014, pp. 139-160.
- 39 Javier San José Lera, “Fray Luis de León: traducción, poesía y hermenéutica”, *Bulletin hispanique*, CV (2003), pp. 51-97.

una lúcida lectura desde la *recusatio*⁴⁰, cuyo sentido sería

el afán por encontrar una nueva literatura, más seria, a la manera como promete Horacio, en el comienzo del lib. III de sus *Carmina* (“non prius / audita... / cano”, vv. 2-4), a la manera como, más en la distancia y en otra perspectiva literaria, prometía Calímaco, precisamente con la utilización del sustantivo *keleyzo* ‘camino’⁴¹.

En efecto, si Calímaco odia el poema cíclico (“Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν”, epigrama 28, v. 1) de los imitadores de Homero (léase Apolonio de Rodas o Antímaco de Colofón) y aborrece tal camino (“κελεύθω”), los versos metapoéticos de fray Luis expresan su inclinación a seguir otra senda, que, a excepción de la impronta del lenguaje poético de Garcilaso⁴², se sitúa al margen de la tradición lírica española —que sin duda frecuentó— y más allá del petrarquismo al uso en el entorno de los poetas romancistas: “Su poesía —ha precisado Alcina— se desgaja básicamente de la tradición hispana anterior para lograr un tipo de verso nuevo y distinto”⁴³. En el pórtico de su *corpus* poético, fray Luis rechaza los afanes seguidos por otros (“Ténganse su tesoro...; / no es mío ver el lloro”, I, 61-63) y lo expresa mediante la técnica de la *priamel*⁴⁴, como se lee en la oda prologal del cancionero horaciano.

Para el texto de Horacio, citaremos por la edición de Niall Rudd⁴⁵:

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat, metaque fervidis

40 Para la *recusatio* en fray Luis, véase Gregorio Hinojo Andrés, “La poética horaciana en Luis de León: la *recusatio*”, en *Studia philologica varia in honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid, Universidad Europea de Madrid, 1994, pp. 531-542.

41 León, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, p. 520.

42 Luis Iglesias Feijoo, “La *dispositio* de la Oda a Salinas”, en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 395-412 (p. 406).

43 León, *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina, p. 16.

44 William H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, E. J. Brill, 1982.

45 Horace, *Odes and Epodes*, ed. Niall Rudd, Cambridge (Mass.) — London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 33), 2004, pp. 22-24.

- 5 evitata rotis palmaque nobilis
 terrarum dominos evehit ad deos;
 hunc, si mobilium turba Quiritium
 certat tergeminis tollere honoribus;
 illum, si proprio condidit horreo
10 quidquid de Libycis verritur areis.
 Gaudentem patrios findere sarculo
 agros Attalicis condicionibus
 numquam demoveas ut trabe Cypria
 Myrtoum pavidus nauta secet mare.
15 Luctantem Icaris fluctibus Africum
 mercator metuens otium et oppidi
 laudat rura sui; mox reficit ratis
 quassas, indocilis pauperiem pati.
 Est qui nec veteris pocula Massici
20 nec partem solido demere de die
 spernit, nunc viridi membra sub arbuto
 stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.
 Multos castra iuvant et lituo tubae
 permixtus sonitus bellaque matribus
25 detestata. Manet sub Iove frigido
 venator tenerae coniugis immemor,
 seu visa est catulis cerva fidelibus,
 seu rupit teretes Marsus aper plagas.
 Me doctarum hederæ præmia frontium
30 dis miscent superis, me gelidum nemus
 nympharumque leves cum Satyris chori
 secernunt populo, si neque tibus
 Euterpe cohibet nec Polyhymnia
 Lesboum refugit tendere barbiton.
35 Quodsi me lyricis vatibus inseres,
 sublimi feriam sidera vertice.

Fijamos ahora el texto de las dos versiones luisianas, que reproducimos —aquí con el aparato crítico— según nuestra edición en la Biblioteca Castro⁴⁶:

46 León, *Poesía completa*, ed. José Palomares, pp. 108-111. Para el texto y los criterios de edición, véanse pp. LXV-LXXI.

ODA PRIMERA DEL LIBRO PRIMERO

De claros reyes claro descendiente,
Mecenas, mi honra toda y grande amparo:
a unos les agrada la carrera
y polvo del Olimpo; y la columna
5 con arte y con destreza no tocada
de la hervorosa rueda, y la vitoria
noble, si la consiguen, con los dioses,
señores de la tierra, los iguala;
a otro, si a porfía el variable
10 vulgo le sube a grandes dignidades;
a otro, si recoge en sus paneras
cuanto en las eras de África se coge.
Con quien gusta del campo y su labranza
no será parte de Átalo el tesoro
15 a menealle dél, y hacer que corra
la mar, hecho medroso navegante.
En cuanto al mercader le dura el miedo
de cuando el vendaval conmueve guerra
al golfo Icario, loa a boca llena
20 los prados de su pueblo y el sosiego;
mas luego, a la pobreza no se haciendo,
se torna a rehacer la rota vela.
Algunos hay también a quien no pesa
con el sabroso vino, ni de, al día,
25 sus ciertos ratos darse a buena vida;
a veces so la sombra verde puestos,
a veces a la pura y fresca fuente.
Ama los escuadrones el soldado,
y el son del atambor y la pelea,
30 de las que madres son tan maldecida.
El que la caza sigue, persevera
al hielo y a la nieve, descuidado
de su moza mujer, si acaso han visto
los perros algún corzo, y si ha rompido
35 el bravo jabalí las puestas redes.
A mí la yedra, premio y hermosura
de la gloriosa frente, me parece

- una divinidad; el monte, el bosque,
el baile de las ninfas, sus cantares
40 me alejan de la gente, y más si sopla
Euterpe su clarín, y Polihimnia
no deja de me dar la lesbia lira.
Y así, si tú en el número me pones
de los poetas líricos, al cielo
45 que toco, pensaré, con la cabeza.

*Testimonios*⁴⁷:

Q Q1 Q2 Q3 Q4 Q5 Q6 Q7 Q8 Q9 Q10 Q11 J J1 J2 J3 J4 J5 J6 J7 J8
J9 J10 J11

Variantes:

- 3 a uno[s] le[s] Q9
9 si [a] J8 J10
13 la labranza J11
15 menearle J1
17 Mientras que al J J1 J2 J3 J4 J5 J6 J7 J8 J9 J10 J11
18 le mueve J8 J10
19 el golfo J9
20 de su tierra J9 (al margen, *pueblo*).
21 probeza Q8
22 de rota vela J J3 J4 J9 | de hermosa vela J7
23 también que no les pesa J5
24 ni del día Q6 J1 J3 J4 J7
26 vez[es] Q | a la sombra verde Q7 | so la sombra verde Q8
27 en la pura J8
29 y [la] Q9
30 maldecidas J2
31 y persevera Q9 J11
33 su mujer moza J7

47 Para la cuestión textual, véase Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1990 (para una descripción de los testimonios, remitimos a esta edición crítica, la más exhaustiva de todas); Helena García Gil, *La transmisión manuscrita de fray Luis de León*, Salamanca, Diputación, 1988; Antonio Ramajo Caño, “Historia del texto: configuración de un poemario”, en León, *Poesía*, ed. Ramajo Caño, pp. xcvi-cxv.

34 y si ha rompido Q Q1 Q5 Q10 Q11 J6 | [o] si ha Q6 | han rompido
JJ5
35 prestas redes Q8 J3 J4
37 las gloriosas frentes J8 J10
41 Polimnía Q3 Q7 Q8 Q10 Q11 J J1 J2 J4 J7 J8 J10

LA MESMA

Ilustre descendiente
de reyes, ¡oh mi dulce y grande amparo,
Mecenas!: verás gente
a quien el polvoroso Olimpo es caro;
5 y la señal cercada
de la rueda que vuela y no tocada,
y la noble vitoria
los pone con los dioses soberanos.
Otro tiene por gloria
10 seguir del vulgo los favores vanos;
y otro, si recoge
cuanto en las eras de África se coge.
Aquel que en la labranza
sosiega de las tierras que ha heredado,
15 aunque en otra balanza
le pongas del rey Átalo el estado,
del mar Mirtoo dudoso
no será navegante temeroso.
El miedo, mientras dura,
20 del fiero vendaval al mercadante,
alaba la segura
vivienda del aldea, y al instante,
como no sabe hacerse
al ser pobre, en la mar torna a meterse.
25 Habrá también alguno
que ni el banquete pierda, ni el buen día;
que hurta al importuno
negocio el cuerpo, y dase al alegría,
ya so el árbol florido,
30 ya junto nace a do el agua tendido.

- Los escuadrones ama
y el son del atambor el que es guerrero,
y a la trompa que llama
al fiero acometer mueve el primero;
35 la batalla le place,
que a las que madres son tanto desplace.
El que la caza sigue,
al hielo está, de sí mismo olvidado,
si el perro fiel prosigue
40 tras del medroso ciervo, o si ha dejado
la red despedazada
el jabalí cerdoso en la parada.
La yedra, premio dino
de la cabeza docta, a mí me lleva
45 en pos su bien divino;
el bosque fresco, la repuesta cueva,
las ninfas, sus danzares,
me alejan de la gente y sus cantares.
Euterpe no me niegue
50 el soplo de su flauta, y Polimnia
la cítara me entregue
de Lesbo; que si, a tu juicio, es dina
de entrar en este cuento
mi voz, en las estrellas haré asiento.

Testimonios:

Q Q1 Q2 Q3 Q4 Q5 Q6 Q7 Q8 Q9 Q10 Q11 Q12 Q13 Q14 Q15 Q16
Q17 J J1 J2 J3 J4 J5 L L1 L2

Variantes:

1 decendiente Q Q1 Q2 Q3 Q4 Q5 Q6 Q9 Q13 Q14 J1 L L1 L2

6 que vuelve, ay, no Q7 | que vuelve aun no Q11 | [y] no Q5 Q8 Q11
Q15 Q16 L

8 les pone Q15 | le pone Q16 J5

11 y el otro L L2

12 las tierras Q15. La lectura *eras* se confirma con el original (“de Libycis...
areis”).

13 [la] Q Q9

16 le pongan Q12

- 17 Mirthos Q7
19 Mientras el miedo dura Q17
20 el mercadante Q4 Q5
21 sigura Q7
22 de su aldea Q8 Q10 Q11 Q12 Q14 Q15 Q16 J2 J3 J5
24 a ser J5 L | vuelve a meterse L L1 L2
26 pierde Q7 Q10 Q12 Q13 J5 | prueba Q15
27 que hurte Q14
28 [del cuerpo] Q8 | a la alegría Q12
30 junto do al agua nace ya tendido J J1 L L1 L2 | ya junto a do nace el agua tendido J2 | ya junto a do nació el agua tendido Q17 | ya junto al agua clara ya tendido Q15 | y adonde nasce el agua está tendido Q16 | ya junto nace do el agua tendido J5
33 y [a] J5 | tro[m]pa J
35 le aplice L L1 L2
38 de su mujer está el hielo olvidado J J1 J2 J3 J4 J5 |
40 tras el medroso Q16 J5 | y si ha L L1
48 [y] sus J3
49 Si Euterpe no me niega Q17
51 me entrega Q17
54 hará L L2

2.1. *De estrofas, metros y géneros*

Espinosa Pólit registra hasta dieciocho variantes en los asclepiadeos menores de la oda prologal de Horacio⁴⁸, diversidad acentual que no agota las posibilidades⁴⁹. Ya se ha señalado la afinidad temática y métrica con la oda III, 30, epílogo de los tres primeros libros de *carmina* compuesto plausiblemente también hacia el año 23 a. C.

48 Aurelio Espinosa Pólit, “La traducción como obra de arte. La métrica latinizante”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, v, 1-3 (1949), pp. 332-355 (p. 346). El estudioso cuestiona el “aire de exotiquez” de lo que denomina “métrica latinizante”, defecto que ilustra con la traducción de la oda 1, 1 por Méndez Plancarte, que vierte los asclepiadeos “en endecasílabos rubendarianos del tipo: *Emperador de la barba florida*, uniformemente repetidos 36 veces” (p. 353).

49 H. Sadej, “De versu asclepiadeo minore apud Romanos obvio”, *Eos*, XLV (1951), pp. 109-136.

La primera versión de fray Luis, en endecasílabos sueltos, es obra de juventud que la crítica ha juzgado fallida. Al hilo de las traducciones de Horacio por su amigo Leandro Fernández de Moratín, Juan Tineo Ramírez (1767-1829) anota que fray Luis “siendo mozalbate, tradujo la primera oda de Horacio en versos sueltos; conoció después su equivocación, y la tradujo en versos líricos”⁵⁰. Este juicio, que recoge Hermosilla de una copia inédita de la crítica de Tineo sobre las poesías de Moratín⁵¹, da el tono de otros tantos sobre esa primera versión luisiana, en la que fray Luis traslada en 45 versos los 36 del original⁵². La elección del sexteto lira frente al endecasílabo blanco indica la asimilación de un molde más adecuado y un dominio más acabado de la *imitatio*. El nuevo metro determina la mayor extensión del traslado (54 versos), que “por todos aspectos, es muy superior”, sentencia Menéndez Pelayo⁵³, y que Cristóbal Cuevas sitúa “ya en la madurez de su arte”⁵⁴, una vez que ha asimilado —con Bembo al fondo— un molde estrófico que se plegaba a la métrica horaciana⁵⁵.

50 José Gómez Hermosilla, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era. Obra póstuma de —, que saca a luz don Vicente Salvá*, Valencia, Librería de Mallén y Sobrinos, 1840, I, p. 6. Véase también Fray Luis de León, *Obras poéticas de Fr. Luis de León*, ed. P. José Llobera, Cuenca, Imp. Moderna, 1932, II, p. 270.

51 Se trata de una crítica, anota Gómez Hermosilla, *op. cit.*, p. 1, “que no llegó a publicarse, pero de la cual poseo yo una copia que del borrador original me ha permitido sacar su testamento D. Francisco Javier Argáiz. Supone Tineo que, habiéndole enviado Moratín un ejemplar por medio de D. Juan Antonio Melón, este le pidió que le dijese su parecer sobre el mérito de las obras que contenía”.

52 Además de la concisión de la lengua de origen, hay que reparar en que la traducción “por el simple hecho de ser reescritura tiende hacia una extensión mayor” (Codoñer, *op. cit.*, p. 37). Con todo, se observa cierta correspondencia entre el número de versos del original y el de la versión: Horacio, vv. 7-14 / fray Luis, vv. 9-16.

53 Marcelino Menéndez Pelayo, *Poesías de fray Luis de León con anotaciones inéditas de don Marcelino Menéndez Pelayo*, ed. Miguel Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1928, I, p. 65.

54 Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Editorial Castalia, 2000, p. 253.

55 Begoña López Bueno, “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro*, XI (1992), pp. 99-112; Valentín Núñez Rivera, “La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda”, en Begoña López Bueno (ed.), *La oda*, Sevilla, Universidad, 1993, pp. 335-382; Soledad Pérez-Abadín Barro, “Horacio y Bernardo Tasso en la poesía de fray Luis de León”, *Castilla: Estudios de literatura*, XIX (1994), pp. 103-112.

En cuanto al estilo de la oda⁵⁶, Cristóbal López ha subrayado que la composición “es pródiga en asonancias entre los dos hemistiquios de cada verso [...] y otros efectos homofónicos”⁵⁷, entre los que destacan las aliteraciones (vv. 2, 16, 18) y la onomatopeya (vv. 23-24). El análisis de las dos versiones de la oda de Horacio evidencia ese “esfuerzo creador” al que se ha referido —precisamente a partir de unos versos de Horacio— Javier San José⁵⁸, que tan admirablemente ha estudiado la filología de autor⁵⁹ en la prosa (pero no solo) de fray Luis⁶⁰.

La configuración retórica de la oda horaciana responde a la de una *priamel* de varia fortuna en la literatura griega, que amplifica en estudiada *variatio* el vate de Venusia⁶¹. A la fortuna del texto contribuye sin duda la *imitatio* de Petrarca (“A qualunque animale alberga in terra”, *Canz.*, XXII⁶²; “Ne la stagion che’l ciel rapido inchina”, *Canz.*, 1), que alcanza incluso a algunas de las obscenas *Rime contro Pietro Aretino* de Nicolò Franco (“Del suo stato felice, e fuor di doglia”, XXI), cuya impronta en el soneto LVI de Gutierre de Cetina (“De sola la ocasión ledo y gozoso”) ha

56 Javier Echave-Sustaeta, “El estilo de la oda I, 1 de Horacio”, *Anuario de Filología*, III (1977), pp. 81-89.

57 Horacio, *Odas y Epodos*, p. 85.

58 Javier San José Lera, “El esfuerzo creador: unos versos de Horacio en la *Exposición del Libro de Job*, de fray Luis de León”, *Criticón*, LII (1991), pp. 25-39.

59 Para el concepto, sigue siendo válido el estado de la cuestión que trazan Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010; un extracto del libro puede leerse en “¿Qué es la filología de autor?”, trad. Paolo Tanganelli, *Creneida*, II (2014), pp. 7-56).

60 Javier San José Lera, “Creación y recreación: los versos 31 a 35 de la oda XII, *Qué vale quanto vee*, de fray Luis de León en dos versiones”, *Analecta Malacitana*, XIV (1991), pp. 173-179; “Las paráfrasis bíblicas de Fray Luis de León: poética, retórica y hermenéutica”, *Via Spiritus*, XIII (2006), pp. 19-44; “«En las alas del viento»: tema y variaciones del caballo (a propósito de Job, 39 en fray Luis de León)”, *Bulletin hispanique*, CXXV, 2 (2023), pp. 99-116; Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, Madrid, Real Academia Española, 2023.

61 “Horace’s *Odes* exhibit the most sophisticated use of priamels” (Race, *op. cit.*, p. 122).

62 Cf. Josep Romeu i Figueras, “Una versión castellana de la sextina «A qualunque animale alberga in terra», de Petrarca, impresa en Barcelona, 1560-61”, en *Home-naje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 565-582.

analizado Jesús Ponce⁶³. Las huellas de la *priamel* en las letras españolas pueden seguirse, en distintos grados de imitación, tanto en la *Respuesta de Boscán a Don Diego Hurtado de Mendoza* (vv. 188-210) como en la *Epístola a Boscán* (vv. 262-274) del poeta granadino; en “Sobre el bien de la vida retirada” (vv. 161-208) de Aldana, las odas VIII y XXX de Medrano —que imita la *priamel* de Lucrecio, *De rerum natura*, II, 1-13—, la *Epístola moral a Fabio* (vv. 115-132) de Fernández de Andrada, el *Desengaño de amor en rimas* (I, 21) de Soto de Rojas...⁶⁴

2.2. Figuras, sentencias y donaire: de léxico, gramática y retórica

El apóstrofe inicial a Mecenas se acompaña de un adjetivo (“claro”, “ilustre”), aunque, frente a la primera, la segunda versión suprime el sustantivo *decus* y mantiene el adjetivo *dulce* (v. 2); en ambos casos, sin embargo, se pierde la aliteración (“dulce decus”), como ocurre asimismo en el caso de “mercator metuens” (v. 16); no obstante, el eco fónico de las bilabiales en “pauperiem pati” (v. 18) pudo motivar la conversión última de “reficit ratis / quassas” en la repetición expresiva de dentales “en la mar torna a meterse”, efecto fónico subsidiario de un estudiado diseño rítmico (“como no sabe hacerse / al ser pobre, en la mar torna a meterse”) y una reiteración de vocales abiertas (hasta veintiuna) cuya amplitud parece recrear la extensión de ese mar al que se hace el mercaderante, en un ejemplo magistral de imbricación entre aspectos formales y semánticos, de adecuación entre forma exterior e interior en nuestro poeta⁶⁵.

63 Jesús Ponce Cárdenas, “Cauces de la imitación en el Renacimiento: Gutierre de Cetina y Nicolò Franco”, *e-Spania*, XIII (2012). <<http://journals.openedition.org/e-spania/21485>>, (consultado el 25/07/2024).

64 Como ha señalado Gregorio Cabello Porras, “Significación y permanencia de Horacio y Tibulo en el «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas”, *Castilla: Estudios de literatura*, XI (1986), pp. 81-110 (p. 84), “[Soto] imita a los clásicos, pero lo hace en un número considerable de ocasiones a través de fray Luis de León”. Véase Ángel Jacinto Traver Vera, “La estructura del priamel y su recepción en Fray Luis de León”, *Veleia*, XVII (2000), pp. 279-292.

65 Dámaso Alonso, “Forma exterior y forma interior en fray Luis”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971 (5.ª ed.), pp. 121-198.

La “*mobiliū turba Quiritiū*” (v. 7) se convierte en “*vulgo*”, a pesar de que, como advierte Menéndez Pelayo, los quirites no lo eran⁶⁶. Por su parte, la expresión, casi técnica, “*tergeminis... honoribus*” (v. 8) desaparece en favor del significado, más extenso, de “dignidades” o “favores”, calificados en sentido negativo (“vanos”): lo cual —además de recordar el “vano dedo” y el “viento” de la oda 1, 17-18 de fray Luis— parece seguir los escolios —acaso en este orden— de Pseudo-Acrón (“*aut questura aut praetura aut consulatu*”) y Porfirión (“*Loquitur autem de eo, qui favorem vulgi* [“del vulgo los favores”] *captans optet, cum ingressus sit theatrum, plausum sibi edi a populo*”), fuentes espigadas en los comentarios de Landino.⁶⁷ Ahora bien, amén del diseño retórico⁶⁸, formal⁶⁹ y fónico⁷⁰, es particularmente hacedero, en un gran poeta como fray Luis, fundir, mezclándolos, los distintos niveles, de modo que arquitectura, *iuncturae* y *qualitas sonorum* “se [den] las manos y [hagan] un círculo” (con Saavedra Fajardo).

A partir de la oda XIX “A todos los santos”, que —conforme se explica en algún testimonio (BNE, ms. 8486)— es imitación de Horacio (“*Quem virum aut heroa lyra vel acri*”, *Carm.*, I, 12), que a su vez sigue a Píndaro (*Ol.*, II), Alcina ha ejemplificado la asimilación estructural del

66 Menéndez Pelayo, *Poesías de fray Luis de León*, II, p. 65.

67 Cf. Anja Stadeler, *Horazrezeption in der Renaissance. Strategien der Horazkommentierung bei Cristoforo Landino und Denis Lambin*, Berlín, De Gruyter, 2015. Para Juan Castelló, Horacio puede aludir también al honor excepcional que supuso el tercer consulado de Agripa, conmemorado, como es sabido, en el friso del célebre Panteón (“*M. Agrippa L. f. cos. tertium fecit*”) y acuñado en monedas (Jaume Juan Castelló, “*Tergemini honores [Horacio, Carm. 1.1.8]*, indicación de una efeméride”, *Liburna*, xiv (2019), pp. 217-223). De seguir esta interpretación, la alusión “*proprio... horreo*” (v. 9) podría relacionarse entonces con los *horrea Agrippiana* (F. Astolfi, “*Horrea Agrippiana*”, en E. M. Steinby [ed.], *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Roma, Edizioni Quasar, 1996, III, pp. 37-38).

68 Fernando Lázaro Carreter, “*Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial*”, en García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, pp. 193-223.

69 Fernando Gómez Redondo, “*Armonía y diseño formal en la «Oda a la vida retirada»*”, en García de la Concha y San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, pp. 638-647.

70 Ricardo Senabre, “*Aspectos fónicos en la poesía de fray Luis de León: voces y ecos*”, en *Estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1998, pp. 89-118.

modelo (verbigracia: «*Quid prius dicam solitis parentis / laudibus, qui res ... / qui...*», vv. 13-15; «Pues, ¿quién *diré primero, / que el Alto y que...*», vv. 21-22): “Es la memoria fónica de la retórica de un texto lo que se trasladada al texto vernáculo”⁷¹. Si no me engaño, idéntica técnica se aplica en «La misma» al trasladar “seguir del vulgo los favores vanos”. En este caso, fray Luis está recordando a Séneca⁷², que, en un fragmento muy celebrado de *Phaedra*, hace decir a Hipólito:

non aura populi et *vulgus* infidum bonis,
non pestilens invidia, non fragilis *favor*;
non ille regno servit ut regno imminens
vanos honores sequitur... (vv. 488-491)

La traducción de fray Luis deviene imitación de Séneca: aquí, en la forma; en la oda I, en la sustancia⁷³. La sustitución de “honorés” por “favores” podría explicarse no solo por la privilegiada posición de “favor” en el original —clave para su persistencia en la memoria—, sino también por su valor aliterativo en la cadena fónica, acaso con *v* labiodental, como en Góngora: “Vagas cortinas de volantes vanos” (*Polifemo*, v. 213)⁷⁴. El tex-

71 León, *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina, p. 34. El marco temporal (“diremos entre tanto que retira / el sol con presto vuelo / el rayo fugitivo en este día”, vv. 5-7) parece asimismo copia horaciana (“*Inclinare meridiem / sentis ac, veluti stet volucris diez*”, *Cavorm.*, III, 28, 5-6). Puede verse también José Palomares, “Latín y vernáculo: la oda V de fray Luis de León”, en VV. AA. (eds.), *Latín y vernáculo en los Siglos de Oro. Homenaje a Juan Francisco Alcina. Actas del Congreso Internacional celebrado en Jaén-Baeza, 20 al 24 de noviembre de 2017*, 2024, en prensa.

72 Karl Alfred Blüher, *Séneca en España*, trad. Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983; León, *Poesía completa*, ed. José Palomares, p. 209.

73 Para Gareth A. Davies, “Notes on some Classical Sources for Garcilaso and Luis de León”, *Hispanic Review*, xxxii, 3 (1964), pp. 202-216 (p. 202), que ha estudiado la huella de Séneca en la oda prologal del catedrático de Salamanca, “Fray Luis de León, in his treatment of rural quietude in the *Vida retirada* and *Al apartamento*, drew considerably on the Senecan passage, and in lesser degree on the *Georgics*, for the notion of country living not as a mere escape from the city’s ways, but as a positive way of life in which virtue could best be practised”. Véase, del mismo autor, “Luis de León and a Passage from Seneca’s *Hippolytus*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, xli (1964), pp. 10-27.

74 Sobre fray Luis y Góngora, véase José Palomares, *Fortuna de fray Luis de León...*, pp. 255-264.

to, en fin, pervive en la silva *Ambra* de Poliziano —de amplia fortuna en fray Luis y el entorno salmanticense—⁷⁵, en que el elogio de lo particular histórico (la fama de Homero, con el *Pro Archia* ciceroniano en la corteza) deviene anhelo de inmortalidad de la obra en lo universal poético, expresado sobre el cañamazo de Séneca:

Quin, nudam virtutem ipsam complexus, honores
fastidit vanos, et ineptae praemia famae
despiciat exemptus vulgo.. (vv. 27-29)

De otra parte, respecto a “proprio... horreo” (v. 9) el maestro agustino traduce —solo en la primera versión— “en sus paneras”, voz para la que Nebrija, en su *Vocabulario español-latino* (Salamanca, ¿1495?), da precisamente “horreum”. Con razón, y al hilo de los hallazgos expresivos en la traducción “completa y adecuada”⁷⁶ del epodo “Beatus ille”, exclamaba ya Dámaso Alonso: “¡qué aroma rural hispánico sale de sus palabras!, ¡qué bien enraizadas están en la tradición española!”⁷⁷. No faltan tampoco vocablos como *mercadante*, que Covarrubias marca como “poco usado en España” (*s. v. mercar*).

En las traducciones poéticas de fray Luis, los topónimos se mantienen unas veces (“Icariis fluctibus” > “al golfo Icario”⁷⁸; “Lesboum... barbiton” > “la lesbia lira”, “la cítara... / de Lesbo”), pero las más se adaptan (“de Libycis... areis” > “en las eras de África”) o se suprimen (“Myrtoum... mare” > “la mar”⁷⁹; “Marsus aper” > “el bravo jabalí”, “el jabalí cerdoso”); es más, a veces del término no queda resto sintáctico (“trabe Cypria”).

75 Juan Alcina, “Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)”, *Humanística Lovaniensia*, xxv (1976), pp. 198-222; Antonio Ramajo Caño, “Notas sobre la recepción del Poliziano latino en España: una «monodia» del catedrático salmantino Blas López”, *Criticón*, lv (1992), pp. 41-52; Luis Merino Jerez, “Las *Silvae* de Poliziano comentadas por El Brocense”, *Humanística Lovaniensia*, xlv (1996), pp. 406-429.

76 Esteban Torre Serrano, “La traducción del Epodo II de Horacio (*Beatus ille*)”, *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 1 (1999), pp. 1-14 (p. 11).

77 Dámaso Alonso, “Notas sobre fray Luis de León y la poesía renacentista”, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1973, II, pp. 771-772. Cf. Patrick Gallagher, “Luis de León’s development, via Garcilaso, of Horace’s *Beatus ille*”, *Neophilologus*, LIII (1969), pp. 146-156.

78 En la traducción en sextetos, sin embargo, desaparece.

79 Se mantiene, amplificado, en el segundo traslado: “del mar Mirtoo dudoso” (v. 17).

Se trasladan genéricamente algunos términos muy precisos en el original; así, el viento áfrico⁸⁰ (“luctantem... Africum”) se convierte en “el vendaval” o “fiero vendaval”; las copas de añejo másico (“veteris pocula Massici”⁸¹), que el Pseudo-Acrón califica de “optima vina”, se transforman en “el banquete”⁸²; los fríos de Júpiter (“sub Iove frigido”) se traducen por “al hielo está” —en la tradición del *paraclausithyron*—⁸³; los ágiles coros de ninfas y sátiros (“nympharumque leves cum Satyris chori”) se reducen a “el baile de las ninfas, sus cantares” o, en heptasílabo, “las ninfas, sus danzares”; y los vates líricos (“lyricis vatibus”) se condensan, por sinécdoque, en “mi voz”. En otros casos, en fin, se concreta lo indefinido: “Multos” se determina en “el soldado” o “el que es guerrero”, subordinada relativa que reitera al verter —en ambas versiones— “matribus” por “a las que madres son” y “venator” por “El que la caza sigue”.

En cuanto a la sintaxis, el periodo impersonal que inicia “Sunt quos” encauza los dos primeros modos de vida (vv. 3-6), proseguidos, en *variatio*, por una correlación distributiva seguida de prótasis, “Hunc, si... illum, si” (vv. 7-10), que fray Luis antes traslada como “a unos... a otro, si... a otro, si”, y después mejora con “verás gente” (que mantiene, acaso con el recuerdo de Garcilaso, la indefinición de “Sunt quos”) y el esquema “Otro... y otro, si”, sacrificando parcialmente la disposición sintáctica del texto de partida. Otra correlación, la anafórica de los vv. 27-28 («seu visa

80 Fray Luis: “el húmido africano qué desea” (LXXI, 828).

81 En la oda II, 7, Horacio exhorta a Pompeyo Varo: “Oblivioso levía Massico / ciboria exple” (vv. 21-22). Como observa Fran Ferrandis Huertas, “Enónimos en la lírica horaciana”, *Liburna*, XIX (2022), pp. 59-87 (p. 78), el másico “aparece en Horacio siempre como un caldo de alta calidad, en situaciones que requieren de un vino noble”.

82 En la primera versión, “el sabroso vino”.

83 F. O. Copley, *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*, Nueva York, American Philological Association Monographs, 1956; W. J. Henderson, “The Paraklausithyron Motif in Horace’s *Odes*”, *Acta Classica*, 16 (1973), pp. 51-67; Antonio Ramajo Caño, “«Cerrásteme la puerta rigurosa»: *exclusus amator*, un tópico clásico en las letras españolas”, *Revista de literatura*, LXVI, 132 (2004), pp. 321-348; José Palomares, “«A ora de mediodía quando yanta la gente» (*Lba*, 871b)”, en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el “Libro de buen amor”*. Congreso homenaje a Alberto Blecuá, Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2015, pp. 193-198.

est... / seu rupit...»), se mantiene en las dos traslaciones⁸⁴, aunque en la primera se mantenga algo más fiel a la estructura original: “si acaso han visto / ... y si ha rompido”, “si el perro fiel prosigue / ... o si ha dejado”. Asimismo, en “La mesma”, se modifica el régimen de “pulverem Olympicum” (“polvoroso Olimpo”) y se suprime, debilitándola⁸⁵, la imagen del carro, “llena de inteligente ironía en el original”⁸⁶. Por su parte, la concisión del participio “evitata” (v. 5) se deshace en el primer traslado con un complemento bimembre (“con arte y con destreza”, v. 5) que completa el endecasílabo, al tiempo que la plasticidad del adjetivo “fervidis [rotis]” (v. 4), bien captada al inicio (“la hervorosa rueda”), se elimina luego a favor de un eco fónico no menos expresivo: “de la *rueda* que *vuela*” (v. 6), que intensifica la velocidad del disco⁸⁷.

Como cierre de esta primera actividad que el poeta rehúsa, conviene anotar que el complemento predicativo del complemento directo “terrarum dominos [ad deos]” (v. 6) se vierte primero en aposición (“con los dioses, señores de la tierra”) y, más tarde, como adyacente (“con los dioses soberanos”). Sin embargo, la aposición explicativa “indocilis pauperiem pati” (v. 18) se traslada como construcción causal (“como no sabe hacerse / al ser pobre”). Por su parte, el predicativo del sujeto “pavidus nauta” (v. 14) experimenta también una doble conversión: mantiene la función, ligada ahora a un participio (“hecho medroso navegante”) y desempeña el papel de atributo (“no será navegante temeroso”), lo que no es infrecuente en otras traducciones poéticas.

84 Para la anáfora en fray Luis, véase David M. Gitlitz, “La anáfora y el verso extendido de fray Luis de León”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxv (1976), pp. 111-117; León, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo, pp. Lxviii-Lxx, y —con reservas— Vincenzo de Tomasso, “L’anafora nell’opera poetica di Fray Luis de León”, *Giornale Italiano di Filologia*, xxiii (1971), pp. 68-76.

85 Bocchetta, *op. cit.*, p. 53.

86 León, *Poesía completa*, ed. ed. Cristóbal Cuevas, p. 253. La versión en endecasílabos la mantiene, en hendíacis: “la carrera / y polvo del Olimpo” (vv. 3-4).

87 En la “Profecía del Tajo”, para expresar la ligereza con que ondea la bandera en el escuadrón árabe, dice fray Luis “que al *aire* desplegada *va* ligera” (vii, 35), con acentos rítmicos en *a*, que, como vio Alberto Lista, “hacen volar el verso, señaladamente el último, por recaer sobre final aguda: se ve pasar la bandera de acento en acento por decirlo así” (Alberto Lista, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844, II, p. 8).

La estructura sintáctica de los vv. 19-22 (“Est qui nec... / nec... / nunc... / nunc...”) coincide tanto en la primera versión (“Algunos hay también a quien⁸⁸ no... / ni... / a veces... / a veces...”) como en la segunda (“Habrà también alguno / que ni... ni... / ya... ya...”), en que la adición del adverbio “también” permite engarzar en la enumeración el nuevo tipo de vida, uno de cuyos placeres, el de tenderse “a la pura y fresca fuente”, se vierte en la segunda versión con un hipérbaton (“ya junto nace a do el agua tendido”, v. 30), en el cual diríase que el orden sintáctico parece reflejar tan descansado acto. A este respecto, la poesía de fray Luis anticipa a veces algunos extremos manieristas y aun barrocos. No rehúsa, de hecho, ese tipo de hipérbaton⁸⁹: “al cielo / que toco, pensaré, con la cabeza” —en esta misma traducción—; “ni más igual divide por derecha / el aire y fiel carrera” (II, 27-28); “los dientes de la muerte agudos fierá” (xxII, 68); “y tu quebrada fe, Licori, y vana” (xxxIII, 102); “Si ciegos de su error, tus hijos, vano” (cvII, 7); bien con anástrofe latinizante: “Ansí, dispuesto un cambio y al arado / loaba la pobreza” (LIX, 67-68); bien con epanadiplosis: “Entrada en tu presencia sin rodeo, / y halle en tus oídos libre entrada” (LxxxvIII, 4-5). Y tampoco esquivo otros discretos artificios como el calambur aliterativo, con eco fónico (“al cielo levantaste al fuerte *Alcides...* / *al Cid*”, II, 7 y 10)⁹⁰, el acusativo griego (“sembrado / de canas la ca-

88 Para el antecedente plural del relativo (“Algunos... a quien”), baste con recordar a Cervantes: “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos...” (*Don Quijote*, I, 11). Traver Vera, *op. cit.*, p. 283, ha anotado ejemplos del uso de pronombres relativos, demostrativos e indefinidos como “natural engarce de los eslabones de la cadena retórica” en la *priamel* grecolatina y clásica española (“La estructura del *priamel*...”. “Vense pocos con mucho desatino / nadando y en el piélagos ahogados / a quien la muerte antes de tiempo vino” (Diego Hurtado de Mendoza, “Epístola IV. A don Luis de Ávila y Zúñiga”, vv. 142-144; pasaje configurado por cierto como una *priamel*: “Otro mundo es *el mío*, otro lugar”, v. 154).

89 Como ha señalado Avelina Carrera de la Red, “La latinidad de fray Luis de León”, *Helmántica. Revista de Filología Clásica y Hebrea*, xxxix (1988), pp. 311-332 (p. 329), para su prosa en latín a veces “la alteración gramatical disuena, el hipérbaton se traduce en oscuridad».

90 Escribe Juan Gil, “Alcides y el Cid”, *Boletín de la Real Academia Española*, c, 322 (2020), pp. 745-750 (p. 747): “A cuanto sé, fue Lucio Marineo Sículo, al exaltar las hazañas del rey de Navarra Sancho Ramírez, el primero que se aprovechó de la asonancia de los dos nombres: «Vicit etiam Rodoricum Viuarium Alcidem, que Cid Rui Diez uulgo dicebatur»; el fragmento de Marineo está espigado en su *De primis*

beza”, xxiv, 56-57), la prosapódosis (“reposo... reposado”, xiv, 5 —para Senabre, en cambio, la lectura *reposado* “parece un indudable error” por *descansado*⁹¹—) incluso con homografía (“plantas, para dejar en breve, plantas” (XLIX, 36), o la epanáfora quiasmática (“*tendido* yo a la sombra esté cantando. / A la sombra *tendido*”, I, 80-81).

Fray Luis engarza la segunda parte de la oda horaciana, centrada ahora en la natural apetencia del yo lírico, focalizando desde el inicio la instancia enunciativa en la primera versión (“Me” > “A mí...”), reemplazada en “La misma” por la tematización del signo de la coronación poética (“La yedra...”), que, por metonimia, el traductor pudo tomar, según Llobera⁹², por el propio poeta coronado: “lo que evitaría el absurdo —anota Cuevas— de ver en ella «una divinidad»”⁹³. El despliegue de la oda sobre la prelación del sujeto lírico se refuerza, tras el políptoton (“a mí me lleva”), con la recurrencia léxica del pronombre personal *me* (vv. 44, 48, 49, 51), que cohesiona el conjunto para configurar la apoteosis del poeta. Por su parte, las prótasis del original (“si neque... / nec...”) mantienen la construcción condicional primero (“y más si...”) para adoptar después una relación oracional de coordinación con subjuntivo optativo, en quiasmo y con hipébaton. Asimismo, aunque fray Luis respeta la estructura sintáctica final y la correlación de tiempos, formada de nuevo por prótasis (“Quodsi... inseres” > “si tú”, “Que si...”) y apódosis (“feriam” > “pensaré”, “haré asiento”), añade en la versión en endecasílabos un engarce

Aragoniae regibus et eorum rerum gestarum brevi narratione, Zaragoza, 1509, f. 7r. Juan Gil, *op. cit.*, pp. 749-750, anota más adelante: “La caprichosa identificación de Alcides con el Cid, pues, venía ya de lejos, luego no me cabe duda de que se hizo más o menos popular entre los humanistas españoles. Y así se explica que fray Luis, también él humanista hasta la médula, quisiese redondear sus versos con una asonancia de palabras que le permitió prender lo español con la herencia de la antigüedad —un juego al que fue muy aficionado—, haciendo de paso velada alusión —y quién sabe si también declarando su rechazo— a esa equivalencia onomástica y poniéndola, para indicar su relevancia, en lugar destacado del verso: final e inicial, respectivamente”. Véase también Juan Gil, *Los cultismos grecolatinos en español*, Salamanca, Universidad, 2019, p. 285.

91 Fray Luis de León, *Poesías completas. Escuela salmantina. Antología*, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 81.

92 León, *Obras poéticas de Fr. Luis de León*, 1932, II, pp. 277-278.

93 León, *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, p. 252.

consecutivo superfluo —no sin acierto eliminado luego— para reforzar la cohesión interestrófica (“*Y así*”). Esa débil trabazón primera evidencia un dominio aún inexperto del arte de las transiciones: “¡Con qué exquisito cuidado —exclama Dámaso Alonso—, un golpe del timón cambia la dirección de la bordada!”⁹⁴.

Abundan las notas amplificativas (“*laudat*” > “*loa a boca llena*”; “*de-testata*” > “*tan maldecida*”, “*tanto desplace*”; “*sub Iove frígido*” > “*al yelo y a la nieve*”; “*Marsus aper*” > “*el jabalí cerdoso en la parada*”, expresión que Covarrubias marca como “*término de cazadores*”; “*praemia*” > “*premio y hermosura*”, “*premio dino*”; “*gelidum nemus*” > “*el bosque fresco, la repuesta cueva*”; “*Quodsi... inseres*” > “*Que si, a tu juicio, es dina / de entrar en este cuento*”); en ocasiones son muy significativas (“*solido... de die*” > “*el buen día que hurta al importuno / negocio el cuerpo, y darse al alegría*”; “*tubae / ... sonitus*” > “*y a la trompa que llama / al fiero acometer mueve el primero*”), y alternan con las reducciones, supresiones o conversiones de grupos sintácticos (“*otium et oppidi... rura sui*” > “*la segura / vivienda del aldea*”; “*lituo tubae / permixtus sonitus*” > “*el son del atambor*”; “*tenerae coniugis immemor*” > “*de sí mismo olvidado*”; “*dis... superis*” > “*bien divino*”; “*gelidum nemus*” > “*el monte, el bosque*”; “*sublimi... vértice*” > “*con la cabeza*”)⁹⁵.

A este respecto, la asonancia entre hemistiquios en el original (“*mobiliūm... Quiritiūm*”, v. 7) se torna figura aliterativa en la versión más acabada: “*del vulgo los favores vanos*” (se pierde, en cambio, en el v. 22: “*aquae... sacrae*”). Por su parte, la aliteración onomatopéyica “*lituo tubae / permixtus sonitus*” (vv. 23-24)⁹⁶ solo deja huella en esa misma traducción: “*y el son del atambor... / y a la trompa*”, con acentos rítmicos en ó (seguidos, en el v. 37, por acentos en é y una rima interna: «*al fiero acometer mueve el primero*»), donde el ritmo marca la acometida del guerrero.

94 Dámaso Alonso, “Forma exterior y forma interior en fray Luis”, p. 411.

95 En la versión alirada, se omite el ablativo: “en las estrellas haré asiento” (v. 54). Fray Luis emplea la misma locución verbal al traducir la oda IV, 13 (“*Audivere, Lyce, di mea vota, di*”): “*Que sobre seca rama / no quiere hacer asiento ni manida / aquel malo*”, LVIII, 13-15 (cf. Horacio: “*Importunus enim transvolat aridas / quercus*”, IV, 13, 9-10).

96 Carmen Gallardo, “Las resonancias de Horacio en fray Luis de León”, *Edad de Oro*, XI (1992), pp. 73-86 (p. 76).

Nos hallamos —dice Senabre— ante una poética extraordinariamente compleja e innovadora, no escrita jamás en forma teórica por el agustino, sino desgranada a lo largo de unos pocos centenares de versos en los que nada parece ser producto del azar, y sí de un tenaz estudio de muchas horas de pensar, escribir y rehacer, midiendo escrupulosamente el significado de las palabras, y aun “el sonido dellas”, en una ejemplar búsqueda de la perfección.⁹⁷

3. “Y EL QUE DIJERE QUE NO LO HE ALCANZADO”⁹⁸: A MODO DE CONCLUSIÓN

Gracias a un esfuerzo creador, fray Luis supo limar uno de sus *praexercitamina* de juventud para formar, en su madurez, un mosaico en que las teselas y figuras del original mantienen su donaire. El diseño retórico de la *priamel* ofrecía un marco idóneo para la configuración de su oda prologal. Al hilo de la traducción luisiana del epodo II de Horacio (“Beatus ille”), anota el Brocense que es “nueva manera de verso y muy conforme al latino”; la novedad de fray Luis, a quien su amigo alude como “un docto destos reinos”⁹⁹, radica ahí primordialmente en la correspondencia con el ritmo del dístico latino (un senario y un cuaternario yámbicos). Pero no era solo una cuestión de metros y temas nuevos, sino de nuevas formas de expresión poética, acordes con la sutileza estilística y retórica de la poesía clásica, y esa meta se corresponde con la intención del agustino: “crear una poesía que pudiera parangonarse con la gran poesía moral romana y también con sus equivalentes en la poesía humanística”¹⁰⁰. Mediante la apropiación consciente de los recursos clásicos, fray Luis “aspiraba a conseguir en castellano la meta que muchos creían solo alcanzable en la lengua sabia”¹⁰¹. Por ende, aplicar en romance el diseño y el secreto artificio de la gran poesía de Horacio equivalía a dignificar la lengua romance.

97 Senabre, “Aspectos fónicos en la poesía de fray Luis de León: voces y ecos”, p. 118.

98 “No digo que lo he hecho yo —escribe fray Luis en la Dedicatoria de sus *obrecillas*—, ni soy tan arrogante, mas helo pretendido hacer, y así lo confieso. Y el que dijere que no lo he alcanzado, haga prueba de sí, y entonces podrá ser que estime mi trabajo más” (León, *Poesía completa*, ed. José Palomares, p. 5).

99 *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega*, Salamanca, Pedro Lasso, 1574, f. 99r.

100 León, *Poesía*, ed. Alcina, p. 16.

101 Rico, “Tradición y contexto en la poesía de fray Luis”, p. 246.

Todos los niveles se implican y se adaptan con singular maestría y en fases sucesivas, en un *labor limae* en que el nuevo metro se amolda mejor al ritmo del asclepiadeo; la amplificación léxica y semántica, en ocasiones muy significativa, es solidaria con la poda; la sintaxis se despliega con más eficacia para expresar el significado, y el diseño retórico configura las claves poéticas del texto. Y todo, distinto y junto, con técnicas y herramientas de una filología de autor que no puede entenderse cabalmente sin las traducciones de autores profanos. No sin razón, para expresar la radical conciencia filológica y la honda huella de Horacio que singularizan, entre otros rasgos constitutivos, la ética y la estética de fray Luis, Francisco Pino compuso este elocuente poema visual de *Solar* (1970)¹⁰²:

A LA SOMBRA TENDIDO

Horacio

Hora

ora

o cio

ración

oración

¿¿¿¿¿¿¿¿Horación!!!!!!??????

102 Francisco Pino, *Distinto y junto. Obras completas*, ed. Antonio Piedra, Madrid, Consejería de Cultura, 1990, III, p. 186.

Gustos y disgustos de la *divinatio* en las *Novelas a Marcia Leonarda*¹

RAFAEL BONILLA CEREZO

Università di Ferrara / UCO

lh1bocer@uco.es

Título: Gustos y disgustos de la *divinatio* en las *Novelas a Marcia Leonarda*.

Title: Likes and Dislikes of the *Divinatio* in the *Novels to Marcia Leonarda*.

Resumen: El presente artículo pasa revista a la tradición textual de las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega. Una vez sondeadas las ediciones príncipe de *La Filomena* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621; Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1621) y *La Circe* (Madrid, Viuda de Alonso de Martín, 1624), se arroja nueva luz sobre el resto de los testimonios del siglo XVII: las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1648-1649; Barcelona, Tomás Vasiana, 1650), los *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares, nuevas y nunca vistas ni impresas* (Madrid, Isidro de Robles, 1666, 1692, 1709 y 1729; Barcelona, Juan Pablo Martí, 1709; Barcelona, Viuda María Ángeles Martí, 1760) y la *Colección de las obras sueltas de Lope* editada por Francisco Cerdá y Rico (Madrid, Antonio Sancha, 1777), antes de enmendar *ope ingenii* (y en ocasiones *ope codicum*) un puñado de *loci critici* de las ediciones de John D. y Leora A. Fitz-Gerald (1915), Francisco Rico (1968), José Manuel Blecua (1969), Donald McGrady (1998), Antonio Carreño (2002), Julia Barella (1988, 2003) y Marco Presotto (2007).

Abstract: This article reviews the textual tradition of Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*. After deepening the first editions of *La Filomena* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621; Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1621) and *La Circe* (Madrid, Viuda de Alonso de Martín, 1624), new light is shed on the rest of the seventeenth-century testimonies: *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1648-1649; Barcelona, Tomás Vasiana, 1650), *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares, nuevas y nunca vistas ni impresas* (Madrid, Isidro de Robles, 1666, 1692, 1709 and 1729; Barcelona, Juan Pablo Martí, 1709; Barcelona, Viuda María Ángeles Martí, 1760) and the *Colección de las obras sueltas de Lope*, edited by Francisco Cerdá y Rico (Madrid, Antonio Sancha, 1777), before correcting *ope ingenii* (and sometimes *ope codicum*) a handful of *loci critici* from the editions of John D. and Leora A. Fitz-Gerald (1915), Francisco Rico (1968), José Manuel Blecua (1969), Donald McGrady (1998), Antonio Carreño (2002), Julia Barella (1988, 2003) and Marco Presotto (2007).

Palabras clave: Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Barroco, Crítica textual, *Divinatio*.

Key Words: Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Baroque, Textual Criticism, *Divinatio*.

Fecha de recepción: 10/10/2024.

Date of Receipt: 10/10/2024.

Fecha de aceptación: 6/12/2024.

Date of Approval: 6/12/2024.

1 El presente artículo se inscribe dentro del Proyecto de Generación de Talento del MICINN: *Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas*

Cuando en España se habla de ecdótica, pero también del *Libro de Buen Amor*², *El conde Lucanor*³, Garcilaso⁴ o Gregorio Silvestre⁵, en el principio era Blecua. Y eso que don Alberto —el don hay que ganárselo— nunca llegaría a publicar su tesis sobre los versos del lisboeta. Sin embargo, después de la estupenda edición de *La vida del Buscón llamado don Pablos* por el no menos “don” Fernando Lázaro Carreter⁶, y fruto de una suerte de revelación ocurrida durante el verano del 82 en su casa de Centellas —*nomen omen*—, Blecua, *q. e. G. e.*, nos regalaría el primer *Manual de crítica textual* escrito en la lengua de Cervantes⁷; el mismo que un catálogo

Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano (PID2021-123533NB-I00). Agradezco las agudas sugerencias de Matteo Mancinelli (Università del Piemonte Orientale) y Paolo Tanganelli (Università di Ferrara).

- 2 Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Barcelona, Planeta, 1983; Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992 (última reedición 2017).
- 3 Alberto Blecua, *La transmisión textual de “El conde Lucanor”*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1980.
- 4 Alberto Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970.
- 5 Alberto Blecua, *Aportación a la crítica del siglo XVI: las poesías de Gregorio Silvestre*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1973, 3 vols. (tesis doctoral inédita).
- 6 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. crítica Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1965.
- 7 Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983 (última reedición 2018). Véanse asimismo sus *Estudios de crítica textual*, Barcelona, Gredos / Real Acadèmia de Bones Lletres, 2012. Marcos García Pérez, *Del Poema de Mío Cid al Quijote: el largo camino del texto y su crítica*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2024, pp. 600-601, acaba de sostener en su tesis que “la confianza de Blecua en el método se atestigua, sobre todo, en el hecho de que en 1983 publicase el que quizás podamos considerar el libro más importante (junto con los *Siete infantes de Lara* de Menéndez Pidal y los textos de [Francisco] Rico y [Florencio] Sevilla en torno a la fijación textual del *Quijote*) de la historia de la crítica textual de obras hispánicas: el *Manual de crítica textual*. [Sin duda] [...] el primero que se puede considerar, sin matices, un tratado completo sobre crítica textual escrito en español y pensado para su aplicación a textos hispánicos. El texto [apareció] en Castalia, editorial que por aquel momento se encontraba en pleno auge, y se abre con una dedicatoria a Rico, ‘*rariori viro, optimo amico, culto magistro*’, quien años más tarde [...] renegaría del [método lachmanniano] que en un principio había aceptado. En la advertencia preliminar, [...] se delimita (más que definirse) la crítica textual como ‘un arte que ofrece una serie de consejos generales extraídos de una práctica plurisecular sobre los casos individuales de naturaleza muy diversa’ (p. 9). Tras una brevísima historia del desarrollo

de librero enseguida convirtió —¿*lectio faciliior?*— en *Manual de crítica sexual*: sin que sus ventas crecieran en demasía. Solo lo hizo, y nunca se lo agradeceremos lo bastante, la filología de la piel de toro, que había disfrutado ya de algunos empeños de naturaleza ‘pseudo-lachmanniana’ y, lo que es peor, bédierista desde los albores del último siglo⁸.

Pues bien, en el capítulo VI (“*Emendatio*”), que, como el resto, no tiene desperdicio, Blecua nos explicó que

cabría distinguir entre una *emendatio* llevada a cabo sobre unas bases testimoniales deterioradas o correctas en apariencia —de un *codex unicus* o de *variae lectiones*—, que permiten elaborar una *emendatio mixta* —*ope codicum* y *ope ingenii*— y una *emendatio* conjetural sin base testimonial alguna. Esta última debería ser, con propiedad, la

de la disciplina, [...] [el filólogo] amplía estas consideraciones al explicar la finalidad de la crítica textual: ‘reconstruir el sistema lingüístico y cultural de cada ‘nación’ desde sus orígenes, y mantener la palabra original de un ‘autor’, que, por otra parte, es lo que se había intentado hacer siempre con los clásicos para su correcta interpretación’ (p. 10). Más adelante, al tratar sobre el error, [...] aportará una definición, esta vez sin rodeos, de la disciplina que constituye el pilar central de su libro, y que a grandes rasgos recoge lo que había dividido en esos dos fragmentos iniciales: ‘La crítica textual es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor’ (pp. 18-19). [...] Finalmente, antes de entrar en materia, [...] hace explícita su propia posición, [...] que en su anterior trabajo [*La transmisión textual de “El conde Lucanor”*] había quedado en el terreno de la ambigüedad: ‘Yo no creo que se deban reducir todas las artes a la crítica textual ni que el método lachmanniano con sus matizaciones posteriores carezca de defectos. Sus limitaciones, como podrá comprobar el lector, son numerosas, y la dificultad de adaptar la teoría —por lo demás, nada compleja— a la práctica sigue siendo inmensa. Y, sin embargo, es el menos malo de los métodos conocidos. Limitaciones... menos malo... En efecto, aunque mis alegatos anteriores en defensa del método [...] pudieran hacer pensar que soy un fervoroso apologeta de una teoría que resuelva ‘científicamente’ los complejos problemas históricos que plantea un texto, el lector comprobará a lo largo del libro que tal actitud no existe (pp. 11-12)’”.

- 8 Me refiero a la noble empresa de don Ramón Menéndez Pidal y la Escuela de Filología Española entre 1890 y 1920, primero; durante la dictadura de Primo de Rivera (1920-1930), después; y, por fin, después de la Guerra Civil, de la mano de don Francisco López Estrada, doña Margherita Morreale, el citado Lázaro Carreter y Dámaso Alonso: sobre todo a partir de la controversia acerca del *Libro del Buen Amor*. Remito de nuevo a la meticulosa tesis de García Pérez, *ibidem*, pp. 205-525.

emendatio ope ingenii o, mejor, *divinatio*. [...] Los tipos de enmienda son, por lo tanto, tan variados como los del error. O lo que es lo mismo, toda *selectio* y, con mayor motivo, toda *emendatio*, debe justificar el error de los testimonios. [...] La *emendatio ope ingenii* sin ayuda de testimonios y aun con ellos —una *emendatio* mixta—, es siempre peligrosa y se debe prodigar lo menos posible. La conjetura es [a menudo] un “salto al vacío”. [...] Al parecer, el número de conjeturas atinadas —en el campo de la filología clásica— no supera el 5 %. Porcentaje poco elevado, desde luego. La conjetura, sin embargo, es recomendable siempre que exista un *locus criticus* oscuro, porque de este modo se llama la atención sobre él y permite un diálogo —o un debate— filológico que enriquece el conocimiento del texto⁹.

Mi segunda aguja para navegar la tradición de las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) de Lope de Vega es un modélico trabajo de Paolo Tanganelli, quien razonó que cuando ni Lachmann ni Gutenberg nos asisten, habrá que echar mano de ajustes *ope ingenii* solo si estos cumplen

un par de requisitos que justifican el arreglo conjetural como la opción más probable y económica. En primer lugar, debe resultar evidente la presumible génesis de la corruptela, es decir, cómo hubo de producirse: bien porque el lugar estragado se acopla a la típica fenomenología de los errores mecánicos e involuntarios (lapsus, caída o inserción de alguna letra o signo de abreviación, salto óptico, etc.), bien porque se detecta una alteración que refleja la clara voluntad de innovación de algún sujeto diferente del autor: un copista, un corrector, un censor o incluso un lector interesado (recuérdese, por ejemplo, que en el teatro barroco los actores retocaban sus mismos papeles). En segundo lugar, es preciso que la reconstrucción mediante *divinatio* respete la lengua de la época y los hábitos estilísticos del género de turno, además de evidenciar su lógica coherencia dentro del texto¹⁰.

Puestas ya las cartas encima de la mesa, González Ramírez ha recordado que a lo largo de los años veinte del siglo xvii, la década prodigiosa de la novela corta, los autores comparten sus experiencias en las academias de Madrid,

9 Blecua, *Manual*, pp. 123-126.

10 Paolo Tanganelli, “La enmienda conjetural en la novela corta del Barroco (con una coda lazarillesca)”, *Rilce*, 38, 1 (2022), pp. 10-32 (p. 11).

donde se fraguaría “un campo literario —un espacio de interacción socio-artística, pero también de hegemonía intelectual— que se deja descubrir, entre otras [pistas], a través de textos laudatorios”¹¹. Dicho mercado lo capitaneó el Fénix de los Ingenios y Monstruo de Naturaleza, a cuyo alrededor orbitaron nombres con las agudas prendas de Juan de Piña, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, su casi tocayo Alonso de Castillo Solórzano, Francisco de Quintana, Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas¹².

Sabedor del magisterio de Cervantes y sus *Novelas ejemplares* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1613), tampoco el enorme poeta y comediógrafo perdería la oportunidad de competir —*in absentia* e *in memoriam*— con el manco de Lepanto. De ahí que no procrastinara al sumar sus alternativos granitos de arena dentro del género que nos ocupa: las *Novelas a Marcia Leonarda*, una “colección impura” que nunca vio la luz como tal, pues *Las fortunas de Diana* (relato bizantino-pastoril) se incluiría primero en *La Filomena* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621; Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1621)¹³, miscelánea luego dilatada por *La Circe* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624), que sirvió de cajón de sastre para *La desdicha por la honra* (novela morisca), *La prudente venganza* (*novella* a la italiana) y *Guzmán el Bravo* (novela caballeresca)¹⁴.

11 David González Ramírez, “La novela corta en su campo literario. La legitimación de un género de consumo”, en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, eds. Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2020, pp. 309-338 (p. 312).

12 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*, 38, 1 (2022), pp. 81-132.

13 Consúltese al monográfico coordinado en *Atalanta*, 8, 2 (2020) por Antonio Sánchez Jiménez: “La poesía española en la década de 1620: el contexto de *La Filomena* (1621) de Lope de Vega” y el importante libro de Cipriano López Suárez, *Lope de Vega como escritor cortesano: La Filomena y La Circe a estudio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2023.

14 La bibliografía más completa en Rafael Bonilla Cerezo, “Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Edad de Oro*, xxvi (2007), pp. 91-146; Georges Güntert, “Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Studia Aurea*, 4 (2010), pp. 227-247; y Antonio Sánchez Jiménez, “La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda* en el proyecto narrativo de Lope de Vega”, en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, coord. José Valentín Núñez Rivera, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 99-114.

Este trébol de cuatro historias tardaría lo suyo en editarse como *Novelas a Marcia Leonarda*, ya que solo se reunieron bajo ese título en la antología *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1648-1649; Barcelona, Tomás Vasiana, 1650), al cuidado de los bibliópolas José Alfay y Martín Navarro¹⁵. Sin orillar que *La desdicha por la honra*, que “se presenta desglosada del resto con el título de *Los amantes sin fortuna*, [formó parte también] de la colección [...] *Varios efectos de amor*, [...] donde Isidro de Robles recoge *once novelas ejemplares, nuevas y nunca vistas ni impresas*. [...] Salen en Madrid (1666, 1692, 1709 y 1729) y en Barcelona (1760)”¹⁶.

Lo más reseñable de la contribución de Lope —un “arte nuevo de hacer novelas”¹⁷— es sin duda su marco epistolar, donde, desdoblado como narrador y personaje, interactúa con la última de sus amantes, la señora Marcia Leonarda (doña Marta de Nevares), a zaga del prólogo *Ai candidi e umani lettori* de la primera parte de las *Novelle* de Matteo Bandello (Lucca, Vincenzo Busdraghi, 1554). Recuérdese que el obispo de Agen empezó a componer algunas ficciones “empujado por las órdenes de la siempre fresca y honrada memoria, la señora Ippolita Sforza, consorte del señor Alessandro Bentivoglio, que Dios tenga en su gloria. Y mientras ella vivió, aunque algunas de ellas fuesen a otros dedicadas, todas, sin embargo, se las presentaba a ella”¹⁸. Una *cornice*, además —la del Fénix—, que

15 Véanse ahora David González Ramírez, “Lope de Vega y Castillo Solórzano: ‘Los mejores ingenios de España’”. Consideraciones críticas sobre la transmisión, la repercusión, la compilación y la repercusión de las *Novelas amorosas* (Zaragoza, 1648)», *Alazet*, 19 (2007), pp. 27-54; y, sobre todo, Matteo Mancinelli, “La tradición impresa de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, 1648)”, *Rilce*, xxxviii, 1 (2022), pp. 171-190.

16 Antonio Carreño, “Esta edición”, en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 60-61. La barcelonesa es la edición de María de los Ángeles Martí, viuda de Juan Pablo Martí, que, por cierto, ya había editado en 1709 los *Varios efectos de amor*.

17 Carmen Rabell, *Lope de Vega: el Arte nuevo de hacer “novellas”*, Londres, Tamesis, 1992.

18 Guillermo Carrascón, “Lope, Bandello y las novelas para Marcia Leonarda”, en *Entre historia y ficción. Formas de la narrativa áurea*, eds. David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, M.ª Manuela Merino García y Juan Ramón Muñoz Sánchez, Madrid, Ediciones Polifemo, 2020, pp. 151-166 (p. 161).

se cose y se descose en el interior de los cuatro relatos por medio de unos paréntesis que denominó “intercolumnios”¹⁹.

A lo largo de los siglos xx y xxi destacan las ediciones, más o menos críticas, de Francisco Rico²⁰, José Manuel Blecua²¹, Donald McGrady²², Antonio Carreño²³, Julia Barella²⁴ y Marco Presotto²⁵. Los seis se basaron en las respectivas príncipes de *La Filomena* y *La Circe*, si bien Carreño registraría también las variantes y las enmiendas de los volúmenes al cuidado de Rico, Blecua y McGrady; Barella solo cotejó los de Rico, Blecua y J. D. y L. A. Fitz-Gerald²⁶; y Presotto se detuvo en las peculiaridades de la tradición textual de *La Filomena*, valiéndose, donde lo creyó necesario, de las ediciones de los Fitz-Gerald y de las citadas de Rico, Blecua, Barella y Carreño, además de la de Maria Grazia Profeti²⁷.

19 Véanse Gonzalo Sobejano, “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus xxv años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, II, pp. 469-494.

20 Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968.

21 Lope de Vega, *Obras poéticas, I. Rimas. Rimas sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.

22 Lope de Vega, *Prosa, II. Pastores de Belén, Novelas a Marcia Leonarda y La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

23 Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño.

24 Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Madrid, Ediciones Júcar, 1988; y Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Biblioteca Nueva, 2003.

25 Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007. No he cotejado, aunque convendría hacerlo, las incompletas de Luis Guarner (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Sáez Hermanos, 1935, vol. II: contiene *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*) y Rafael Benítez Claros (Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, en *Obra selecta, II. Prosa y verso*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1962), además de las meritorias de Martín de Riquer (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Barcelona, Broquel, Horta, 1947) y Jeanne Agnès y Pierre Guenoun (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, París, Aubier Montaigne, 1978).

26 Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, eds. John D. Fitzgerald y Leora A. Fitzgerald, *Romanische Forschungen*, 34 (1915), pp. 278-457.

27 Lope de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda*, ed. Maria Grazia Profeti, trad. Paola Ambrosi, Venecia, Marsilio Editori, 1991.

Sin despreciar el resto, voy a fundar mis escolios sobre las de Carreño y Presotto. Por tres motivos: 1) su notable rigor; 2) sus aparatos, donde recogieron los errores de las príncipes (P) junto a las lecciones de quienes los habían precedido hasta 2002 y 2007, respectivamente; y 3) el prestigio de esta nómina de editores, varios de ellos primeros espadas de nuestra disciplina. Considero que tales premisas nos facultarán —mientras expongo mis veinticinco “adivinaciones”— para sacar a la palestra un detalle que acostumbra a ignorarse: al transcribir su testimonio base, cualquier filólogo, incluso los más peritos y aquellos —osadísimos— que todo lo fían a los programas de reconocimiento óptico de caracteres, o bien al vertiginoso Transkribus²⁸, se transforma en copista dentro de esa tradición —el último y quizá el más privilegiado: dada su industria... y el colosal hiato desde el arquetipo barroco—: en una suerte de amanuense (o mecanógrafo) que puede cometer el mismo tipo de fallos —y a veces incluso peores— que los cajistas de los talleres del Imperio.

Carreño (Ca) y Presotto (Pr) coinciden en los testimonios elegidos como piedras de toque; aunque el primero —igual que sus precursores— pasó de puntillas sobre la tradición secundaria; es decir, la derivada de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1648), los *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares, nuevas y nunca vistas ni impresas* (Madrid, Isidro de Robles, 1666) y, en un tercer y muy tardío estadio, la *Colección de las obras sueltas de Lope* editada por Francisco Cerdá y Rico (Madrid, Antonio Sancha, 1777). En efecto, los tres impresos resultan baldíos a la hora de sanar los textos de P (1621, 1624), pero no para iluminar su recepción —y su corrupción— hasta los fijados por los Fitz-Gerald.

Presotto colmó parte de esa laguna al incluir una “Noticia bibliográfica” en la que dice haber comparado las dos tiradas antiguas de *La Filomena*: A (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621, fols. 59r-75v; ejemplares: BNE, R/3074 y R/30634)²⁹ y B (Barcelona, Sebastián de Cormellas,

28 Remito a las consideraciones de Stefano Bazzaco, Ana M.^a Jiménez Ruiz, Ángela Torralba Ruberte y Mónica Martín Molares, “Sistemas de reconocimiento de textos e impresos hispánicos de la Edad Moderna. La creación de unos modelos de HTR para la transcripción automatizada de documentos en gótica y redonda (s. xv-xvii)”, *Historias fingidas*, Extra 1 (2022), pp. 67-125.

29 El Universal Short Title Catalogue recoge hasta 64 copias en bibliotecas de Argen-

1621, fols. 58r-98v; ejemplar: BNE, R/4716)³⁰, la *editio princeps* de *La Circe* (C; ejemplar: BNE, R/30595)³¹, la de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (D; ejemplar: BNE, R/220)³² y —deduzco— la segunda de los *Varios efectos de amor* (Madrid, Lorenzo García, 1692, fols. 169-193, E; ejemplar: BNE, R/31611)³³:

El cotejo de los testimonios A y B de *Las fortunas de Diana* [en *La Filomena*] revela una cantidad poco significativa de variantes, que se reducen a algunas vacilaciones gráfico-lingüísticas, en las que A se presenta más uniforme, notándose además en B algunas breves omisiones y un sensible número de erratas. Es presumible que B dependa de A o de su modelo; en todo caso, el texto transmitido resulta fiable y son muy escasos los lugares [deturpados]. El testimonio C transmite también las tres novelas de manera fiable, en una edición relativamente bien cuidada desde el punto de vista formal. En cuanto a D, no cabe duda de que el impresor utilizó ejemplares de *La Filomena* (presumiblemente de A —[en el caso de] haberse utilizado B, algunas erratas no se habrían podido enmendar fácilmente, así como habría pasado desapercibida la omisión de varias preposiciones o pronombres, debida al descuido del cajista—) y de *La Circe* (C), como demuestran las escasas variantes, que pueden remitir en su totalidad a las fases de preparación del texto para la imprenta, si bien cabe señalar la intervención en los títulos de dos novelas, que se convierten en *El desdichado por la honra* (*La desdicha* C)

tina, Austria, Canadá, Chile, Francia, Alemana, España, Portugal, Reino Unido y Estados Unidos (<https://www.ustc.ac.uk/editions/5005536>).

- 30 Solo en la BNE se atesoran otros tres ejemplares (R/5470, R/3256 y R/4679) que convendría colacionar a la letra. El Universal Short Title Catalogue informa de un total de 23 copias en bibliotecas de España, Portugal, Austria, Francia, Alemania, Italia, Reino Unido y Estados Unidos (<https://www.ustc.ac.uk/editions/5006029>).
- 31 Han sobrevivido 70 copias en bibliotecas de todo el mundo (USTC: <https://www.ustc.ac.uk/editions/5027019>).
- 32 Convendría cotejar los otros cinco conservados en la Biblioteca del Palacio Real (VIII-9011), la Biblioteca de la RAE (signatura desconocida), la British Library (1074.d.27), la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (35.R.35) y la Universitätsbibliothek de Mannheim (4.Sp.38) (USTC: <https://www.ustc.ac.uk/editions/5008072>).
- 33 Hay 12 copias en bibliotecas de España, Francia, Reino Unido y Estados Unidos (USTC: <https://www.ustc.ac.uk/editions/5081878>).

y *La más prudente venganza* (*La prudente C*). Merece una mención especial el testimonio E, que transmite de manera muy peculiar el texto de *La desdicha por la honra*. Bajo el título de *Los amantes sin fortuna*, la obra [...] resulta sometida a una sistemática eliminación de cualquier referencia directa a Marcia Leonarda, así como de las incursiones del narrador y sus digresiones. [...] El testimonio, en suma, no tiene ningún interés para la *constitutio textus*³⁴.

Palabras tan sensatas como rotundas, pero yo hubiera agradecido, justo para eliminar los adverbios (“relativamente”, “presumiblemente”...), la demostración, con un manujuelo de errores contantes y sonantes, de la sucesiva ¿y autónoma? descendencia respecto a A tanto de B como de D (¿y la *princeps* de E?). Puestos a pedir, al margen de las censuras de E, convendría informar de los errores privativos de D y, de paso, resolver si E —¿tanto la *princeps* como la segunda impresión?— copió de C o de D. Ítem más: de cuál de las tiradas de D (¿1648, 1649 o 1650?)³⁵. Por

34 Marco Presotto, “Noticia bibliográfica” a Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, pp. 29-31 (pp. 30-31).

35 En nuestra edición de *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* de Alonso de Castillo Solórzano (Madrid, Luis Sánchez, 1627), cuya segunda novelita (*La quinta de Diana*) también formó parte de las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*, Matteo Mancinelli y quien suscribe hemos podido demostrar que las tres estampas de la colección de Alfay y Navarro (Z1: 1648; Z2: 1649; y BR: 1650) presentan cuatro errores monogenéticos en común y un buen número de poligenéticos (véase Rafael Bonilla Cerezo y Matteo Mancinelli, “Estudio preliminar” a Alonso de Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, ed. crítica de Rafael Bonilla Cerezo y Matteo Mancinelli, Madrid, Sial Pigmalión, 2023, pp. 11-156 [pp. 147-148]). Ciñéndonos al relato procedente de la *princeps* (P) de *Tiempo de regocijo*, concluimos, gracias al error “dellas” (por “dellos”) en el siguiente pasaje (“Habían a este tiempo entendido Anselmo y Leonora algo de lo que don Martín y Diana trataban, y viniéndose a sentar cerca de ellos, le dijo Leonora” M] dellas P B Z1 Z2), que Z1 y Z2 son *descripti* de P. Menos sencillo ha resultado probar que Z2 descienda de Z1, ya que en el fascículo R8 de Z1 afloran un par de errores, virtualmente monogenéticos, que, al no aparecer en Z2, nos indujeron a arriesgar que la tirada zaragozana de 1649 no fuera un mero *descriptus* de Z1. Ahora bien, “la tendencia y [la] capacidad de Z2 para sanar las corrupciones escasamente visibles de (Z1) —incluso el desliz ‘boluer de Toledo’, que se registraba ya en la príncipe de *Las fortunas de Diana* (1621)— invitan a reformular [la idea de] que el corrector o el cajista de la segunda tirada aragonesa enmendaran *ope ingenii* también esas corrup-

último, asumiendo —sin haberlas cotejado personalmente— que las dos tiradas catalanas del siglo XVIII (1709 y 1760) forman una collera indisoluble, habría que demostrar de cuál de las cuatro de Isidro Robles derivó la de Juan Pablo Martí. Así las cosas, el estema de Presotto, que no lo dibujó, aunque se deduce sin apuros, presenta varios puntos ciegos.

Ofrezco las enmiendas (y también los errores) *ope ingenii* de P (1621, 1624) en el haber de los seis filólogos, con los oportunos matices de quien suscribe³⁶:

1. ELIMINACIÓN O AÑADIDO DE PREPOSICIONES, CONJUNCIONES, PRONOMBRES Y ADVERBIOS MONO- O BISÍLABOS

115.2-4. No se puede encarecer con palabras lo que sintió *de las que en esta carta le dijo a los oídos del alma el enamorado Celio R*³⁷ *Pr*³⁸] de las que esta A B Z1 Z2 BR Ca

telas de *La quinta de Diana*. De hecho, si bien se trata de una contingencia [poco] frecuente, no es imposible que un corrector “humanista”, o bien un oficial atento, se empeñaran en corregir los errores de su modelo, percatándose de otros [menos] evidentes de una o más impresiones previas. [...] Sería entonces [ingenuo] anular por completo que Z2 advirtiera los [gazapos] «assenta losa» y «admiro» de Z1 y [...] procurara subsanarlos. Además, dado que la construcción *admirar de* puede considerarse [...] una *difficilior* —introducida accidentalmente por el cajista de Z1—, no excluimos la eventualidad de que Z2 [...] trivializara el texto de su modelo y corrigiese así el error «admiro» de forma involuntaria. Entonces, a la luz de las pistas ofrecidas por el cotejo de todas las novelas en liza —*id est*: la capacidad verosímil de Z2 para introducir en el texto enmiendas [...] que dieron en el clavo—, [...] la hipótesis de la descendencia directa de Z2 a partir de Z1 resulta tan económica como positiva” (*Ibidem*, p. 151). Menos dudas nos han suscitado los vínculos de BR respecto a Z1, pues el impreso barcelonés comparte todas —o casi— las corruptelas de Z1: incluso aquellas que, como digo, Z2 supo enmendar por *divinatio*. Dichos errores conjuntivos y la ausencia de otros separativos de Z1 respecto a BR, junto con el añadido por BR de una serie de fallos propios, validan a ciencia cierta que BR desciende de Z1. También creemos haber argumentado [...] que el texto de la *Colección de las obras sueltas de Lope* (1777) hunde sus raíces en BR, pues comparte todos sus errores y añadió no pocos de su cosecha (*Ibidem*, pp. 153-156).

36 Numero las páginas y las líneas según la edición de Antonio Carreño (Ca).

37 R: Francisco Rico.

38 Pr: Marco Presotto.

Carreño anotó —sin intervenir— que aquí “es posible asumir una errata. [Lo] sugiere Francisco Rico, corrigiendo ‘de las que *en* esta carta”³⁹. Presotto, en cambio, restituyó dicha preposición “en” entre corchetes: “acepto la enmienda de Rico: ‘de las’ se refiere a “las voluntades”, [citadas apenas dos líneas antes: ‘¡Qué poco ha menester *la voluntad* a quien conciertan las estrellas para corresponder a la que desea!’]”⁴⁰. Para decirlo de una vez, R dio en el clavo, Ca pecó de prudente y Pr, abrigándose en R, acertó... y también erró el tiro. Me explico: la preposición “en” resulta imprescindible dentro de esta cláusula (“lo que sintió de las que *en* esta carta le dijo”), y el desliz de P obedeció con seguridad a la posposición del sujeto, que se localiza al final. Luego el sujeto no es “esta carta”, sino “el enamorado Celio”. Vamos a darle la vuelta: ‘No se puede encarecer con palabras lo que el enamorado Celio sintió de *las que en esta carta* le dijo a los oídos del alma’. Por consiguiente, “de las” tampoco son “las voluntades” a las cuales aludía Pr —nótese además que el sustantivo se usaba en singular (“voluntad”)— sino “las palabras”.

140.1-3. Iba Celio tan desfigurado de no comer y de dormir en los campos que pudiera seguramente *volver a Toledo* sin ser conocido
B R Ca Pr] volver de A Z1 BR volverse a Z2

He aquí otro ejemplo del provecho de usar la ecdótica en alianza con la bibliografía material. La lógica del discurso permite el reemplazo —todos mis colegas lo hicieron— de la preposición “de” por “a” (“volver de” > “volver a”). Celio ya se había ausentado de Toledo; de ahí que no pudiera regresar de allí donde se marchó. Ahora bien, los razonamientos *ope ingenii* de Rico y Carreño se fundaron en un tropiezo del cajista que vale atribuir a la confusión de preposiciones dentro de una breve cláusula en la que “de” se había repetido un par de veces: “*de* no comer y *de* dormir”. No obstante, la enmienda de Presotto es *ope codicum*, porque aclara en nota que B, o sea, la impresión condal de *La Filomena*, ya había sanado el fallito de A, es decir, de la —supuesta— *princeps* madrileña⁴¹. Incluso po-

39 Antonio Carreño, “Notas” a Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, p. 115.

40 Marco Presotto, “Notas” a Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, p. 53.

41 *Ibidem*, p. 72.

demos dar un paso más: “Puesto que la lección correcta de B reza “volver a Toledo” —y no «boluarse a Toledo», según aparece en Z2—, [hay que excluir] que el cajista aragonés de Z2 solucionase *ope codicum* el desliz de A y Z1 cotejando el texto de *La Filomena* impresa en Barcelona”⁴². De manera que lo más probable es que, como Z1, compusiera a partir de A.

Mientras A y B no se cotejen de nuevo a la letra, cabe arriesgar que B fue un *descriptus* de A, con independencia de que el atento oficial lograra corregir este lunar poligenético. ¿Pero qué ocurriría si alguna de las lecciones de B enmendase cualquiera de las pifias monogénéticas de A? De dos, una: 1) B pasaría a no compartir uno (o varios) de los errores de A; lo cual nos permitiría conjeturar un arquetipo, del que derivarían tanto A como B de modo independiente; y 2) si no fuese así y B hubiese copiado *ad pedem litterae* de A, ¿no estaríamos desperdiciando un testimonio precioso para resolver tropiezos conceptuales (o materiales) con mayor fiabilidad que la de nuestro *iudicium*?

148.1-4. *Amores* bien empleados, / aunque mal agradecidos, / eso
tenéis de perdidos, / que es teneros por ganados A Z1 Z2 BR R Ca
Pr] A *amores* bien empleados B

La edición de Carreño, que, por cierto, puso su nota una página antes —las imprentas de nuestra era digital también meten la pata—, indica que “la [...] [edición] de Barcelona (1621) presenta la variante ‘A *amores* bien empleados”⁴³. Y lo mismo haría Presotto⁴⁴. Luego se trata de la cruz del caso anterior: esta vez inútil a efectos de la restauración del texto de *La Filomena*, que en A era ya correcto; si bien atendible, por tratarse de una hipermetría, y dada la escasez de errores en ambas estampas (comunes y separativos), para aquilatar la descendencia de B respecto a A.

Resulta curioso, asimismo, que tanto Z1 (p. 35) como Z2 (fol. 20v) compusieran el primer octosílabo con la eme de “Amores” en mayúscula, después de la capital y precedida de un espacio, tal como aparecía en A (fol. 69r); una peregrina contingencia que pudo provocar el error del cajista de B (Figs. 1-3):

42 Bonilla Cerezo y Mancinelli, *op. cit.*, p. 151.

43 Carreño, “Notas”, p. 147.

44 Presotto, “Notas”, p. 80.

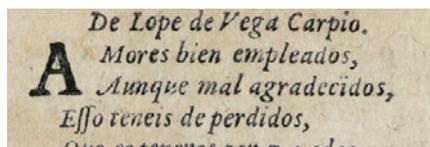


Fig. 1. Z1 (ejemplar de la BNE, R/220)

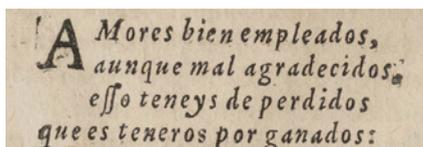


Fig. 2. Z2 (ejemplar de la Bibliothèque Nationale de France, Y2-11109)

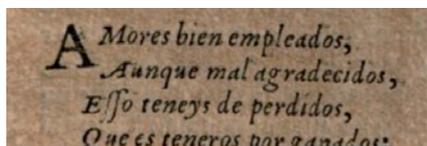


Fig. 3. A (ejemplar de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6.16.D.38)

150.8-11. Diana dio en salir a ellos y despejarse, *conque* no desagradaba las labradoras, mayormente una hermana del estudiante referido, que *era bachillera y hermosa*, y picaba en leer libros de caballería y amores A Z1 Z2 BR R Ca Pr] con que no desagradaba las labradoras ... que era en extremo bachillera y hermosa B

Conexo y distinto de los dos últimos gazapos es el que ahora nos atañe, de nuevo interesantísimo para la filología del texto impreso. Partiendo de la base de que lo antecede otro harto común en muchas ediciones, resultado de la confusión por los cajistas entre los homófonos “con que” (‘con el/la cual’) y “conque”, conjunción ilativa para expresar consecuencia —Diana “dio a salir a ellos [a los bailes], *conque* (‘de modo que’) no desagradaba las labradoras)—, habría que examinar el añadido en B del sintagma “en extremo” delante de “bachillera y hermosa”⁴⁵.

Dos son las opciones: 1) una variante del propio Lope, toda vez que la construcción de A (“que era bachillera y hermosa”) no admite ningún pero; 2) un añadido del citado cajista de B, movido por ajustes tipográficos dentro de la plana, del pliego o hasta del cuaderno: la llamada “cuenta del original”. La *dispositio* de A y B nos alivia la tarea, pues, según se desprende de las fotografías (Figs. 4-5), el taller de la viuda de Martín apostó por una estampa a doble columna de *La Filomena* (fols. 69v-70r),

45 R y Ca ni siquiera lo recogen en sus aparatos, a diferencia de la puntual noticia de Pr (Presotto, “Notas”, p. 82).

mientras que Cormellas (fol. 82v) se decantaría por una *mise en page* no demediada:

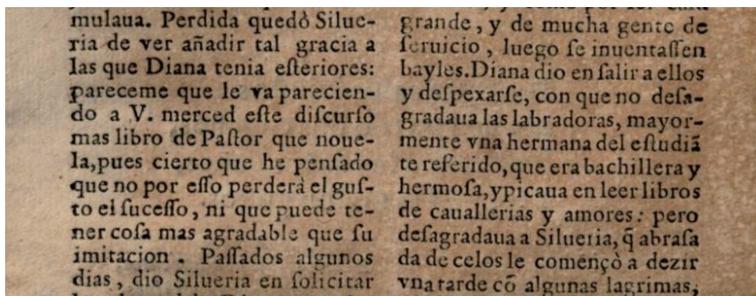


Fig. 4. A (ejemplar de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6.16.D.38)

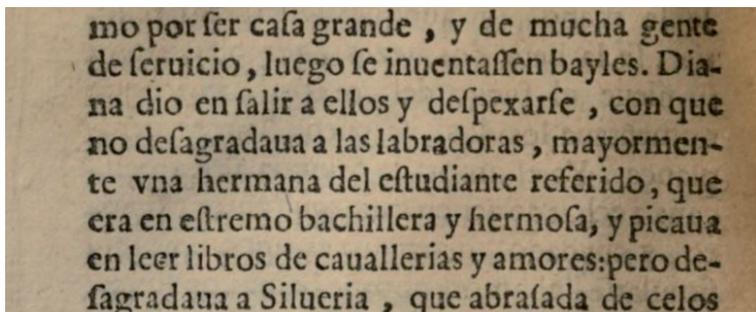


Fig. 5. B (ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, 8.W.69)

El cotejo de los fols. 82r-82v y 83r de B sugiere una intrusión del oficial, pues, como se advierte en la figura 6, no usó abreviaturas para componer los nexos ni prescindió de las consonantes en posición implensiva por medio de signos tironianos. Todo lo contrario. Siquiera en el cuaderno L —el párrafo que nos atañe se halla justo en medio de las dieciséis planas, que se cierran con el romance “Selvas y bosques de amor” (fols. 83v-86r), cuyos últimos siete octosílabos figuran ya en el fascículo M: parecía desesperado por aumentar los espacios entre las palabras: basta observar las líneas 1, 5, 6 y 13 del fol. 82v, además de los vacíos tanto antes como después de las comas y los puntos. Está claro que quiso distribuir el texto con mayor holgura y no dudó en echar mano del ripio “en extremo”; si bien debo confesar que no he hallado en el cuaderno L ninguna otra va-

riante respecto a A. De ahí que tampoco pueda argüir por qué solo acudió a ese pequeño sintagma preposicional para que le salieran las cuentas.

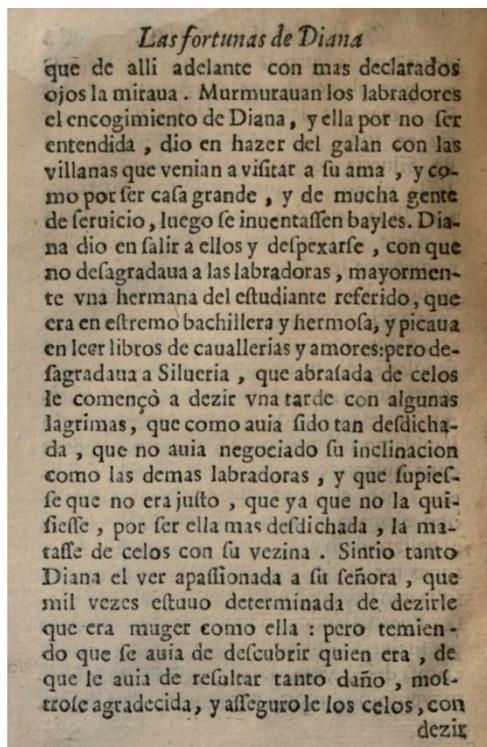


Fig. 6. B (ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, 8.W.69)

Por otro lado, dicho sintagma aumentativo seguido de epíteto —aunque siempre uno, y no dos, como en este *locus* de *Las fortunas de Diana*— se documenta en sendas colecciones de Castillo Solórzano durante la década de los veinte: “en extremo aficionado” (*Tardes entretenidas*, 1625)⁴⁶, “en extremo revoltoso” (*Tardes entretenidas*, 1625)⁴⁷ y “en extremo turbado” (*Jornadas alegres*, 1626)⁴⁸. Además, el CORDE registra hasta cuatro casos

46 Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, ed. Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 272.

47 *Ibidem*, p. 314.

48 Alonso de Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, eds. Julia Barella y Mita Valvassori, Madrid, Sial Pigmalión, 2019, p. 122.

similares en la narrativa del Fénix: tanto en *La Arcadia* (“en extremo cortesanos”, “en extremo gallardo”, “en extremo desdichado”⁴⁹) como en *La Dorotea*: “Estoy en extremo triste”⁵⁰. De nuevo con un solo calificativo.

Insisto en que resulta peliagudo pronunciarse sin examinar en detalle el tipo de licencias —haberlas, haylas— que se tomó el componedor de B. Asimismo, no se me oculta que esta frase de A (“una hermana del estudiante referido, que era bachillera y hermosa, y picaba en leer libros de caballería”) discurre a trompicones... sin atentar contra la sintaxis. Da la impresión de que algo podría haber caído, en efecto. Pero como luego viene el sintagma “y picaba en leer”, detrás de una ditología adjetival unida por la conjunción *y* (“bachillera y hermosa”), parece más fácil pensar en un salto (u olvido) de igual a igual en A, una vez que el componedor había memorizado la perícopa en el manuscrito de imprenta: “que era [*en extremo*] bachillera y hermosa, y picaba *en leer*”.

Aun teniéndole fe a mi conjetura, consciente de los muchos riesgos —si yo hubiese estado en la piel del cajista de B, acaso hubiera puesto “en extremo” no antes sino después de la ditología: ‘que era bachillera y hermosa [*en extremo*], y picaba en leer’⁵¹—, de lo único que estoy seguro es de que la prosodia de esta cláusula renquea en A; mas no lo suficiente como para apostar aquí por el modismo de B.

174.6-10. Bien había media hora que andaba el afligido mozo por la calle cuando, habiendo oído algún ruido en una sala, asió las manos a los hierros de su reja y, sin mirar *en qué hacía*, se asomó a uno de los postigos de la ventana, donde vio sentarse a la mesa a Laura, a su marido y a sus padres] el qué hacía C Z1 Z2 BR Bl Pr qué hacía R Ba él qué hacía Ca

Sugiero otra enmienda diferente de las de mis seis colegas. Presotto, el único que reparó en este problema, anota que “en la *princeps* (C) reza ‘y sin mirar el qué hacía’, excepto la acentuación [de ‘qué’]. Rico y Barella

49 Lope de Vega, *La Arcadia*, Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, pp. 58, 61 y 120.

50 Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1988, p. 185.

51 Me avalan estos otros estilemas de Lope en *Peribañez y el comendador de Ocaña* (“Cierta que es bella en extremo”) y *El maestro de danzar* (“Estoy corrida en extremo”). Véase CORDE: <https://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll>.

leen ‘qué hacía’, mientras que Carreño acentúa ‘él’ como ‘pronombre’ ‘él qué hacía’. Mantengo la lectura de Blecua [‘él qué hacía’]⁵².

Ninguna ha llegado a satisfacerme. Luego de un paseo de más de media hora por Sevilla, Lisardo se detiene delante de la casa de Laura — su viejo amor, aunque todavía no conozca que ahora reside allí con su marido— y, habiendo oído un ruido que salía de una sala interna, “se asió [con] las manos a los hierros de la reja de la ventana”. Un arrebato tan instintivo como falto de reflexión: de ahí que el hispalense procediera “sin mirar en qué hacía”, asomándose por uno de los postigos. Véase este otro uso de “mirar” con preposición (“en”) y conjunción (“que”) en la *Subida del monte Carmelo* (c. 1579-1583) de san Juan de la Cruz: “De donde, el verdadero espiritual nunca se ata ni *mira en que* el lugar para orar sea de tal o tal comodidad, porque esto todavía es estar atado al sentido”⁵³.

224.34. Pero viendo *que allí no había* remedio para huir C Z1 Z2
BR Bl Mc Ca Pr] que no había R

236.10. oiga la poca dicha *de una mujer* casada, en tiempo menos
riguroso C Z1 Z2 BR Bl Mc Ca Pr] en una mujer R Ba

273.15. *Yo os confieso* que, mirado de presto, parece verdad C Z1 Z2
BR Bl Mc Ca Pr] Yo confieso R

297.30. Haré lo *que me manda* C Bl Mc Ca Pr] que manda R Ba

328.6-7. Grandes partidos hacía Salárraez a don Felis porque se
quedase en Túnez *en su servicio* C Bl Mc Ca Pr] a su servicio R

En estos cinco *loci*, Rico extravió por su docto camino un adverbio bisílabo (“allí”), incurrió en un error por atracción, seguramente consecuencia de la perícopa que había memorizado: “*en una mujer casada, en tiempo menos riguroso*”; se olvidó un pronombre monosilábico dentro de una cláusula encabezada por el pronombre de primera persona (“Yo os confieso”); otro en “Haré lo que [me] manda”; y se permitió un cambio de

52 Presotto, “Notas”, p. 174.

53 San Juan de la Cruz, *Subida del monte Carmelo*, ed. José Vicente Rodríguez, Madrid, Editorial Espiritualidad, 1995, p. 436.

preposición en el interior del doble sintagma preposicional “en Túnez en su servicio”, tal vez por creer la segunda (“en su servicio”) un error por atracción de “en Túnez”⁵⁴. El mejor escribano echa cinco borrones.

2. CORRECCIÓN DE ANTROPÓNIMOS Y TOPÓNIMOS

198.25. duque de Selandia Bl Mc Ca Pr] Selaudia A B Z1 Z2 BR R

Presotto nada dijo a propósito de este lugar, pero Carreño había denunciado que “la *n* de ‘Selandia’ se confunde fácilmente con *u* (‘Selaudia’), que documenta Rico (ed.), frente ‘Selandia’ en Blecua y McGrady”⁵⁵. Como no ignorarán los lectores del *Furioso* (1532) de Ariosto, Vireno no era duque de ‘Selaudia’, sino de Selandia: de manera que Rico tuvo aquí un pequeño lapsus, o bien desconocía el dato en cuestión. Caso de ser así, solo quedaría disculpado a medias, porque frente a topónimos más o menos exóticos, cuyo sentido puede ocultarse a la hora de practicar el arte de la *divinatio*, la bibliografía textual nos enseña que conviene permutar todos los caracteres susceptibles de trueque en el taller por los más similares al (o los) dudoso/s antes de tomar partido por un término que todavía no forma parte de nuestro acervo. A saber: “*Salaudia*”, “*Saleudia*”, “*Seleudia*”, “*Seleudie*” y... “*Selandia*”.

Aprovecho ahora para acogerme a un criterio sancionado por Paolo Cherchi:

In genere si può dire che nella trasmissione di un testo i nomi propri sono meno soggetti ai guasti di quanto non lo siano altri elementi; ma perché ciò avvenga devono rispondere a due requisiti

54 En el CORDE se registran nueve usos de “en su servicio” entre 1598 y 1635. Uno de ellos en la obra de Santa Cruz: “Un gentilhombre suplicó a un marqués que le recibiese en su servicio” (Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, eds. M.^a del Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997, p. 249); y otro en *La española inglesa* de Cervantes: “Con tanta gracia y donaire decía cuanto decía Isabela, que la reina se le aficionó en extremo y mandó que se quedase en su servicio” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013, p. 226).

55 Carreño, “Notas”, p. 198.

fundamentales e oposti: il primo è che la persona designata sia tanto conosciuta da non poter ammettere sostituzioni o guasti; il secondo è che sia un nome raro e indichi una persona del tutto sconosciuta: in tal caso il rischio di interferenza di nomi affini è minima, e, paradossalmente, per quella reverenza che desta l'ignoto, i nomi rari e sconosciuti sono autorevoli. Ne consegue che la zona in cui le corrottele siano possibili è quella dei nomi propri di uso più frequente, zona vastissima dove giocano anche motivazioni varie, dalla falsificazione alla nobilitazione, dalla facile intercambiabilità alla totale indifferenza quando lo scambio del nome non alteri la funzione che il referente potrebbe avere⁵⁶.

3. RESTITUCIONES O CONFUSIONES DE GRAFEMAS

126.18.20. Admirado Otavio de que su puerta no estuviese cerrada a tales horas, satisfizo a sus voces un criado que *por aguardarle* y haberle sentido estaba abierta A B Z1 Z2 BR Pr] por agrardarle R Ca

Este ejemplo posee cierta envidia. Ante lo improbable de un error poligenético (de filólogo) en el mismo lugar y en un verbo tan sencillo (“aguardarle”), lo más seguro es que Carreño tomara como *textus receptus* para transcribir las *Novelas a Marcia Leonarda* la edición de Rico —que aquí había tropezado— y no el de A o B de *La Filomena*, con los cuales Ca tal vez cotejara después su propia versión —y entiendo que, por segunda vez, también la de R—.

Imprudente es: aconsejo copiar siempre de uno de los ejemplares de la edición más próxima al original —cuando se haya podido trazar un estema— o bien de la supuesta *princeps*: la dificultad de la grafía y la puntuación nos obligará —al tiempo que nos ayudará— a proceder con forzosa calma, atajando esta clase de traspiés.

160.1. Aunque es menester salir por ella mucha gente y *no menor* cuidado A B Z1 Z2 BR Pr] no menos R Ba Mc Ca

56 Paolo Cherchi, “Onomastica e critica testuale. Il caso della *Piazza Universale* di Tomaso Garzoni”, *Critica del testo*, I (1998), pp. 629-652 (p. 631).

Diría que aquí sucedió lo mismo: seguramente Barella, McGrady y Carreño se dejaron llevar por una lección del texto de Rico, pero la ‘poligénesis’ entre filólogos se podría razonar algo mejor que en el caso previo; fruto de la atracción del adverbio “muchacha” (“*muchacha* gente y *no menor* cuidado”).

168.9. Contenta estará vuestra *merced* A B Z1 Z2 BR Ba 2003 Pr]
mercé Ri Ba 1988 Mc Ca

Otro ejemplo del mismo tenor: el olvido por R de una *d* al final del sustantivo “merced”, del cual, antes de Presotto, solo se había librado Ba en su edición de 2003. Arriesgo que Ba lo corrigió por *divinatio* y no *ope codicum*, siempre que transcribiera a partir de R (y no de A o B), cuyos errores suele perpetuar. De hecho, en su primera edición (Ba 1988) también reza “mercé”.

198.8-9. Y yo gusto de que vuestra merced no oiga *cosa* que dude C
Z1 Z2 BR Pr] cosas Ri, Ba, Mc, Ca

Uno más; porque es imposible que todos los editores fallen en el mismo sitio —muchacha poligénesis parecería— si no tuvieran a la vista la ‘vulgata’ de Rico con cierta frecuencia.

131.18-22. Ya estaba el sol en la mitad del día, cuando pareciéndole que ofendía más al cielo en dejarse morir, entre unos verdes árboles halló una fuente, y en su guarnición algunas yerbas que comió con lágrimas; y, *regada de la fuente*, templó el ardor del corazón y volvióle el agua por los ojos Pr] rogada de la fuente A B Z1 Z2 BR R Ca

Carreño anotó que Rico “sugiere la [...] errata de ‘rogada’ por ‘regada’”⁵⁷; mientras que Presotto, además de añadir sendas comas que convierten la cláusula de participio concertado (“regada de la fuente”) en un inciso, escoliaría: “enmiendo [aquí] por el sentido: la dama apaga su sed gracias a la fuente”⁵⁸. Y no le falta razón, por más que yo opine que ninguno de ellos ha interpretado el pasaje como es debido, porque la metáfora del

57 Carreño, “Notas”, p. 131.

58 Presotto, “Notas”, p. 66.

Fénix se antoja de categoría: Diana, sedienta, desemboca en una fuente, come hierbas, ya anegada en un mar de lágrimas, con lo que se deshace en llanto —‘se vacía’, ‘se seca’—, bebe algunos sorbos (“regada de la fuente”) y —convertida en una especie de ‘surtidor humano’— “volvió el agua por los ojos”; o sea, ‘se rellena’, primero, y después ‘se derrama’ por segunda vez.

174.23. Acabadas todas las que tenía que hacer en aquella tierra, hechos los castigos y *dados* a los leales los merecidos premios F⁵⁹] y dadas A B Z1 Z2 BR R Ba Ca Pr

La enmienda de los Fitz-Gerald resulta obligatoria. Lope usó una cláusula de participio concertado (“Acabadas todas”; o sea, ‘Una vez acabadas’, ‘Habiendo acabado’) con un complemento directo en plural (“todas”). A continuación, encontramos otra frase, idéntica a la previa: también por lo que respecta al implemento en plural (“hechos los castigos”). De manera que si esta proposición viene dilatada por una coordinada copulativa encabezada por el nexos *y*, solo hay una *lectio* posible: “dados”.

209.1. jamás faltó un filósofo para *prohijarle* una sentencia A B Z1 Z2 BR Ba Pr] prohijarlo R, Mc, Ca

La *lectio* correcta es “prohijarle”. El pronombre enclítico hace las veces de complemento indirecto (‘prohijarle [a Antonio de Guevara]’), mientras que el sintagma nominal (“una sentencia”) funciona como implemento. Curiosamente, Barella se desvió esta vez de Rico. No obstante, dicha enmienda parece un juego de niños.

245.5-9. Dudosa estaba Laura, mientras cantaban Fabio y Antandro estos versos, si se habían hecho por ella; y aunque en todo convenían con el pensamiento de Lisardo, en quejarse de celos *le parecía* que difería mucho de su honestidad y recogimiento, si bien esto no satisfacía a la duda] le parece que difería C Z1 Z2 BR Mc Ca le pareció que difería R Bl Pr

59 F: John D. y Leonora Fitz-Gerald.

Carreño glosó lo siguiente: “Respetamos la lectura de la príncipe, ‘le parece’, que conserva Mc; R suscribe la variante ‘le parec[ió]’; Bl ‘pareció’, si bien indica en nota: ‘en el texto ‘le parece’”⁶⁰. Y Presotto aceptó la enmienda de R y Bl⁶¹. No obstante, cuando dos maestros de la talla de Bleuca y Rico deciden darle la espalda a la príncipe, y luego un lopista como Presotto les otorga su plácet, conviene apurar la *divinatio*. A mi juicio, la lección de C (“le parece”) es errónea, si bien podría corregirse de otra forma: esta frase se define por la sincronía de una serie de acciones sucesivas (“mientras cantaban...”). Dos de los verbos previos a “le parece” (o “le pareció”, según R Bl y Pr) se conjugan en imperfecto de indicativo (“cantaban” y “convenían”); y lo mismo la dupla que viene justo detrás (“difería” y “satisfacía”). No veo por qué Lope habría de cambiar el tiempo verbal en mitad de la frase. Lo más plausible en términos de error mecánico (aunque también pudo cometerlo el amanuense, por mor de una trivialización del verbo), es la caída de la vocal *i* y, acaso, el trueque del siguiente tipo móvil ($a > e$). Apuesto, en suma, por “parecía”.

Pero por diligencia de los pilotos y favor de los pasajeros, que todos se ayudaban, como lo tienen mandado las leyes del peligro, *fue imposible tomarle*: tanta era la furia con que el mar surtía de aquellas peñas] no fue posible tomarle Pr no fue imposible tomarle C Z1 Z2 BR R Ba Ca

He aquí otro didáctico errorito. Carreño glosa que “es posible que, como sugiere Francisco Rico, el original dijera ‘no fue posible’ o ‘fue imposible’; o tal vez fuera un mero desliz (*lapsus calami*) de Lope”⁶². Y Presotto enmendó “la lección de la *princeps* (‘imposible’), probable error del cajista”⁶³.

Pues bien, habrá quien se devane los sesos para averiguar si el fallo de C figuraba ya en el autógrafo del Fénix, lo cometió el escribiente o se le debe imputar al componedor. Pero ese pozo no tiene agua. Para no echar la soga tras el caldero, lo único seguro es que nunca se debería editar “no fue imposible tomarle”. El *quid* estriba en determinar si resulta más hace-

60 Carreño, “Notas”, p. 245.

61 Presotto, “Notas”, p. 160.

62 Carreño, “Notas”, p. 307.

63 Presotto, “Notas”, p. 215.

dero que el error, quienquiera que lo cometiese, se localice en el añadido del adverbio negativo (“no”), o bien del prefijo “in”, también de negación, en el epíteto “imposible”. Uno de los dos sobra.

Si razonamos con método, vale concluir que la mente le jugó una mala pasada al copista o al componedor —¡incluso a Lope!— después de escribir “no”, cambiando enseguida “posible” por “imposible”. Lo exige el orden gramatical y la linealidad de la escritura. Pero no es menos cierto que cuando escribimos, y hasta cuando copiamos o preparamos (manualmente) un texto para la imprenta, tanto me da, barajamos dos sinónimos a la vez: adviértase que si algo “no” es “posible”, será porque es “imposible”. Así lo predicó con torera clarividencia Rafael Gómez Ortega, “El Gallo”: “Lo que no pué ser, no pué ser... y además es imposible”. Huelga abundar en que tampoco resultaría difícil ‘traducir mentalmente’ el sintagma “no es posible” como “imposible”... y que se nos vaya el santo al cielo.

La consulta del CORDE ha revelado que Lope escribió en *El peregrino en su patria* (1604): “por más que ella con eficaces ruegos le persuadiese al huésped que su familia no lo supiese, *fue imposible*”⁶⁴, una fórmula similar a la que nos interesa. Y la repetiría en la coetánea comedia de *El hijo de Reduán* (1604): “BAUDELES: El prendelle fue imposible”⁶⁵. No hay apenas diferencia entre el verbo “tomar” (con la acepción de ‘capturar’) y “prendelle”. Por consiguiente, el *usus scribendi* es mal consejero para la estemática, pero le rinde frutos a la *divinatio*. Yo editaría “fue imposible”.

4. RESTITUCIONES, CAMBIOS Y SUPRESIONES BALDÍAS DE VERBOS, SUSTANTIVOS O INDEFINIDOS

216.21. Sucedió, pues, que como en tanto tiempo no *hubiese* tenido nueva C Z1 Z2 BR Mc Ca Pr] había tenido nueva R

325.10-11. y les suplicó que los trate como quisiera que le *trataran* si fuera rocín C Bl Mc Ca] tratarían R Ba

64 Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 463.

65 Lope de Vega, *El hijo de Reduán*, ed. Gonzalo Pontón, Lleida, Milenio, 1997, p. 908.

Este par de enmiendas de Rico debieron responder a sendos lapsus o bien al deseo de modernizar la forma en los auxiliares dependientes de un verbo en pretérito indefinido (“Sucedió”, “suplicó”). La segunda suena —hoy como ayer— del todo agramatical: el presente de subjuntivo obliga en las comparaciones al uso del pretérito imperfecto de subjuntivo, y nunca del condicional.

323.17-21. habrá seis días que me había escrito ese papel, y sacole entonces, en que me desafía cinco a cinco, con lanzas, adargas y alfanjes a caballo, como es uso nuestro; donde si fuere *vencedor*, da la palabra de cesar de la pretensión, haciendo yo lo mismo si él me venciere C Z1 Z2 BR R Ca Pr] vencido Bl Mc perdedor Ba

Aquí se produjo un anacoluto. Más en el debe de los especialistas que en el de la tradición barroca. Según Carreño, “en el texto de la príncipe figura ‘vencido’, que mantiene McGrady; tanto Blecua como Francisco Rico cambian a ‘vencedor’, de acuerdo con el orden lógico de la secuencia que continúa, ‘haciendo yo lo mismo si él me venciere’”⁶⁶. En cambio, Presotto observó que lo que figuraba en el texto de C es ‘vencedor’, y luego “Blecua enmienda en ‘vencido’”⁶⁷.

Uno de los dos se equivoca. Y esta vez la china le ha tocado a don José Manuel. Resuelto el primer desliz, el pasaje solo puede leerse como lo hicieron Rico, Carreño y Presotto. Cualquiera que se impone (“vencedor”) sobre su rival tiene el derecho de exigir y no de “cesar en pretensión” alguna. Solo cuando alguien es derrotado, o sea, “vencido” —convirtiéndose en “perdedor”, según trivializó Barella—, se verá obligado a desistir de su apetito o condición previa, tal como Salárraez, monarca de Túnez, le explicó aquí a don Felis, protagonista de *Guzmán el Bravo*. Sin duda la frase hubiese quedado mejor con la inserción de un pronombre de primera persona delante de “vencedor” (“donde si [yo] fuese vencedor, [él] da palabra de cesar de la pretensión, haciendo yo lo mismo si él me venciere”). Opino que ese primer “yo” pudo ser omitido a sabiendas por Lope, o bien caer durante la estampa. En todo caso, no hace falta para la recta comprensión del discurso.

66 Carreño, “Notas”, p. 322.

67 Presotto, “Notas”, p. 230.

220.1-3. suplico a vuestra merced me diga si conoce algún pariente suyo, que me ha dado cuidado de ver que, en siendo un hombre ruin, no le *queda pariente* en este mundo C Z1 Z2 BR Bl Mc Ca Pr] queda ningún pariente R Ba

La finura de Rico —con algún exceso— en el arte de sanar *loci critici* llegó hasta los antípodas. Y en esta oportunidad, a pesar de que la gramática no planteaba obstáculos y Lope ya había utilizado el indefinido “algún” dentro del mismo periodo (“algún pariente suyo”), la frase debió de chirriarle al filólogo. De ahí el añadido de “ningún” solo dos líneas después (“ningún pariente”). En efecto, C no lo valida en absoluto, pero, como de costumbre, Barella hizo suya la licencia.

277.10-11. Llegó a Sevilla; caso extraño, que al siguiente día C Z1 Z2 BR R Bl Ba Mc Pr] caso extraño es, que Ca

Carreño corrigió aquí una frase elíptica, sin verbo (“caso extraño [es]”), que el resto de los editores dejaron igual que en la *princeps*; y que, puestos (sin necesidad) a enmendarla por *divinatio*, también se podría resolver con un pronombre demostrativo (“caso extraño [este]”).

Respeto por el texto y enmienda *ope ingenii* en la edición de un testimonio único: el caso de *Los palacios de Galiana (Parte XXIII)* de Lope de Vega

FAUSTA ANTONUCCI
Università Roma Tre
fausta.antonucci@uniroma3.it

Título: Respeto por el texto y enmienda *ope ingenii* en la edición de un testimonio único: el caso de *Los palacios de Galiana (Parte XXIII)* de Lope de Vega.

Title: Respect for the Text and *ope ingenii* Amendment in the Edition of a Unique Testimony: the Case of Lope de Vega's *Los palacios de Galiana (Parte XXIII)*

Resumen: Se discuten en este artículo los numerosos problemas textuales que plantea *Los palacios de Galiana*, comedia de Lope de Vega de la que solo se ha conservado el texto incluido en la *Parte XXIII* del dramaturgo, publicada póstuma en 1638. La edición de Menéndez Pelayo (1902), la primera moderna de la comedia, soluciona algunos de estos problemas pero deja muchos otros sin resolver y, al contrario, introduce enmiendas innecesarias. La edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca (1994) es más conservadora pero sin un criterio uniforme, pues también acepta muchas de las enmiendas innecesarias propuestas por Menéndez Pelayo. Tras discutir algunas elecciones de estos editores, se presentan y explican otros lugares problemáticos del texto de la comedia que han quedado sin resolver y se proponen enmiendas conjeturales que subsanan el error.

Abstract: This article discusses the numerous textual problems posed by *Los palacios de Galiana*, a comedy by Lope de Vega of which only the text included in the playwright's *Parte XXIII*, published posthumously in 1638, has survived. Menéndez Pelayo's edition (1902), the first modern edition of the comedy, solves some of these problems but leaves many others unsolved and, on the contrary, introduces unnecessary amendments. The edition by Jesús Gómez and Paloma Cuenca (1994) is more conservative but without a uniform criterion, as it also accepts many of the unnecessary amendments proposed by Menéndez Pelayo. After discussing some of these editors' choices, other problematic *loci* in the text of the comedy that have been left unresolved are presented and explained, and conjectural amendments are proposed to rectify the error.

Palabras clave: Lope de Vega, Crítica textual, Historia textual, *Emendatio ope ingenii*, Métrica.

Key Words: Lope de Vega, Textual Criticism, Textual History, *Emendatio ope ingenii*, Metrics.

Fecha de recepción: 28/3/2024.

Date of Receipt: 28/3/2024.

Fecha de aceptación: 9/6/2024.

Date of Approval: 9/6/2024.

1. HISTORIA DEL TEXTO DE *LOS PALACIOS DE GALIANA*

Con una escritura firmada en Madrid el 31 de marzo de 1616, el autor de comedias Baltasar de Pinedo vendía al mercader Francisco de Ávila doce comedias de Lope de Vega que declaraba haber comprado directamente al dramaturgo, y entre las que figuraba *Los palacios de Galiana*. Dicha escritura se ha conservado por formar parte de la documentación presentada por Francisco de Ávila en el pleito que Lope le interpuso para impedirle que imprimiera sus comedias, y que terminó con un fallo favorable al mercader¹. *Los palacios de Galiana* aparece, con el título *La Galiana*, en la lista de títulos de sus obras dramáticas que Lope incluyó en la edición de 1604 de *El peregrino en su patria*; por tanto, en 1616 ya llevaba al menos trece años en poder de Pinedo. En realidad, si atendemos a la datación propuesta por Morley y Bruerton², la comedia pudo haberse compuesto ya en 1597, y, si así fuera, el texto que Pinedo vendió a Ávila ya tendría casi veinte años de vida.

Veinte años, en el mundo del teatro áureo, son un tiempo larguísimo y más que suficiente para que, entre copias y manipulaciones de la compañía, el texto llegue a presentar un estado que dista mucho del óptimo que reflejaría el original vendido por el dramaturgo al autor. En el caso de *Los palacios de Galiana*, se añaden casi veinte años más de latencia, porque, por razones desconocidas, la comedia, única del manojito de obras que Pinedo vendió a Ávila, no llegó a publicarse en las *Partes VII* y *VIII* de comedias de Lope, las últimas que se prepararon sin la participación y el consentimiento del dramaturgo, y tampoco, ese mismo año de 1617, en la *Parte IX*, ya bajo los auspicios de Lope, como sucedió a otra comedia de ese grupo, *El ausente en el lugar*. *Los palacios de Galiana* solo se publicó en 1638, en la póstuma *Parte XXIII de comedias de Lope de Vega* recopilada por

-
- 1 Enrico Di Pastena, “La *Séptima Parte*: historia editorial”, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pp. 9-59 (pp. 9-15); *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger, 2008 (s.v. Pinedo, año 1616). Ahora también como recurso en Red: <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda>.
 - 2 S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 232.

el yerno del Fénix, Luis de Usátegui³. Los casi cuarenta años de vida que la comedia acumulaba en 1636, año en el que se expidieron la licencia del ordinario y la aprobación para esta *Parte*, justifican y explican con creces el mal estado textual de *Los palacios de Galiana*, con sus lagunas y sus abundantes pasajes corruptos.

No sabemos a partir de cuál testimonio se realizó la copia de amanuense que leyeron el licenciado Andrés Pérez de Vargas y Pulgar y el maestro José de Valdivielso para expedir en 1636 la licencia y la aprobación, respectivamente, y que sirvió de original de imprenta, dos años más tarde, para el taller de María de Quiñones. Sin duda, ese testimonio ya presentaba muchos de los errores y corruptelas que se detectan hoy en el texto impreso, por lo que no sería el autógrafo de Lope de Vega. Por otra parte, el texto que se publica en la *Parte XXIII* refleja, en la presencia de la lista de *dramatis personae* al comienzo de cada acto, la disposición típica de los autógrafos⁴, y nos lleva a conjeturar que el original de imprenta que se utilizó en el taller de María de Quiñones pudo sacarse directamente de la copia manuscrita que en el ya lejano 1616 Baltasar de Pinedo había vendido a Francisco de Ávila: una copia “sacada de su original”, como afirmaba la escritura arriba mencionada de todas las doce comedias que fueron objeto del trato, pero también bastante estropeada por errores de copia y lagunas, algo muy frecuente en los textos manejados por las compañías.

El texto de *Los palacios de Galiana* incluido en la *Parte XXIII* es el único testimonio antiguo conocido de esta comedia. Posteriormente, solo ha tenido dos ediciones: la que preparó Marcelino Menéndez y Pelayo para el tomo XIII de las *Obras* de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española⁵; y la que salió en el tomo VII de las *Comedias* de Lope de Vega

3 Lope de Vega, *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio [...]*, en Madrid, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1638.

4 “Tra i 36 manoscritti conservati interamente, appare il *reparto* autografo di ogni atto in 28 di questi; in altri 6 si trova solo in alcuni atti, forse per la perdita dei fogli” (Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, p. 20). Ver también los datos que ofrece Daniele Crivellari, “Las figuras de esta comedia: hacia una fenomenología de las *dramatis personae* en los autógrafos teatrales de Lope”, *Bulletin Hispanique*, cxxvi, 1 (2024), pp. 145-164.

5 Lope de Vega, *Los palacios de Galiana*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, en “XIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España”, *Obras de Lope de Vega publicadas por la*

al cuidado de Jesús Gómez y Paloma Cuenca para la Biblioteca Castro⁶. Pronto se publicará, en el marco del proyecto editorial de Prolope, una nueva edición preparada por quien firma estas páginas; por lo que todas las consideraciones y reflexiones de este artículo son el resultado de este trabajo y remiten al texto crítico que fijé en esa ocasión.

2. LAS EDICIONES MODERNAS Y SU ACTITUD ANTE LAS CORRUPTELAS DEL TEXTO DE LA *PARTE XXIII*

Dada su historia textual peculiar, y lo estropeado del texto que nos transmite la *Parte XXIII* (de ahora en adelante, P), *Los palacios de Galiana* es un interesante caso de estudio porque, ante los errores que presenta, solo caben dos opciones: o acudir a la enmienda conjetural o mantener el imperfecto. Naturalmente, la enmienda solo es posible cuando los defectos del texto son puntuales y no abarcan versos enteros, pues, en este caso, no hay mucho que el editor pueda hacer. Las ediciones de Menéndez Pelayo (de ahora en adelante, MP) y de Gómez y Cuenca (de ahora en adelante, GC) muestran dos actitudes diferentes ante este problema. MP tiende a enmendar, y de hecho resuelve muchos lugares corruptos de P; por otra parte, deja sin solucionar un buen número de lecturas insatisfactorias mientras, al contrario, propone enmiendas innecesarias en lugares de P que tienen sentido. El defecto principal de la edición de MP es, pues, la inconstancia e incoherencia de las intervenciones enmendadoras. Pero no cabe duda de que, en muchos lugares, esta edición ha restaurado la lectura correcta, gracias a la atención por la regularidad métrica de los versos, por la corrección morfológica y sintáctica y por la restitución de los nombres históricos y geográficos que a menudo aparecen desfigurados en P. En la primera categoría (enmiendas que atienden no solo al sentido, sino a la regularidad del metro y de la rima) podemos mencionar los siguientes casos:

Yo apuesto que, si dijera
alguno que en la distancia

Real Academia Española, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1902, pp. 161-202.

6 Lope de Vega, *Los palacios de Galiana*, en Lope de Vega, *Comedias*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994, VII, pp. 395-493.

que hay desde España hasta Francia
otra nación los *prefiera*... (P: *prefiere*)
(vv. 444-447)

salud te envía, y queda a tu servicio
entre los altos montes de Toledo;
pide licencia para verte, *indicio* (P: *indigno*)
del grande amor que encarecerte puedo...
(vv. 532-535)

No tiene más fuerte y fiero
león la oriental Albania,
ni, hurtado el hijo primero,
más rabiosa tigre *Hircania* (P: *hircana*)
tras el cazador ligero.
(vv. 2192-2196)

RICARDETO Armelina dicen que es,
la hija del duque Astolfo.

CONDE ¡*Cielo santo!* (P: Cielos santos)

RICARDETO Y que después
de haber corrido en el golfo
de amor dos años o tres
se quiere casar con ella.
(vv. 2852-2857)

Aunque MP no se preocupa en absoluto por comentar el mecanismo que pudo haber propiciado el error, en todos estos casos se trata de sustituciones (de una porción de texto original por otra) debidas a la inercia interpretativa típica del acto mecánico de copia: tendencia a la construcción en indicativo de la subordinada declarativa (v. 447); influencia de sintagmas poéticos relativamente trillados como *ser indigno del amor de alguien* (v. 534) o *tigre hircana* (v. 2195); plural en lugar del singular en la exclamación del v. 2854. No siempre el editor introduce la enmienda directamente en el texto de la comedia, sin comentarios, como en los ejemplos citados; otras veces, la sugiere en una nota, como en los siguientes lugares:

—los dos de Frisia son y el otro *franco*, (P: de Francia)
aliñadas las crines y los rizos—;
con sus andillas, cuya tabla y banco
es oro hasta los mástiles macizos,
(vv. 548-551)

Al Conde irá a buscar alguna gente;
tú en tanto a ver las fiestas te apercibe,
como piadoso príncipe excelente,
con que París tu majestad recibe;
y a la usanza de Francia, que deseo
tiene de ver el alma que en ti *vive*, (P: veo)
entra en alguna por mayor trofeo
de tu valor.
(vv. 2701-2708)

De la segunda categoría de enmiendas, que restituyen la correcta morfología o sintaxis, mencionaré estos ejemplos:

y, si otra tienen allá
que *desta* traslado sea, (P: deste)
ningún nacido se vea
donde tal pena se da.
(vv. 412-416)

Audalla, descendiente generoso
del gran Profeta, a quien la monarquía
espera de Aragón, en cuanto el rayo
del sol baña las *sierras* de Moncayo, (P: fuerças)⁷
salud te envía, y queda a tu servicio...
(vv. 528-532)

Inclínanse aquestos ramos
a cubrir tus rizos bellos,
y el aire que suena entre ellos
dice que a Francia nos vamos.
No hay flor entre aquestas plantas

7 Esta enmienda se sugiere en una nota.

que *ir* hasta París no quiera... (P: ya)
(vv. 1580-1585)

ARMELINA (¡Qué *arrepentida* me siento!... (P: arrepentido)
(v. 1701)

si allí faltó la piedad,
que la *esperen* no es razón (P: espere)
los que han hecho tal maldad.
(vv. 2267-2269)

En todos los casos mencionados la razón del error es paleográfica; el copista (del original de imprenta o de su antígrafo) o el componedor pudieron confundir fácilmente una *a* con una *e* (v. 413) o con una *o* (v. 1701); una *s* alta con una *f* y un nexo *rr* con un nexo *rç* (v. 531); una *r* con una *a* (v. 1584), tanto más en cuanto que el infinitivo *ir* se escribía muchas veces *yr*; o separar mal palabras contiguas que terminaban y empezaban con la misma letra (v. 2268) y que en los manuscritos seguramente se escribieran sin solución de continuidad o, acaso, embebiendo las letras iguales como sucedía siempre con las vocales *a* y *e*.

En cuanto a los nombres mitológicos, literarios, históricos y geográficos que aparecen desfigurados en P, MP subsana algunos, corrigiendo “Fiuela” (vv. 308, 1337, 2418) por “Fruela” y “la Angedeo” por “Languedoc” (v. 1458); el contexto ayuda y el error de la príncipe (que tiene bases paleográficas en ambos casos, pero está propiciado por la ignorancia o la inercia interpretativa del copista, incapaz de reconocer el nombre correcto) es evidente. Otro intento de enmienda que se merece un comentario más detenido es el que MP propone en correspondencia del v. 293. Se trata de un pasaje en tercetos encadenados en el que Audalla, uno de los protagonistas de la comedia, se jacta de su prosapia y de que a su padre, rey de Zaragoza, le rinden tributo otras cuatro ciudades. P lee así el pasaje (no modernizo la grafía del error):

y no pienses que es fábula o mentira,
que aquí le rinden parias, rige y doma
a Denia, Oliva, Játiva y a *Ezixa*;
(vv. 291-293)

Es obvio que se trata de una corruptela por dos razones: la primera, porque el nombre “Écija” rompe el esquema de rimas del terceto; la segunda, porque geográficamente Écija queda muy lejos de Denia, Oliva y Játiva, ciudades que se encuentran todas al sur de Valencia; puestos a hilar fino, también diríamos que es muy extraña esa preposición *a* que precede el nombre de Écija, puesto que ni Oliva ni Játiva la necesitan, y parece por tanto un ripio para mantener la medida métrica. A Menéndez Pelayo, sin embargo, solo parece que le interesa restaurar la rima perdida, por lo que propone, en lugar de “a Ezixa”, “a Elvira”. Sin embargo, Elvira difícilmente hubiera podido rendir parias al rey moro de Zaragoza, porque no es una ciudad, sino una sierra al norte de Granada, y por esto mismo también se encuentra muy lejos del conjunto formado por Denia, Oliva y Játiva. Una exploración atenta del mapa en la zona de estas tres ciudades nos da la solución del enigma: la lectura de P no es sino un error paleográfico por “Alzira”. El copista confundió la *l* con una *e*, y la *r* con una *x*, e introdujo una separación entre palabras (“a Ezixa”) donde no la había; en este caso, además, la mala lectura se combina con una *lectio faciliior*, ya que Écija es sin duda ciudad más conocida que Alcira o Alzira... topónimo este que, por otra parte, se vuelve a mencionar en el v. 995, confirmando así la bondad de la enmienda propuesta. Corrección que también refrendan los datos históricos, pues las cuatro ciudades mencionadas formaron parte, por un breve periodo posterior a 1038, de la taifa de Denia, que, a partir del año 1076, fue sometida efectivamente por el rey de Zaragoza al-Muqtádir, cuyo reino era entonces uno de los más poderosos de la Península⁸.

Como acabamos de ver, en este lugar del texto la disposición a la enmienda de Menéndez Pelayo no tiene en cuenta la verosimilitud y congruencia de la conjetura, por lo que es comprensible que, no queriendo aventurarse a su vez por los arduos caminos de la *emendatio ope ingenii*, Gómez y Cuenca prefieran mantener la lección de P, por más errónea que sea. De hecho, Gómez y Cuenca no avanzan nunca, en su edición de *Los palacios de Galiana*, una corrección conjetural propia. Da la sensación de que han tomado muy al pie de la letra las recomendaciones de Alberto Blecua, que avisaba de que la *emendatio ope ingenii* “sin ayuda de testimonios [...] es siempre peligrosa

8 Travis Bruce, *La Taifa de Denia et la Méditerranée au XI^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2013.

y se debe prodigar lo menos posible”⁹. O quizás, más probablemente, condicionaran su actitud las características de la colección en la que se enmarca dicho volumen: una colección que no se proponía ofrecer ediciones críticas, sino solo textos depurados, sin notas ni numeración de versos. No deja de extrañar, sin embargo, su aparente falta de criterio en la selección de cuáles enmiendas aceptar y cuáles no entre las propuestas por MP. Para limitarme a los ejemplos ya mencionados y comentados (que citaré en orden de aparición en estas páginas), GC solo aceptan las enmiendas de MP en los vv. 447, 2195, 413, 1701, 2268, pero descartan todas las demás, que también lograban subsanar de forma satisfactoria el error de P. Por otra parte, dan entrada a las enmiendas de MP que, como ya hemos adelantado, no son necesarias en absoluto y hasta empeoran el texto original. Aquí van algunos ejemplos:

Ese ya llega a *esta* fuente. (MP, GC: esa)
(v. 409)

ARMELINA ¿*Qué hora?* (MP, GC: ¿A qué hora?)
GALIANA Venga a las doce.
(v. 822)

mas, pues ya soy vuestro esposo,
y por lo que el alma estima
ver que fiáis de Celima (MP, GC: ved)
nuestro secreto amoroso,
(vv. 1536-1539)

¿*Qué rey, señor, no prefieres* [‘a qué rey no eres superior’]?
(MP, GC: ¿Qué reino, señor, prefieres?)
(v. 2310)

El cielo quiera que *librarla* puedas [a Galiana]. (MP, GC: limarla)
(v. 2551)

Traigo una caja estremada
de plumas de toda ley. (MP, GC: las plumas)
(vv. 2872-2873)

9 Alberto Blecuá, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 125.

En total, GC descartan doce enmiendas acertadas de MP, mientras que aceptan hasta veintitrés enmiendas innecesarias del erudito santanderino. Por tanto, no podemos decir que su actitud ante el texto lopesco transmitido por la *Parte XXIII* sea conservadora a machamartillo, sino, sencillamente, que no se rige por criterios uniformes. Esta falta de homogeneidad en la aceptación de las enmiendas de un editor previo es un fenómeno bastante extendido, que se observa en muchas ediciones modernas de textos teatrales áureos¹⁰. Quiero recordar a este propósito algunas consideraciones de un estudio sobre la *enmienda ope ingenii* en las ediciones de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, comedia también transmitida, como *Los palacios de Galiana*, por un testimonio único y muy estropeado (manuscrito, en ese caso). Allí, observaba que la falta de uniformidad en la apuesta por la enmienda no debe llevarnos a criticar sin más las elecciones aparentemente incomprensibles de los editores modernos, sino a reflexionar sobre las dificultades sin cuento que plantea la edición de un texto antiguo, entre las cuales nos ocupa aquí especialmente una: el escollo que supone el reconocimiento del error y la propuesta de una posible enmienda¹¹. Porque, de hecho, antes de proponer un arreglo conjetural, o aceptar el de otro editor, hace falta entender el texto a fondo, algo no siempre fácil; pero, además de poner en juego las competencias lingüísticas y filológicas que son, o deberían ser, el bagaje del editor, también hay que mantener el mismo nivel de atención ante todos y cada uno de los segmentos del texto que se edita, sin pasar por alto ninguna dificultad, aunque sea, o parezca, nimia. De hecho, quizás este segundo requisito sea el más difícil, porque interfiere con la tendencia natural de nuestro cerebro a desconectar, a distraerse, toda vez que se ve puesto a prueba en una tarea que exige la máxima concentración.

Una prueba de lo que acabo de decir la vemos en el caso de las enmiendas fallidas o ni siquiera intentadas por Menéndez Pelayo, al que

10 Véase al respecto los comentarios a las elecciones de los editores modernos en el aparato crítico de Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Madrid, RAE, 2024.

11 Fausta Antonucci, “La *emendatio ope ingenii* en la edición de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*”, en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, eds. María Heredia Mantis y Luis Gómez Canseco, Valladolid-Olmedo, Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2016, pp. 87-100 (p. 89).

ciertamente no se le puede achacar falta de erudición o de conocimientos lingüísticos. En el acto primero de la comedia, MP subsana con acierto 33 malas lecturas de P frente a 13 enmiendas innecesarias, poco acertadas o directamente omitidas; pero ya en el acto segundo la proporción se invierte, con 13 enmiendas acertadas frente a 21 impropias o errores sin enmendar, y se mantiene casi igual en el tercer acto (18 frente a 26). Es posible que este cambio tan importante se deba al cansancio del editor, que ha determinado una menor atención, un mayor descuido en la fijación del texto. Quedémonos con esta explicación, porque nuestro objetivo no es el de investigar a lo policiaco sobre las motivaciones del editor, sino reflexionar sobre el reto que nos plantean los errores del texto que editamos cuando solo los podemos resolver con una enmienda conjetural.

3. NUEVAS PROPUESTAS DE ENMIENDA AL TEXTO DE *LOS PALACIOS DE GALIANA*

Pasemos, pues, a la *pars construens* de estas páginas, examinando lugares de P que presentan corruptelas más o menos evidentes, no subsanadas por los editores que nos han precedido. Seleccionaré algunos ejemplos que muestran diversas categorías de problemas y diversos tipos de solución, combinando la atención minuciosa al contexto, que es la que permite detectar el error, con una reflexión sobre los posibles mecanismos del error y, cuando necesario, con una comprobación del *usus scribendi* de Lope para validar la hipótesis propuesta.

El primer caso aparece en una tirada en endecasílabos esdrújulos en la que el príncipe Audalla se queja de que Galiana, la hija del rey de Toledo de la que está enamorado, no corresponde a su amor:

¿De que sirvió mi caminar solícito,
de qué, el hablarla con tan largo prólogo,
de qué, el buscar en los cristales húmedos
del ancho mar las perlas en sus nácares,
la *perla* y blanca plata, el oro lúcido
entre los indios bárbaros y etíopes,
hasta debajo de la zona tórrida,
cosas más raras que la fénix única?
(vv. 849-856)

Ni MP ni GC ponen en duda la lectura del v. 853 que subrayo. Se trata, sin embargo, de una extraña repetición, pues si en los versos anteriores Audalla decía que había buscado en las aguas del mar las perlas escondidas en sus conchas (vv. 851-852), ¿por qué debería volver a mencionar la perla, además en singular? La palabra parece más bien fruto de un error de copia por atracción del cercano “perlas”; y debe esconder un adjetivo referido a “plata” que forme una pareja sinonímica con “blanca”. Me complace especialmente comentar este *locus criticus* porque demuestra lo que puede la colaboración entre filólogos, propiciada en este caso por la modalidad de preparación de las ediciones del proyecto Prolope, según la cual el conjunto de las doce comedias de la *Parte* lo revisan uno o dos coordinadores, que pulen y, en ocasiones, mejoran el trabajo individual del editor de cada comedia. Tuve la suerte de tener como coordinador de la *Parte xxiii* a Fernando Rodríguez-Gallego quien, ante mi comentario en la nota correspondiente a este pasaje (“*perla* aquí debe de ser un error por atracción de la misma palabra en el verso anterior; quizás la lección originaria fuese *limpia*, o cualquier otro adjetivo que pudiera asociarse a plata”) me sugirió que dicha lección originaria sería más bien “pura”. Y tenía toda la razón, en primer lugar porque su propuesta tenía muy en cuenta el parecido entre las dos palabras (“perla” y “pura”), que seguramente propiciaría el error; en segundo lugar, porque en numerosas ocasiones Lope utiliza el adjetivo “pura” con el sustantivo “plata”, muchas veces en asociación, como aquí, con el oro y las perlas. Traigo a colación solo dos ejemplos: “El oro y la plata pura, / las piedras, los minerales / y las perlas orientales” (*El amor enamorado*, vv. 1270-1272); “Mejor yo con perlas bellas, / plata pura y oro terso” (*Los amores de Albanio e Ismenia*, vv. 1478-1479)¹².

Curiosamente, más adelante en el texto se encuentra otro lugar en el que, al revés que en el que acabo de comentar, es la palabra “perlas” la

12 Lope de Vega, *El amor enamorado*, ed. Eleonora Ioppoli, en *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirs. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, III, pp. 41-180; Lope de Vega, *Los amores de Albanio e Ismenia*, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega nueva edición*, Madrid, RAE, 1916, I, pp. 1-38 (consultada en la edición digital preparada por Gemma Burgos Segarra para ARTELOPE: <<https://artelopez.uv.es/>>).

que ha sido tergiversada. El pasaje interesado se encuentra al comienzo del acto segundo, y forma parte de una discusión que mantienen el rey de Toledo, Audalla y Carlos, el delfín de Francia, acerca de los celos que Audalla, prometido de Galiana, había mostrado al final del acto primero atacando en la oscuridad al rey y a Carlos que se encontraban debajo de las ventanas de Galiana. El rey condena esos celos como una injuria, recordando a Audalla que todavía no es su yerno; Audalla contesta al rey, afeándole su preferencia por Carlos y afirmando que de buena gana retaría y mataría a este, pero teme la reacción de Galiana:

Aun diera de mejor gana
la muerte, mas tengo miedo
de enriquecer a Toledo
con *prendas* de Galiana.
(vv. 1205-1208)

La lectura de P, que señalo, no descabala la medida métrica del verso ni plantea un problema mayor en cuanto al sentido; pero, si se la considera con más detenimiento en el contexto de la redondilla, no se acaba de entender qué son estas “prendas” de Galiana que enriquecerían a Toledo si Audalla matara a Carlos. La solución del enigma nos la proporciona el mismo texto de P, en la réplica con la que Carlos contesta punto por punto al arrogante discurso de Audalla:

Y esas *perlas* que por mí
dices que han de enriquecer
a Toledo, podrá ser
que te empobrezcan a ti.
(vv. 1253-1256)

Las “perlas”, claro está, son las lágrimas que Galiana lloraría si Audalla matara a Carlos; el error del v. 1208 estaría propiciado, aquí también, por la similitud entre las dos palabras.

Más adelante topamos con otro error importante de P, cuyo contexto ofrece en bandeja la enmienda correspondiente, por lo que cuesta entender cómo MP no solo no dio con la solución, sino que trató de subsanar el pasaje de forma equivocada. Audalla, tras discutir agriamente con el

rey de Toledo y con Carlos, está rumiando su rabia cuando se le acerca Armelina, una dama francesa enamorada de Carlos y despechada (porque este la ha cedido a su amigo Arnaldos y se ha enamorado de Galiana). Armelina deja entrever a Audalla que, si este la acompaña hasta Zaragoza, ella podrá pasar de allí a Francia y buscar ayuda contra Carlos, que la ha raptado de casa de su padre en París y, tras haberla deshonrado, la ha abandonado. Los dos se ponen de acuerdo y envían un billete a Carlos y a Arnaldos anunciando que se han marchado a Zaragoza y que pronto se casarán. Esta noticia desencadena en Arnaldos, que está enamorado de Armelina, una furia que se expresa en estos endecasílabos sueltos:

¡Ah, moro, que me llevas honra y alma!
Mas no la gozarás, si vida tengo;
no sé si tras Angélica y Medoro
pudo partir con más locura *obrando*;
si el anillo encantado no los lleva
por el aire invencibles, estos brazos
a Audalla matarán.
(vv. 1634-1640)

Es evidente que aquí Arnaldos está aludiendo al famosísimo episodio de la locura de Orlando (*Orlando Furioso*, canto xxiii), cuando el paladín franco, tras enterarse de los amores entre Angélica y Medoro por las inscripciones en los árboles y el relato de los pastores, parte furioso tras ellos y casi los alcanza, pero entonces Angélica, poniéndose en la boca el anillo mágico que la invisibiliza, desaparece (canto xxix). Así las cosas, debería pues ser evidente que el “obrando” de P (v. 1637) deriva de la mala lectura de “Orlando” (no se olvide que en la escritura manuscrita no se solían indicar las mayúsculas), corrupción propiciada sin duda por la ignorancia o el descuido del copista. Nunca Medoro persigue a Angélica, y menos aún “obrando con locura”; pero MP (seguido por GC) enmienda así: “no sé si tras *Angélica, Medoro* / pudo partir con mas locura *obrando*”, suponiendo que el sujeto de “pudo partir” es Medoro y que la conjunción “y” del v. 1636 se colara ahí por razones desconocidas. En este caso, la atención a los posibles mecanismos del error favorece una conjetura más plausible, evitando propuestas desacertadas como la que acabo de comentar. Otro ejemplo de ello es la lectura que encontramos en el v. 1703. En su huida

de Toledo al lado de Audalla, Armelina comprende que no ha tenido una buena idea:

ARMELINA (¡Qué arrepentida me siento!
Que trae en toda ocasión
breve de ser mi nación
cercano arrepentimiento.
(vv. 1701-1704)

MP se da cuenta, por supuesto, de que el v. 1703 no tiene ningún sentido; en nota, da cuenta de ello y sugiere que quizás la buena lectura fuese “de ser leve (esto es, ligera o liviana) mi nación” (p. 183). Sin embargo, dicha enmienda no mejoraría en nada el sentido del pasaje y, además, no encajaría con los mecanismos más corrientes del error: nos encontraríamos de hecho delante de un trueque de sintagmas, complicado por una confusión entre “breve” y “leve” que no tiene tampoco una justificación paleográfica tan evidente. A veces, como en este caso, nos socorre recordar que, en los manuscritos de la época, las palabras se solían escribir seguidas, sin intervalos, por lo que la separación, en fase de composición tipográfica, era el fruto del buen criterio del componedor. Aunando este dato con la consideración de la forma de las letras, y suponiendo un error combinado, paleográfico y de errónea separación, propongo dicha solución: “Que trae en toda ocasión / breve *determinación* / cercano arrepentimiento”. O sea: cuando se toma una decisión apresurada siempre el arrepentimiento nos espera a la vuelta de la esquina. En la extensa producción dramática de Lope de Vega, se encuentran numerosos lugares paralelos que respaldan esta conjetura: citaré aquí solamente el siguiente pasaje de *La hermosa Ester*: “que siempre trae por cargo / breve *determinación* / arrepentimiento largo”¹³.

Otro lugar problemático se encuentra en el último verso de un soneto que pronuncia Armelina poco después, cuando Audalla y su criado Ramón deciden abandonarla y la dejan atada a un árbol: lo que da pie a que ella compare su situación con la de Andrómeda, lamentando la ausencia de un Perseo que la salve. El terceto final se lee así en P:

13 Lope de Vega, *La hermosa Ester*, ed. José Aragués Aldaz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte xv*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, II, pp. 1-269 (vv. 462-464 y nota correspondiente con más lugares paralelos).

Mas yo, cuitada, no hallaré a Perseo
que me pueda sacar del mal que paso,
porque enojado Amor y airado el cielo.
(vv. 1832-1834)

En el v. 1834, tal como aparece en P, algo cojea; el sintagma bimembre “enojado Amor y airado el cielo” podría funcionar como un inciso, pero entonces faltaría un predicado que complete la oración causal introducida por el “porque”. Con todo, MP, seguido por GC, no considera que haga falta enmendar el verso y ni siquiera anota el pasaje como a veces hace cuando alberga dudas acerca del significado o de la corrección de la príncipe. Para restaurar el predicado, y el sentido, hay una solución relativamente sencilla que se justifica con un error por razones paleográficas: la lectura original sería “porque he enojado Amor y airado el cielo”, pero el auxiliar debió de escribirse sin “h” y con la vocal “e” embebida en la inicial de “enojado”. Una dificultad surge a propósito del uso transitivo de “airar”, del que el *Diccionario de Autoridades* no ofrece ningún ejemplo, recogiendo solo el reflexivo *airarse* y el participio *airado*. Sin embargo, el *Diccionario español-inglés* (1706) de Stevens sí recoge el verbo “ayrar” dando como equivalente inglés “to provoke to wrath” (‘provocar a ira’), que es exactamente el significado del verbo en el pasaje que estamos comentando¹⁴. Además, el uso transitivo de “airar” está atestiguado en textos del Siglo de Oro, como demuestran los siguientes ejemplos (aunque ninguno de Lope), que se acercan bastante a la situación del pasaje discutido de *Los palacios de Galiana*: “No quiera airar más el cielo, / que de su injusto rigor / nuevas reliquias recelo” (Luis Mejía de la Cerda, *Doña Inés de Castro, reina de Portugal*)¹⁵; “¿Eres tú el cuerdo, el valiente / y el que

14 John A. Stevens, *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern [...] To which is added a Copious English and Spanish Dictionary [...]*, Londres, George Sawbridge, 1706; recopilado en *NT-LLE, Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Real Academia Española, recurso en línea, <<https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>>, (consultado el 12.6.2024).

15 La cita procede del texto digitalizado en la Base de datos *TEXORO* (Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos, *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*. 2022. Recurso web <<http://etso.es/texoro>>. <<https://doi.org/10.17613/4qnj-tw02>>, s.v. “airar”, (consultado el 12.6.2024).

¿Queréis *saber*, español, la fiesta?
ARMELINA Agora
acabé de comer; por Dios no puedo.
(vv. 2776-2778)

En este caso parece más bien que el copista haya duplicado la *s* final de “Queréis”, interpretando un originario “ver”, escrito con *b* alta (grafía manuscrita muy común en la época), como una porción de la palabra “saber”, descabalandando el sentido y la métrica. No es ninguna solución eliminar el adverbio “Agora” como hace MP, anotando que el v. 2777 tal como lo edita “no es verso” (p. 197). Tampoco solucionan el problema GC, que editan “Ahora” (bisílabo): limitándonos al cómputo silábico, y haciendo sinalefa entre *-ta* y *Abo-*, tenemos un endecasílabo *a maiore*, en el que falta sin embargo el preceptivo acento rítmico en la sexta sílaba y que, cosa aún más extraña, presenta un acento rítmico que recae en la novena sílaba (*fies-*). Nunca Lope habría escrito un endecasílabo tan imperfecto, lo que confirma que se trata de un error; además, no tiene mucho sentido que Olivante le pregunte a Armelina si quiere “saber” la fiesta, mientras que sí lo tiene que le pregunte si quiere verla.

Más dificultoso es enmendar las lagunas que se observan en el texto de P y que determinan hipometría o dejan trunco el verso. En estos casos, la conjetura no podrá limitarse a restaurar la medida del verso o la rima, sino que deberá tratar de restaurar el sentido, comprobando que la propuesta se ajuste al estilo del dramaturgo o, cuando menos, a los usos atestiguados en autores de la época. Un primer ejemplo interesante se encuentra en el v. 626, en un pasaje en redondillas en el que el conde Arnaldos le está explicando al rey de Toledo por qué él y su amigo Carlos han decidido ir a ponerse a su servicio:

La fama de tus grandezas,
la guerra de tus contrarios,
que por discursos varios
cuenta el mundo en tus proezas [...]
(vv. 624-627)

Para suplir la hipometría del verso, MP, seguido por GC, propone la enmienda “que por discursos *tan* varios”. El cómputo silábico ahora funcio-

na perfectamente, no así el sentido, o no del todo, pues el adverbio comparativo, que pondera la variedad de esos discursos, funcionaría mejor en un contexto en el que ya se hubiera aludido a esta variedad. Insatisfecha con esta propuesta, fui revisando, con la ayuda de las herramientas digitales que ahora están a disposición de los estudiosos, los sintagmas que incluyen la palabra “discursos” en el teatro de Lope. Una búsqueda en la base de datos *TEXORO* arrojó los siguientes resultados: ninguna ocurrencia del sintagma “discursos tan varios”, tres del sintagma “discursos varios”¹⁸, como en la lectura de P, una del sintagma “mil discursos”¹⁹, que es la que nos puede dar la clave para la solución. De hecho, es probable que la lección originaria fuera una combinación de los dos sintagmas: “que por *mil* discursos varios”. Encontramos esta misma combinación en un pasaje de *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla: “Mas por que no imaginéis / que con mi esposa culpado / fui en la muerte de mi madre, / entre mil discursos varios...” (vv. 885-888)²⁰.

En el tercer acto de *Los palacios de Galiana*, en una secuencia en tercetos, se halla un endecasílabo corto, al que evidentemente le falta la palabra final. La escena se ambienta en la corte de París, con los paladines que, al notar la tristeza de Carlos, intentan animarle, asegurándole que los nobles que sirvieron a su padre, que lo había echado de Francia, no son

18 “Cuando ya los enemigos / entran por discursos varios / en casa de sus contrarios, / cerca están de ser amigos” (Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, ed. Fausta Antonucci, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, coords. Fausta Antonucci y Marco Presotto, Madrid, Gredos, 2023, II, pp. 137-306, vv. 2073-2076); “La envidia de mis contrarios / temo tanto, que, aunque puedo / poner medios necesarios, / estoy entre amor y miedo / haciendo discursos varios” (Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987, vv. 2198-2202); “Yo salía del Milagro, / discursos varios haciendo / sobre el suceso de anoche, / que fue notable suceso” (Lope de Vega, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer, Madrid, Castalia, 2001, vv. 2586-2589).

19 “Dormí, en fin, tras mil discursos, / que las ocasiones suelen, / en soledades iguales, / a mil cosas atreverse” (Lope de Vega, *El llegar en ocasión*, ed. Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, III, vv. 1263-1266).

20 Francisco de Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, en *Obras completas, V: Segunda parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirs. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 477-584.

por ello sus enemigos y que no debe temerlos. El pasaje reza así (reproduzco la puntuación de P en el verso corto):

Si tienes enemigos a los ojos,
que en vida de tu padre le sirvieron,
ya todos de tus pies somos:
no creas, pues no es justo, que lo fueron
porque a tu padre entonces agradaron,
porque siempre en el alma te tuvieron.
(vv. 2662-2667)

MP, sin anotar nada, completa el verso 2664 con la palabra “antojos”, seguido por GC. Sin duda esta conjetura restaura la rima, pero, como ya hemos visto en el caso de la enmienda “Elvira” por “Écija”, no es satisfactoria en cuanto al sentido. En este contexto, “antojos” no puede significar ni “deseo, apetito y codicia de una cosa”, ni “el juicio que se hace de alguna cosa sin fundamento” (que son los dos significados principales que proporciona el *Diccionario de Autoridades* para dicho lema), ni, menos aún, pueden indicar los “espejuelos, lunas o lunetas de vidrio [...] que [...] se colocan en las narices quedando los cristales delante de los ojos” (o sea, las gafas). Ahora bien, si atendemos al sintagma que precede la palabra que falta (“de tus pies”) la conjetura más plausible es que esta fuera “despojos”: siendo los despojos los bienes que el enemigo derrotado deja a quien gana una batalla, vemos aquí una metáfora por la que Balduino afirma que todos ellos son “despojos de sus pies”, o sea, se rinden a los pies de Carlos jurándole sumisión y obediencia. Un uso análogo lo encontramos en otra obra de Lope de Vega, *Arauco domado*, cuando el araucano Rengo afirma: “todos fuéramos despojos / suyos [o sea, de don García Hurtado de Mendoza] en esta ocasión, / a no se haber divertido / cuando el general cayó” (vv. 818-821)²¹.

También se dan casos de versos hipométricos en P que pueden reconducirse a la correcta medida silábica con intervenciones más fáciles, que no implican añadir una palabra, como en los dos pasajes que acabo de

21 Lope de Vega, *Arauco domado*, ed. José Enrique Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, I, pp. 609-835.

comentar, sino solo reajustar el orden de las palabras en el verso. Es lo que sucede en una secuencia en endecasílabos sueltos en la que Galiana manifiesta a Carlos sus celos de Armelina:

GALIANA Vete, infame,
 que ya sé que tu dama es Armelina
 y que engañarme querías.

CARLOS *Presto*
 verás cómo los celos te engañaron.
(vv. 1654-1657)

Menéndez Pelayo se da cuenta de la irregularidad del v. 1656, que es un decasílabo y no un endecasílabo, y anota “No consta este verso” (p. 182), tal vez para resaltar que no funciona desde el punto de vista métrico; se abstiene, sin embargo, de proponer una corrección, y lo mismo hacen GC. En realidad, si se invierten los dos verbos, se obtiene un endecasílabo perfecto: “y que querías engañarme. Presto”. Como sabemos, uno de los errores posibles en el acto de copia es el de trocar la posición de dos términos contiguos, sobre todo cuando el significado no cambia²²: es un error bastante frecuente y cuya enmienda no requiere especial fantasía de parte del editor.

Los arreglos conjeturales que he planteado y discutido hasta aquí presentan, creo, un alto grado de plausibilidad; pero no se pueden escamotear esos lugares de P verdaderamente difíciles de entender, con toda probabilidad corruptos, pero cuya subsanación es imposible o, cuando menos, muy difícil. Voy a cerrar con dos ejemplos de pasajes de *Los palacios de Galiana* en los que la enmienda es, más que en otras ocasiones, una mera hipótesis, que el editor puede argumentar y defender solo hasta cierto punto, consciente de sus limitaciones ante un texto estragado. El primero procede de una secuencia en tercetos encadenados del acto tercero, en la que Carlos informa a los paladines de que saldrá a pelear (será el “aventurero”) en el torneo que han organizado en su honor, y decide que el mantenedor de dicho torneo sea Dudón. P transmite así el fragmento (modernizo solo la grafía y puntuación, pero no marco el sangrado de las estrofas):

22 Se trata de un error por alteración del orden (Alberto Blecua, *op. cit.*, pp. 23-25).

CARLOS Saldré al torneo, porque dél me agrado.
Manténgale Dudón.

DUDÓN Tus manos beso
por un aventurero tan honrado;
pero para tener mejor suceso
le mantendré por honra de tu dama.

CARLOS Hareisme, primo, gran placer en eso.

DUDÓN Pero decid, señor, cómo se llama
Armelina sin deudo, y sangre tuya,
no sé cómo la diga ni la nombre:
saben que te robé, la ofensa es suya.

En este pasaje se detecta, gracias a las rimas de los tercetos y al sentido, una importante laguna que precede el verso “*Armelina sin deudo, y sangre tuya*” y afecta asimismo a la repartición de las réplicas. Es evidente que no puede ser Dudón el que pronuncia un verso como el que reza “saben que te robé, la ofensa es suya”, sino Carlos, que se está dirigiendo a Armelina recordando que, al haberla raptado de casa de su padre, ha contraído una deuda de honor con este y con todos sus parientes. Dudón, probablemente, solo pronunciaría el verso en el que pregunta a Carlos el nombre de su dama. Así es como, de hecho, edita el pasaje MP, atribuyendo a Carlos todos los versos siguientes, a partir del que aparece en cursiva, pero dejando intacta la lectura de P y avisando, en nota, de que tras la réplica de Dudón “faltan seguramente dos versos” (p. 196). En realidad, si reconstruimos el esquema de rimas encadenadas propio de la serie de tercetos, notamos que faltan tres versos. Además, es muy probable que estos versos que faltan los pronunciara Carlos, en aparte con Armelina; su contenido, para dar sentido a lo que sigue, debería ser algo así como que, aunque él ama a Galiana, no puede contestar a la pregunta de Dudón nombrando a la princesa mora, porque los presentes consideran que se ha comprometido con Armelina al haberla raptado de su casa. De ahí que la lectura de P, “*Armelina sin deudo y sangre tuya*”, deba probablemente corregirse con “*Armelina, son deudo y sangre tuya*”. Error paleográfico de P que, al enmendarse, restituye algo de sentido al pasaje: Carlos quiere decir que están delante de caballeros que tienen vínculo de parentesco con Armelina; y a la luz de sus consideraciones, es lógico que Armelina le aconseje contestar a la pregunta de Dudón con su nombre, para que na-

die se enfade con él y lo ataque. El pasaje, por tanto, lo edito como sigue:

DUDÓN Pero decid, señor, cómo se llama.
[CARLOS] [..... -ombre]
[..... -ama]
[.....-ombre]
Armelina, son deudo y sangre tuya,
no sé cómo la diga ni la nombre:
saben que te robé, la ofensa es suya.
Descubrirte no puedo sin el Conde
hasta que el casamiento se concluya;
y, aunque tu padre no pregunte adónde
te he dejado, Dios sabe lo que siente
y el odio fiero que en su pecho esconde.

ARMELINA Pues, si en tanto que el Conde vive ausente
quieres disimular, di el nombre mío,
para que nadie ofensa tuya intente.

CARLOS Bien dices, que nombrándote confío
que templarán su enojo, imaginando
que eres mi esposa.)
(vv. 2716-2733)

Sin embargo, esta decisión determinará un equívoco doloroso cuando el conde Arnaldos y Galiana, nada más llegar a París, se enteran de que hay un torneo con el que se celebrarán, según se dice, las bodas de Carlos y de Armelina. Ambos se sienten traicionados, y Arnaldos especialmente reacciona con violencia, abandonando a Galiana y declarando que quiere ir al torneo para desafiar a Carlos y manifestar su constancia amorosa a la dama francesa. Pronuncia estas palabras en la lectura de P (modernizo la grafía y puntuación):

Y con quien *te señalaré*,
Galiana, te vendrás,
y así mi fe mostraré
y a quien no ofendí jamás
aquí no ofende mi fe.
Iré al torneo, y en él,
sin ventura aventurero,

y mostraré un pecho fiel
a un amigo lisonjero
por una mujer crüel.
(vv. 2937-2946)

La lección del v. 2937 (“te señalaré”), que rompe el esquema de rimas de la quintilla, ya la enmienda MP de forma plausible con “señalaré”; no obstante, el gran erudito se abstiene de corregir o comentar los versos siguientes, pese a los numerosos problemas que presentan. Creo que dichas corruptelas se pueden solucionar teniendo en mente tanto el posible mecanismo del error como el sentido del fragmento. Está claro que Arnaldos reivindica para sí en estos versos una fidelidad (“fe”) hacia el amigo y hacia la mujer amada que, según estima, ninguno de los dos ha mostrado hacia él. En los vv. 2939-2941 se puede conjeturar la lectura original “y así mi fe mostraré / a quien no ofendí jamás / y a quien ofende mi fe”; el primero sería un error por adición, motivado por la atracción de la conjunción “y” que encabeza también el verso anterior; el segundo, al contrario, sería una combinación de una omisión (la conjunción “y”), de un error paleográfico (“a quien” y “aquí no” pueden confundirse fácilmente), y de una sustitución por atracción de la forma negativa del mismo verbo *ofender* que se encuentra en el verso anterior. Más fácil es suponer que la conjunción “y” que abre el v. 2944 sea un error por adición; de hecho, la construcción de esta quintilla exige la eliminación de esta partícula, que el copista probablemente añadiera por atracción del sintagma “y en él” que cierra el v. 2942: lo que Arnaldo quiere decir es que “en él [en el torneo]..., mostraré un pecho fiel”.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Más allá de las recomendaciones metodológicas en las que abundan los maestros, recordando la cautela necesaria ante la *emendatio ope ingenii*, cualquier reflexión sobre el reto que la conjetura implica para el editor debe partir, tal como he tratado de hacer en estas páginas, de unos casos concretos. Ante cada lugar dudoso del texto que editamos, para decirlo con palabras de Alberto Blecua, “antes de llevar a cabo una conjetura deben agotarse todas las posibilidades de explicar ese *locus obscurus*, que

puede no ser oscuro por error de copia, sino por deficiencias de nuestro conocimiento filológico”²³. El peligro opuesto, como hemos visto a lo largo de estas reflexiones, es que no se reconozca la corrupción por desatención o ignorancia, o que a pesar de reconocerla se decida no intervenir por timidez o miedo a la enmienda, por un respeto algo fetichista por el texto antiguo, aun en sus pasajes estragados. En ambos casos el resultado será el mantenimiento del error, lo que termina empañando el texto y dificultando su comprensión. El editor debería evitar a toda costa esta Escila, tanto como la Caribdis de la subsanación innecesaria, en una travesía dificultosa pero no exenta de satisfacciones cuando se da con una enmienda plausible, o al contrario, cuando se entiende cabalmente el sentido del texto original y se pueden rechazar enmiendas falaces propuestas por los editores que nos han precedido. Los casos concretos que he expuesto no sirven sino como ejemplos; no pueden extraerse de ellos reglas generales sobre cómo llevar a cabo una buena enmienda o evitar una enmienda inútil. La única regla general es que cada conjetura debe estar suficientemente argumentada; como dice Alberto Blecua: “el editor tiene la obligación de presentar las pruebas suficientes que justifiquen la existencia del error y la [...] conjetura”. Por lo demás, y sigo citando a Alberto Blecua para cerrar estas páginas, “negar a la crítica el derecho a la conjetura es negarle lo que a todos los copistas en todas las épocas les ha sido permitido, con el agravante de que, mientras que los copistas no indicaban su intervención, el filólogo siempre deja constancia de la suya con signos especiales o con notas explicativas”²⁴.

23 *Ibidem*, p. 126.

24 *Ibidem*.

Esplendor y miseria de la *divinatio* en las ediciones de Quevedo

FERNANDO PLATA PARGA

Colgate University

fplata@colgate.edu

Título: Esplendor y miseria de la *divinatio* en las ediciones de Quevedo.

Title: Grandeur and Misery of *divinatio* in the Edition of Quevedo's Works.

Resumen: Se estudia la fortuna de diversas enmiendas *ope ingenii de loci critici* de la obra de Quevedo, así como las diferentes posturas, unas conservadoras y otras favorables a la conjetura, y su enmienda textual. Se reflexiona sobre la necesidad y la dificultad de conciliar ambas posturas, lo cual se ilustra con dos debates sustanciales sobre enmiendas al texto de *El Parnaso español* de González de Salas (1648).

Abstract: An appraisal of several conjectures *ope ingenii* done on *loci critici* in Quevedo's works. A review of the different positions, some conservative others favorable, to conjecture and textual emendation, is illustrated by two substantial debates on emendations to *El Parnaso español* published by González de Salas (1648).

Palabras clave: Enmienda *ope ingenii*, "conservadores" frente a "conjeturalistas", Quevedo, González de Salas.

Key Words: Emendation *ope ingenii*, "conservativists" vs. "conjecturalists", Quevedo, González de Salas.

Fecha de recepción: 14/3/2024.

Date of Receipt: 14/3/2024.

Fecha de aceptación: 18/4/2024.

Date of Approval: 18/4/2024.

1. ESPLENDOR...

En *La Perinola* (1632) Quevedo fustiga el *Índice o catálogo de los ingenios de Madrid* incluido en el *Para todos* (1632) de Juan Pérez de Montalbán. En algunos casos rescata obras que no aparecen en el índice; así, se lee en las ediciones de Quevedo: "A Juan Pablo Mártir Rizo le calla [...] la *Defensa contra el contagio en las calumnias de Flandes*"¹. Maravall advirtió

1 Francisco de Quevedo, *La Perinola*, en *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508 (p. 505).

en 1945² que había un error en la mención de la *Historia de las guerras de Flandes, contra la de Gerónimo de Franqui Conestaggio, escrita en francés por Pedro Matheo y en castellano por Juan Pablo Mártir Rizo*. La *Defensa* no es “contra el contagio”, sino “contra el Conestaggio”, el historiador genovés a quien ataca Mártir Rizo. La conjetura de Maravall no tuvo eco alguno, y la obra de Quevedo siguió editándose tozudamente con ese error. Y es que a veces las enmiendas propuestas fuera del estrecho ámbito de la tarea editorial no encuentran eco³. En la reciente edición de *La Perinola* de Plata se puede constatar, además, que la conjetura de Maravall, basada en su conocimiento del contexto histórico, tiene refrendo *ope codicum*, ya que alguno de los numerosos manuscritos que transmiten la obra lee “Conestaggio”, lectura que fue restituida, por fin, al texto de Quevedo en 2020⁴.

Otro ejemplo de acierto en la conjetura es el caso del baile “A las bodas de Merlo”. A estas bodas con Marica la Pindonga se juntan “cuantos pobres y pobras” moran en Madrid, entre ellos, “tendedores de *rasa*”, según lee el *Parnaso español* de Quevedo, publicado póstumamente por González de Salas en 1648. Pero Arellano y García Valdés lo creen errata por “tendedores de *raspa*” y escriben:

en *Parnaso* “*rasa*”, lectura que acepta Blecua, quien anota en *Poesía original*: “tendedor de *rasa*, pobres que parecían tendedores vivos en telas con *rasas* (*Rasa* es la abertura que se hace en las telas endebles al menor esfuerzo)”. Pero la creemos errata por *tendedores de raspa*: *tender la raspa* es frase que *Aut.* define con connotaciones de

-
- 2 José Antonio Maravall (ed.), Juan Pablo Mártir Rizo, *Norte de príncipes y Vida del Rómulo*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945, p. ix.
 - 3 Tampoco encontró eco la enmienda cuando se recuperó en un trabajo que, a pesar de estar circunscrito al ámbito más restringido del quevedismo, no hizo mella en posteriores ediciones de *La Perinola* (Fernando Plata Parga, “Dificultades en la edición y anotación de *La Perinola* de Quevedo”, en *Quevedo en Manhattan: Actas del Congreso internacional, Nueva York, noviembre, 2001*, eds. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 217-229 (p. 225)).
 - 4 Fernando Plata Parga (ed.), Francisco de Quevedo, *La Perinola*, en *Obras completas en prosa. Elogios, polémicas y juicios literarios. Volumen VIII*, dirección Alfonso Rey, coordinación María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2020, pp. 251-382, 641-674, 725-879 (pp. 296-297, 376 y 868).

vulgarismo: “frase que se toma por echarse a dormir o descansar, es vulgar y baja”. Quevedo, *Poesía original*, núm. 855, vv. 141-144: “Llegamos a Babilonia / un miércoles por la noche, / tendí raspa en el mesón / de Catalina de Torres”; 745, vv. 154-156: “Tiende redes por el mundo / mientras yo tiendo la raspa, / que en cas de las calaveras / ambos las tendremos calvas”⁵

El argumento para la enmienda es sólido y está basado en el conocimiento del lenguaje burlesco del siglo XVII y del *usus scribendi* del autor, como muestran los pasajes paralelos, cuya importancia es clave para proponer enmiendas. Pero un detalle pasó inadvertido a los editores: su conjetura viene avalada *ope codicum*⁶, como en el caso de la enmienda de Maravall. Fenómenos análogos ocurren en la edición de los clásicos grecolatinos, como expone West: “Hundreds of conjectures have been confirmed (or at least raised to the status of variants) by the appearance of papyri or other new sources”⁷.

En este caso, lo acertado de la enmienda nos interesa especialmente, porque corrige el texto del *Parnaso español*, que es, dentro de lo que los filólogos clásicos llaman la *parádoxis* (transmisión textual), un texto fundamental para la poesía de Quevedo sobre el que volveremos. West ha planteado una cuestión clave sobre la *parádoxis*:

In what circumstances is it legitimate to depart from the paradosis, to entertain a conjecture? Many scholars would answer, “only when it is clear that the paradosis cannot be right”. Those are scholars who will dismiss a conjecture from consideration on the ground that it is ‘unnecessary’. But it does not have to be ‘necessary’ in order to be true; and what we should be concerned with is whether or not it may be true⁸.

5 Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés (eds.), Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 637.

6 Por el manuscrito 3797, f. 289v, de la Biblioteca Nacional de España; véase José Manuel Blecha, ed., Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1971, vol. III, pp. 390-404 (p. 403).

7 M. L. West, *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart, Teubner, 1973, p. 59.

8 *Ibidem*, p. 55.

Es decir, Arellano y García Valdés podrían haberse contentado con la lectura del *Parnaso*, como hizo Blecuá; la conjetura no parecía estrictamente ‘necesaria’, pero resulta ser ‘verdadera’. Continúa West:

The discovery of new sources [...] has often revealed the presence of corruption where no one had suspected it. It follows that one ought to be more suspicious. The textual critic is a pathologist. It is his business to identify disorders known to him from professional experience and from textbooks [...] When he notices that all is not well with a passage, however the paradosis is interpreted, his first problem is to discover as precisely as possible where the corruption lies⁹.

De hecho, la *divinatio* viene descrita por los classicistas con metáforas de enfermedad, corrupción, anomalía patológica y curación, como se ve en la definición clásica de Paul Maas:

Erweist sich die Überlieferung als verdorben, so muß versucht werden, sie durch *divinatio* zu heilen. Dieser Versuch führt entweder zu einer evidenten Emendation oder zu mehreren etwa gleichmäßig befriedigenden Konjekturen oder zu der Erkenntnis, daß eine Heilung durch *divinatio* nicht zu erhoffen ist (*crux*). Die typische Konjektur besteht in der Beseitigung einer *Anomalie*¹⁰.

9 *Ibidem*, p. 57.

10 Paul Maas, *Textkritik*, Leipzig, Teubner, 1960 (cuarta edición), p. 10: «Si la tradición resulta corrompida, hay que intentar resanarla por *divinatio*. Esta tentativa conduce: a) o a una enmendación evidente, b) o a más conjeturas, más o menos igual de satisfactorias, c) o bien a reconocer que no se puede esperar un saneamiento por *divinatio* (*crux*). La conjetura típica consiste en la eliminación de una anomalía» (Paul Maas, *Crítica del texto*, trads. Andrea Baldissera y Rafael Bonilla Cerezo, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2012, p. 39). Los editores del Renacimiento solían recurrir a otra metáfora de la enmienda, la de la limpieza y eliminación del óxido y la suciedad acumulados por los siglos para devolver los textos a su esplendor prístino; en el siglo XVIII se emplea la metáfora del restaurador que devuelve lustre y color a los textos (E. J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1974, pp. 21 y 44).

Arellano y García Valdés se revelan como buenos patólogos al detectar un error de la edición de González de Salas que Blecu no sospechó y que viene refrendado por el descubrimiento de nuevos testimonios. Análoga consideración se puede hacer de Maravall como patólogo, aunque en su caso la *parádoxis* estaba francamente corrupta.

Arellano tiene una larga y solvente trayectoria “curando”, con buen ojo clínico, textos deturpados de Quevedo por medio de conjeturas *ope ingenii*, aplicadas tanto a aquellos en los que la *parádoxis* es buena como a otros en los que no lo es. Pondré un ejemplo que ilustra bien la cuestión en la edición de *El Parnaso español* de 1648, ejemplo máximo entre quevedistas de buena *parádoxis*. Se trata de un problema general, el del “mantenimiento a ultranza de las grafías sin relevancia fonética, que puede llevarnos a evitar modificaciones necesarias”¹¹. Es lo que ocurre en el romance “Hagamos cuenta con pago” (o “Villodres con Guirindaina”), en el que “una buscona se despide del antiguo amante y le ofrece varias misas cuando le ahorquen, si es que quiere dedicarse al robo”¹²: “Y si *reto-cando* bolsas / quiere vivir de pellizcos” (vv. 65-66). Resulta que la lectura correcta es “Y si *retozando* bolsas”, y el problema es una mala lectura de la cedilla en “retoçando”, error bastante frecuente en manuscritos y ediciones tempranas. Explica Arellano que “la imagen de ‘retozar’ aplicada al robo es usual en germanía, lo mismo que pellizcar. Los dos aparecen juntos en otros textos” que cita después¹³. Se trata, de nuevo, de una conjetura fundada en el *usus scribendi* de Quevedo y en el conocimiento de la lengua del Siglo de Oro. El artículo de Arellano ofrece otras consideraciones de carácter más teórico que conviene subrayar porque entran de lleno en la problemática examinada en este artículo. Una es la responsabilidad del editor, en su función de intermediario entre el texto y el lector, de manipular críticamente el texto. Rechaza Arellano el “respeto ultracon-

11 Ignacio Arellano, “Varias notas a lugares quevedianos: fijación textual y crítica filológica”, en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 123-131 (p. 126).

12 *Ibidem*, p. 126.

13 *Ibidem*, p. 127. El error fue subsanado por primera vez en la edición del propio Ignacio Arellano: Francisco de Quevedo, *El Parnaso español, compilado por José Antonio González de Salas*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Real Academia Española, 2020, 2 vols. (I, p. 1251).

servador” de algunos editores que no se atreven a corregir los textos “a menos que tengan otra evidencia textual”¹⁴. (Volveremos sobre este asunto, que tiene su miga). Otra consideración, relacionada con la anterior, es la importancia de la puntuación. Dice Arellano: “No parece hacedero conservar rígidamente la puntuación de los textos base: parte esencial de la responsabilidad editora es la elaboración crítica de la puntuación”¹⁵, asunto sobre el que da varios ejemplos ilustrativos. Añadiré uno de mi propia cosecha.

El soneto inmaculista “Hoy, por el mar Bermejo del pecado” fue publicado en la edición póstuma de *Las tres musas últimas castellanas* (1670), a cargo de Pedro Aldrete, sobrino y heredero de Quevedo que, como es bien sabido entre los expertos, no es ejemplo de buena *parádoxis*¹⁶. El primer terceto se puntúa así:

Quien puede, y quiere, con razón colijo,
hará cuanto a su mano se concede,
y más que hizo el sol con lo que dijo.

El sujeto es Dios, y los versos se hacen eco del silogismo de Eadmero de Canterbury (“Potuit plane et voluit: si igitur voluit, fecit”) utilizado como argumento a favor de la inmaculada concepción de la Virgen: Dios pudo, quiso e hizo que la Virgen fuera concebida sin mancha. El último verso es el que nos interesa: “y más que hizo el sol con lo que dijo”. Vallejo lo explica así: “y más cosas milagrosas hizo el sol por orden de Dios’. Posible alusión a los tres milagros que Dios obra sobre el sol, para que detenga su curso natural por mandato divino”¹⁷. La explicación tiene sentido,

14 Arellano, “Varias notas”, p. 123.

15 *Ibidem*, p. 125.

16 Véase una clara exposición de los defectos de *Las tres musas* en Felipe B. Pedraza Jiménez, “Prólogo”, en Francisco de Quevedo y Villegas, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español. Facsímil de la edición príncipe*. Madrid, 1670, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, EDAF, 1999, pp. vii-xl.

17 María Vallejo González, *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2017, [tesis doctoral], p. 225.

pero no acaba de convencer. En otro lugar¹⁸ se ha propuesto que hay que correr una coma y puntuar el verso así: “[Dios] hará cuanto a su mano se concede / y más, que hizo el sol con lo que dijo”. El sujeto de “hizo” sigue siendo Dios, cuyo poder se cifra, sí, en hacer que el sol se pare, pero todavía más en su capacidad de crear el sol con su sola palabra (“Fiant luminaria in firmamento caeli”, *Génesis*, 1, 14). La conjetura puede no ser “necesaria”, pero da un sentido diferente y mejora, creo, el verso, lo cual muestra la importancia de la *divinatio* también en la puntuación.

Ejemplo de tradición textual pobre es la comedia *Cómo ha de ser el privado*, que se transmite en un solo manuscrito tardío, de la segunda mitad del xvii, el número 108 (Artigas) de la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander. Arellano ha propuesto varias conjeturas para subsanar los errores y erratas del manuscrito. Pongo algún ejemplo de especial valor. En unos versos dirigidos al rey, dice un personaje de la comedia:

Vuestra majestad, señor,
es *sol* que a todos alumbra
padre que a todos ampara,
juez que a todos escucha.
Sois padre, sol y juez;
sol ilumine mis dudas,
padre atiende a mis tristezas,
juez oiga mis disculpas

En el segundo verso el manuscrito lee “es *Rey*, que a todos alumbra”; y explica Arellano su enmienda por “sol”:

Se trata indudablemente de un error del copista. [...] La lectura correcta puede deducirse de la misma estructura de correlación diseminativo-recolectiva que fundamenta al pasaje. Se advierten tres miembros: *padre, sol, juez* [...] El sol ilumina y alumbra, el padre ampara y atiende a las tristezas, el juez escucha y oye las disculpas. El primer elemento citado [...] tiene que ser el “sol” y no el “rey”, que rompería toda la organización correlativa¹⁹.

18 Fernando Plata Parga, “Quevedo y la Inmaculada, entre burlas y veras”, *La Perinola*, xxv (2021), pp. 119-136 (p. 132).

19 Ignacio Arellano, “Sobre el texto de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y enmiendas”, *La Perinola*, xvii (2013), pp. 57-67 (p. 64).

El ejemplo muestra el cuidado del editor en la lectura y su cabal comprensión del texto, ya que parecería a primera vista que no hay error —de hecho ningún editor antes lo había advertido—; es decir, volviendo a West, se puede argüir que la conjetura no parece necesaria (por ejemplo, porque las correlaciones diseminativo-recolectivas no siempre repiten elementos exactos), pero es verdadera, vista la impecable argumentación.

Otro ejemplo de la misma comedia lee:

Pasé de la Libia ardiente,
donde el sol mares enjuga
a la *Scitia* en quien la nieve
los altos montes sepulta.

Y comenta Arellano:

En el manuscrito lee [...] “a la *Creta*, en quien la nieve”, lectura que aceptan todas las ediciones, y que es obviamente errónea. *Creta* no se caracteriza por la nieve ni el frío, y es improcedente establecer una antítesis (“de un extremo pasé a otro”) [como dice el verso siguiente] entre Libia ardiente y *Creta* nevada. El copista recuerda haber escrito [versos atrás] la palabra *Creta* (“una *Creta* de sospechas”), y la vuelve a repetir mecánicamente en un contexto de menciones geográficas de fuertes connotaciones. Pero la pareja antitética exige enmendar por “*Scitia*”. Era tópica, en efecto, la mención de los hielos y nieves de *Scitia*, a menudo en contraposición a la Libia ardiente²⁰.

Y hace acopio de innumerables ejemplos de dicha contraposición en textos del Siglo de Oro. En este caso la enmienda se basa, de nuevo, en la cuidadosa atención al texto y el conocimiento del lenguaje del Siglo de Oro. Estas conjeturas al texto de la comedia tardaron más de ochenta años en incorporarse al texto, publicado por primera vez en 1927, y hubieron de esperar a Arellano y García Valdés en 2011. Hay en esta edición multitud de ejemplos sobresalientes que muestran la importancia de la anotación filológica al servicio de la enmienda de los textos transmitidos de forma estragada; es decir, de la feliz unión de ecdótica y hermenéutica que per-

20 *Ibidem*, pp. 64-65.

mite restaurar *ope ingenii* textos que no se pueden fijar *ope codicum*, dado lo defectuoso de la *parádoxis*. Sirva como último ejemplo, entre docenas que se podrían espigar, la anotación de “Meléndez” en el *Entremés de la ropavejera*.

El entremés se nos ha transmitido en un testimonio único, la edición de *Las tres musas últimas castellanas* de 1670, que ya vimos es poco fiable. En el entremés, uno de los clientes de la ropavejera, Ortega, acude a su tienda en busca de un postizo:

¿Habrá un clavillo negro de *Meléndez*
y dos dedos de bozo,
con que mi cara rasa
pueda engañar de hombre en una casa?

El testimonio único lee “melindez”, que Arellano y García Valdés enmiendan con “Meléndez” y explican:

Los Meléndez eran una conocida familia de pañeros segovianos, y era muy famoso su paño refino negro. El capón y lampiño Ortega pretende comprar un clavillo [‘barbita’] tan negro como el paño de Meléndez y un poco (dos dedos) de bozo o bigote para parecer hombre²¹.

El cotejo de los textos de Quevedo con las citas insertas dentro de su obra es otra fuente fructífera de conjeturas, como ya vimos en el caso de la de Maravall²². Veamos otro muy interesante.

En su *Carta a Luis XIII* cita Quevedo un verso de Claudiano, “que dice (*De laudibus Stiliconis*, lib. 1): ‘*expellet citius fasces quam Francia reges*. Antes que la engañosa Francia expela los reyes”. Sostiene Peraita que la cita de Claudiano “está alterada en M_1 y P ”, es decir, nada menos que en el

21 Arellano y García Valdés, *op. cit.*, p. 537. La enmienda ya había sido objeto de un artículo de Ignacio Arellano, “Una alusión oscura y una enmienda: ‘Meléndez’ en varios textos de Quevedo”, *Filología*, xxii, 1 (1987), pp. 65-70.

22 Es lo que se llama *emendatio ex fontibus*; véase Paolo Trovato, «Neo-Lachmannism: A New Synthesis?», en *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, ed. Philipp Roelli, Berlín / Boston, De Gruyter, 2020, pp. 109-138 (pp. 126-127).

manuscrito 6156 de la Biblioteca Nacional de España, que es un apógrafo “copiado sobre un autógrafo, con correcciones manuscritas del autor”, y la edición príncipe, de 1635; por ello relega al aparato crítico su variante “*Fallax quam Francia reges expellet citius*”²³. Sorprende que se renuncie a dos testimonios más o menos controlados por Quevedo en favor de otro sin sostén en la *parádoxis* y se acuda (suponemos, porque la editora no lo dice explícitamente) al texto de una edición moderna de Claudiano para corregir a Quevedo. Sucede que, como explica Moya del Baño, “Quevedo no suele equivocarse”, y no lo hace al escribir “fallax” en vez de “fascas”, ya que es lo que leyó en alguna de las ediciones de su época, y es lo que tradujo (*fallax*: engañosa)²⁴. Aquí nos encontramos con un brillante ejemplo de *divinatio* fundamentada en el cotejo de las ediciones de los clásicos que pudo leer y citar Quevedo y confirmada, además, *ope codicum*. Análogas consideraciones ofrece Moya sobre muchas otras citas de clásicos latinos en varias obras de Quevedo que exigen enmendar el texto del madrileño, pero no puedo multiplicar aquí los casos, que el curioso lector puede consultar en este excelente libro²⁵.

2. ...Y MISERIA

El “cuerpo” textual no está siempre en manos de buenos galenos. Ocurre que en ocasiones los copistas también efectúan enmiendas *ope ingenii* en lugares que no entienden. Es el espacio en el que la *divinatio* se interseca con la *lectio facillior* y la *difficillior*. Explica Alberto Blecuca:

conviene recordar que numerosas lecciones de los testimonios han sido *emendationes ope ingenii* de copistas. [...] Negar a la crítica el derecho a la conjetura es negarle lo que a todos los copistas en todas

23 Carmen Peraita (ed.), Francisco de Quevedo, *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, en *Obras completas en prosa. Volumen tercero*, dirección Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 249-305, 513-517, 581-587 (pp. 277, 252 y 582).

24 Francisca Moya del Baño, *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos. Las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 44 y 48-49.

25 *Ibidem*, pp. 49 y ss.

las épocas les ha sido permitido, con el agravante de que, mientras que los copistas no indicaban su intervención, el filólogo siempre deja constancia de la suya²⁶.

Pondré un ejemplo ilustrativo. En *La Perinola* encontramos un pasaje corrupto y mal editado: la referencia a unas “*oraciones de Alceo*”. En su día se llamó la atención sobre lo extraño de ese sintagma que todos los editores, desde Fernández-Guerra en 1859, anotan con una sucinta biografía del lírico arcaico griego, a pesar de que no tiene nada que ver con el contexto de *La Perinola*. Fernández-Guerra basaba su texto, sin decirlo, en el manuscrito 6043 de la Biblioteca Nacional de España; se trataba, pues, de una enmienda *ope codicum* que se siguió imprimiendo en las ediciones de Quevedo durante siglo y medio. En 2004 se apuntó que el texto estaba estragado y se sugirió, de forma provisional, que la lectura correcta fuera “*oraciones de Arce*”, en referencia jocosa al estilo de Fray Diego de Arce, autor de una *Miscelánea primera de oraciones eclesiásticas* (1606): “*Arce*” aparece en varios manuscritos, por lo que se trataba de una enmienda *ope codicum*²⁷. Sin embargo, tampoco era la lección correcta, pues tras el examen de los múltiples testimonios de *La Perinola* se pudo sanar ese texto corrupto y resolver el enigma²⁸. La conjunción de ecdótica y hermenéutica ayudó a concluir, tras un laborioso análisis de variantes, que “*oraciones*” es *lectio faciliior* de una mayoría de manuscritos que no han entendido bien un texto corrupto. Y es que los mejores testimonios leen “*horizontes*”, lectura oscura, *difficiliior*, que se copió o se entendió mal en algunos manuscritos donde se lee “*los orientes*”, “*las orientes*” y “*los omantes*”, por lo que, a su vez, se la intentó hacer más inteligible con “*las oraciones*”; es decir, se trata de una enmienda *ope ingenii* de los copistas, pero *lectio faciliior*. En cuanto al complemento, los mejores manuscritos leen “*Arceo*”, *lectio difficiliior* por tratarse de un nombre propio inusual que copistas diversos han ido deturpando en “*Arce*”, “*Arces*”, “*Arcio*”, “*Alcio*”, “*Alceo*”, “*Arrio*”, “*Arreo*”, “*Astreo*”, etc. La lectura correcta del pasaje

26 Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1987. p. 126; y véase West, *op. cit.*, pp. 19 y ss.

27 Plata Parga, “*Dificultades*”, pp. 219-220.

28 Fernando Plata Parga, “*Risas de ida y vuelta: León y Arce con Quevedo de viaje a Andalucía*”, *La Perinola*, xx (2016), pp. 157-202.

es “*Horizontes de Arceo*”. Aquí nos encontramos con la intersección de enmienda *ope ingenii* y *ope codicum*, o lo que Alberto Blecuca llama *emendatio mixta*²⁹. Me explico. Las lecturas de los manuscritos se disparan en multitud de direcciones, por lo que el editor debe considerar una por una todas ellas hasta dar con la correcta; ahí es donde las herramientas variadas del filólogo, es decir, la erudición, el ingenio, el juicio crítico, entran en juego. La cuestión no era sencilla, y dan cuenta de ello los doce años transcurridos entre la primera hipótesis, “oraciones de Arce”, y la definitiva, “*Horizontes de Arceo*”. El problema era que Quevedo alude a una obra poco conocida, *La perla en el nuevo mapamundi hispánico, al mediodía de Sevilla y costas. Jornada real de Su Majestad, primera parte: con la pintura de los horizontes jamás visto*, de Francisco de León y Arce (1624) que de forma abreviada se conoce como los *Horizontes*; y a su autor, con el nombre de pluma “Arceo”. Las razones de Quevedo para traerlo a colación en su *Perinola* son de índole personal, ya que en los *Horizontes*, una *relación* de la jornada real a Andalucía de 1624 en la que ambos escritores participaron, aparece una referencia burlesca a la llegada del rey a Torre de Juan Abad: “Queriendo verme en la Torre / *de don Francisco Queveda* [sic], / que ya no es de Juan Abad / el alcabala y sus rentas”. El femenino grotesco no es errata, ya que lo exige la rima, y detrás de estos versos poco respetuosos puede adivinarse una burla del señorío quevediano y los pleitos con la Torre de Juan Abad.

Como la medicina, la filología también ha progresado, y la solución del benemérito quevedista en 1859 necesitaba una revisión que tardó más de siglo y medio en llegar, cuando por fin se restauró la lectura correcta en la edición de 2020³⁰.

Otro problema de las conjeturas es que cuando se hacen fuera del circuito editor pueden tardar en dejar huella. Ya vimos cuanto tiempo transcurrió entre la conjetura “Conestaggio” de Maravall y su aparición en una edición de *La Perinola*. Pongo otro ejemplo que tampoco ha tenido eco de momento. En la jácara de *Pero Vázquez de Escamilla*, el protagonista

29 A. Blecuca, *op. cit.*, p. 125. G. Thomas Tanselle, *Textual Criticism and Scholarly Editing*, Charlottesville / London, University Press of Virginia, 1990, p. 279, escribe acertadamente: “the decision to consider [a reading adopted from one of the documents] as worthy of acceptance into the critical text is still an act of conjecture”.

30 Plata Parga (ed.), *La Perinola*, p. 329.

relata que estuvo en galeras “hasta que el señor don Juan, / con los príncipes cristianos, / como gorrión, al Turco / cogió con liga sin lazo / cuando se dio la batalla en *Helesponto*”. El texto se conserva solo en el poco fiable y ya mencionado códice 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Carreira ha notado que “Helesponto” es un disparate al encontrarse muy lejos del lugar de la batalla de Lepanto, abanderada por don Juan de Austria, en la que nuestro jaque ficticio participó y a la que se refiere el texto citado. Por eso propone una enmienda *ope ingenii*, al no haber otros testimonios: “quizá la frase *en el Lepanto* sea la más próxima gráfica y fonéticamente a lo que escribió el autor”³¹. Pero no ha tenido fortuna de momento dicha conjetura y no aparece ni siquiera debatida en la edición más reciente del texto a cargo de Arellano y García Valdés³².

3. LA CONJETURA, PARTERA DEL DEBATE: LECTURAS CONTROVERTIDAS

La conjetura, sea acertada o no, tiene la virtud de poder abrir un debate entre los estudiosos. Afirma Alberto Blecua, a pesar de ser poco amigo de la *divinatio*, que “la conjetura [...] es recomendable siempre que exista un *locus criticus* oscuro, porque de este modo se llama la atención sobre él y permite un diálogo —o un debate— filológico que enriquece el conocimiento del texto”³³. Veamos dos ejemplos de dicho diálogo —o debate—. El soneto “¡Oh, falezcan los blancos, los postreros”, basado en la sátira II de Persio, como señaló González de Salas en su edición del *Parnaso*, ha dado muchos quebraderos de cabeza a sus editores y exégetas, en parte, porque en él se amonesta en el v. 13 a un tal Clito por desear en el v. 2 la muerte de... ¡Clito! Para salvar esta incongruencia, que ha llevado a alguno a pensar que Clito busca el suicidio, Moya del Baño propuso una enmienda a su segundo verso, basada en su técnica, como vimos arriba, de acudir a los textos latinos que cita Quevedo. El soneto se abre con estos versos:

31 Antonio Carreira, “El conceptismo en las jácaras de Quevedo: ‘Estábase el Padre Esquerra’”, *La Perinola*, iv (2000), pp. 91-125 (p. 100).

32 Arellano y García Valdés, *op. cit.*, p. 266.

33 A. Blecua, *op. cit.*, pp. 125-126.

¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros
años de Clito [...]

Moya propone que Quevedo no escribió “años”, sino “tíos”, que es la traducción castellana del latín *patruus* que aparece en Persio, y fundamenta su conjetura en que “González de Salas leyó mal ‘tíos’, que paleográficamente es posible confundir con ‘años’”³⁴. La conjetura recibió una rotunda respuesta por parte de Rey, que la enmarcó —esto es muy interesante, como veremos— en “esa atmósfera, difusa pero real, de desconfianza hacia González de Salas”³⁵ y la desechó con varios argumentos; el más rotundo es quizás el paleográfico (“no es fácil confundir una *a* con una *i*”³⁶); otro es el *usus scribendi* de Quevedo, que favorece “postreros años” sobre “postreros tíos”, sintagma ausente de su poesía; finalmente otros argumentos más complicados, de tipo histórico y cultural, intentan conservar el texto tal y como aparece en el *Parnaso*, testimonio único del soneto.

Lo que me interesa de la respuesta de Rey tiene que ver con la cuestión de la *parádoxis*. Combate Rey, con buenas armas, una cuestión debatible y debatida: que el respeto a la edición de González de Salas debe ser máximo; y concluye que “*El parnaso español* es uno de los textos poéticos más seguros del siglo XVII, sin apócrifos ni errores significativos”, lo que “invita a extremar la prudencia antes de introducir enmiendas”³⁷. Este

34 Francisca Moya del Baño, “Una *lectio difficilior* en un soneto difícil de Quevedo (‘¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros’). Una conjetura, sustentada en un texto de Persio, que da luz al lugar y al soneto”, en *Humanæ Litteræ. Estudios de humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, ed. Juan Francisco Domínguez Domínguez, León, Universidad de León, 2004, pp. 329-344 (p. 338).

35 Alfonso Rey, “El soneto de Quevedo ‘¡Oh!, fallezcan los blancos, los postreros’ y su edición por parte de González Salas. Con una reflexión acerca de la enmienda de textos”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXIV (2004), pp. 331-356 (p. 345).

36 *Ibidem*, p. 346.

37 *Ibidem*, pp. 358 y 331. Digo que la postura de Rey es debatible y debatida porque *El Parnaso español*, sin duda una gran edición, no carece de problemas e interrogantes. Por ejemplo: su carácter póstumo; la presunta voluntad de Quevedo de ordenar en musas su poesía; la profesión de amistad con Quevedo de la que hace gala el editor, sin que haya corroboración por parte del poeta; la manipulación de algunos poemas confesada explícitamente por el editor; la elaboración de títulos por parte del editor que en algunos casos desvirtúan el sentido de los poemas. Para estos problemas,

es el punto de partida de su postura ante las conjeturas, alineada con aquellos que las ven con desconfianza. Kenney, aunque refiriéndose a la labor de los humanistas italianos de los siglos xiv y xv, muy diferente de la del filólogo moderno, escribe: “Inimical to textual accuracy as are ignorance, stupidity and inattention, it is arguable [...] that the irresponsible operation of conjecture often outdoes all three”³⁸. Para Alberto Blecua, “la *emendatio ope ingenii* sin ayuda de testimonios [...] es siempre peligrosa y se debe prodigar lo menos posible. La conjetura —dice, citando a Fränkel— es ‘un salto en el vacío’”³⁹. Rey, en fin, concluye su trabajo recordando la observación de Avalle: la conjetura “si trova, non si cerca”, postura mucho más rígida que la expuesta por West⁴⁰.

Pero ya vimos arriba que hay otros quevedistas, con Arellano a la cabeza, que rechazan la actitud ultraconservadora ante *El Parnaso español*⁴¹. El choque es inevitable. En un artículo de 2015, Arellano repasa los argumentos, entre otros, de Moya del Baño y Rey y desmonta la complicada exégesis del segundo para conservar el texto de González de Salas, señalando que el principal problema del soneto está en la presencia del nombre de “Clito” en los vv. 2 y 13, de forma incompatible: si el nombre del peticionario es Clito (v. 13) no es lógico que pida la muerte de Clito (v. 2). Para Arellano, el soneto se entiende bien, salvo ese extremo, por lo

véanse, entre otros, Fernando Plata Parga, *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1997; Rodrigo Cacho Casal, “González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XLIII, 2 (2001), pp. 245-300; Daniel López-Cañete Quiles, “Un soneto de Quevedo y un epigrama de Falco”, en *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis: Proceedings of the Eleventh International Congress of Neo-Latin Studies (Cambridge 30 July-5 August 2000)*, ed. Rhoda Schnur *et al*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003, pp. 329-335; y Arellano (ed.), *El Parnaso español*.

38 Kenney, *op. cit.*, p. 3.

39 A. Blecua, *op. cit.*, p. 125.

40 De esa postura conservadora de Avalle se hace eco A. Blecua, *op. cit.*, p. 126: “las mejores conjeturas suelen ser aquellas que el filólogo encuentra accidentalmente y que aclaran un *locus obscurus* de una obra que en esos momentos no le interesaba en particular (‘coniectura nascitur, non fit’); véase también Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 2011 (segunda edición ampliada), p. 152.

41 Además de las estudiadas arriba, pueden verse otras enmiendas al *Parnaso* en Ignacio Arellano, “El ingenio de Quevedo. A vueltas —otra vez— con la interpretación y anotación de la obra quevediana”, *Criticón*, cxxxI (2017), pp. 7-28.

que considera que hay una errata o error —de Quevedo, de González de Salas, de un copista o de un cajista⁴²— que repite ese nombre; y propone una enmienda diferente de la de Moya y mucho más sencilla: que el v. 13 no lea Clito, sino “cualquier bisílabo habitual en este tipo de poesía, por ejemplo *Licas*”⁴³. Concluye el trabajo con una reflexión sobre la *divinatio* que se debe leer a la luz de las opiniones de Rey y que apunta al centro de lo que vengo exponiendo: “hay que tener cuidado con las enmiendas pero a veces hay que hacer enmiendas. Es tarea siempre complicada, pero a mi juicio la sacralización de un testimonio no puede paralizar la propuesta de enmiendas razonadas”⁴⁴. Arellano, finalmente, introdujo la conjetura, de forma “tentativa”, en su edición de 2020⁴⁵.

En el equilibrio entre la postura más rígida de Avalor (la conjetura “si trova, non si cerca”) y la más abierta de West (la conjetura “does not have to be ‘necessary’ in order to be true”) se encuentra la siempre elusiva virtud. Hay al menos una ocasión en la que la *divinatio* empleada por Arellano para la enmienda del *Parnaso español* no parece necesaria y sí rebuscada. Se trata del primer verso del soneto “¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!” que no solo no parece ‘enfermo’, sino que es de gran belleza. Sin embargo, Arellano propone una alternativa: “¡Fue sueño ayer; mañana *seré* tierra!” y explica: “lo interpreto referido al propio locutor y enmiendo: ‘ayer yo fui sueño, mañana yo seré tierra’; la forma *fue* ‘fui’ para la primera persona está perfectamente documentada, aunque era ya algo arcaica en tiempos de Quevedo”⁴⁶. La enmienda no resulta convincente, y el propio editor vacila:

Antonio Carreira me hace observar la sospechosa rareza de esta forma [“*yo fue*”], pero también son raros los otros ejemplos aducidos [uno de Góngora y otro del *Guzmán de Alfarache*] sin que

42 Hay que admitir al menos cuatro o más intermediarios entre el texto de Quevedo y el lector del *Parnaso español*: Pedro Aldrete, el sobrino del poeta, que vende el libro; el mercader Pedro Coello; el editor González de Salas; el impresor Diego Díaz de la Carrera y los operarios de su imprenta.

43 Ignacio Arellano, “El enigmático soneto de Quevedo ‘¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros...’”, del *Parnaso español*”, *La Perinola*, xix (2015), pp. 149-160 (p. 159).

44 *Ibidem*, p. 160.

45 Arellano (ed.), *El Parnaso español*, vol. I, p. 153 y vol. II, pp. 150-151 (vol. II, p. 151).

46 *Ibidem*, vol. I, pp. 115-116.

la rareza permita ignorarlos. Carreira propone otra posibilidad: “A mi juicio lo más probable es que González de Salas creyera, como cualquier lector, que *ayer* es el sujeto de ambos verbos”. Pero parece claro que *ayer* va con el verbo en pasado y *mañana* con el verbo en futuro. Si *ayer* fuera el sujeto de ambos verbos ¿qué función tiene *mañana*?⁴⁷

Creo, con Carreira, que *ayer* es el sujeto, pero solo del verbo *fue*; *mañana* es el sujeto del verbo *será*. Los predicados, *sueño* y *tierra*, respectivamente. No veo el problema, y creo que la enmienda, en este caso, no es necesaria ni verdadera.

4. CONTROVERSIA FINAL: WHAT'S IN AN “N”?

José Manuel Bleuca me confesaba en carta fechada en Barcelona a 27 de mayo de 1998: “pero aún se escapan lecciones poco plausibles, como la conversión del alma en ‘polvo enamorado’, que aún me asombra”. Al gran quevedista debemos una enmienda *ope ingenii* muy debatida. Se trata del soneto más famoso de don Francisco, “Cerrar podrá mis ojos la postrera”, cuyo verso 12 lee en la edición del *Parnaso*, testimonio único del poema: “su cuerpo *dejarán*, no su cuidado”. Bleuca enmienda “su cuerpo *dejará*, no su cuidado”, señalándolo en el aparato crítico, y anota: “dejarán [en *Parnaso*] (Pero nótese que se trata del alma, que *dejará* el cuerpo para ir a la otra orilla. Los tercetos ofrecen una clara correlación)”⁴⁸. Esta es la

47 *Ibidem*, vol. II, pp. 144.

48 J. M. Bleuca (ed.), *Obra poética*, vol. I, p. 657. Años después, el propio Bleuca defendería con orgullo su enmienda: “Por mi parte, lo que más me satisface de mis trabajos quevedescos es la supresión de una *n* en el famoso soneto ‘Cerrar podrá mis ojos...’, tan comentado por estudiosos muy inteligentes que, sin embargo, no se fijaron en que la versión editada una y otra vez era imposible [...] Sí. Esta aparente nimiedad me llena de orgullo porque me permite demostrar que no es el alma quien se convierte en el tan citado ‘polvo enamorado’, devolviendo al poema toda su fuerza sentimental y su coherencia lógica, sin quitarle nada de su belleza” (“Dando obediencia al tiempo en muerte fría...” Más de medio siglo con Quevedo”, en *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995, pp. 17-23 (pp. 22-23)).

correlación a la que alude Blecua, con mi subrayado de los elementos en cursiva:

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

su cuerpo *dejará*[n], no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo *serán*, mas polvo enamorado.

La conjetura, expuesta de forma impecable desde un punto de vista filológico, fue recibida de forma desigual y rechazada por Rey y Alonso Veloso en su edición de 2013:

‘[alma, venas y medulas] dejarán el cuerpo, pero no su pena amorosa’; *dejarán*: su sujeto es triple (alma, venas y medulas), de ahí que se mantenga la lectura en plural de la edición en *El Parnaso*, frente al criterio mayoritario de editores anteriores, que prefieren enmendar a *dejará*, entendiendo que su sujeto es solamente alma⁴⁹.

A lo que responde Arellano, en su edición de 2020, de forma transparente, en apoyo de la enmienda de Blecua:

Pero la estructura correlativa parece clara; si el sujeto es triple y el segundo terceto se refiere al sujeto triple, entonces el alma, las venas y las medulas serán ceniza y polvo, y el alma no puede ser ceniza y polvo, porque no es material. Me parece más satisfactoria la correlación: el alma dejará su cuerpo, las venas serán ceniza, las medulas serán polvo. Por lo demás las venas y las medulas no pueden dejar su cuerpo, porque son partes integrantes del cuerpo, no partes distintas de él⁵⁰.

Una cuestión aneja es si la conjetura debe ir “abajo”, en el aparato crítico, o “arriba”, incorporada al texto, al mismo nivel que cualquier otro tes-

49 Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (eds.), Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: “Canta sola a Lisi” (Erato, sección segunda)*, Pamplona, EUNSA, 2013, p. 122.

50 Arellano (ed.), *El Parnaso español*, vol. II, p. 203.

timonio manuscrito o impreso⁵¹. Tanselle opina que poner la conjetura arriba, con una explicación en el aparato crítico —como hacen Blecua y Arellano— no oculta ni distorsiona la evidencia histórica: “by consulting the notes a reader can always reconstruct the textual features of the relevant documents”. No se trataría, pues, si seguimos a Tanselle, de intervenir en el texto de Quevedo, sino de editar uno más cercano a la voluntad del autor que el del propio *Parnaso español*, puesto que “Their emendations [las de los editores], when responsibly made, are not merely officious tamperings but attempts to produce a text nearer its author’s wishes than any preserved document happens to be”⁵². Tanselle, decidido defensor del “critical judgment” y las conjeturas, propone que las enmiendas vayan “arriba”, no en nota, ya que el editor presenta un texto terminado, incluso cuando es difícil conocer con certeza las intenciones del autor: “one is willing to accept some degree of uncertainty in return for the benefits of texts incorporating specialists’ judgments regarding the authors’ intention”⁵³.

Rey volvió sobre este soneto en 2023, defendiendo el texto del *Parnaso* contra, entre otras variantes, la conjetura *ope ingenii* de Blecua. Comienza con el argumento que ya vimos en el caso del soneto anterior: el de la fiabilidad de la edición de González de Salas, testimonio único. Es decir, de nuevo el debate sobre la fiabilidad de la *parádoxis* y el dilema de West sobre la conjetura: “unnecessary [...] but true?”. La fiabilidad de la edición del *Parnaso* conduce a Rey a proponer una premisa radical: “debemos suponer que este poema no admite ninguna alteración”⁵⁴. Rey se muestra

51 Véase Kenney, *op. cit.*, pp. 71-74.

52 Tanselle, *op. cit.*, pp. 14-15.

53 *Ibidem*, p. 15.

54 Alfonso Rey, “Amor constante más allá de la muerte”: Problemas textuales y contexto cultural”, *Arte Nuevo*, x (2023), pp. 130-153 (p. 133). Premisa cuestionable. West, *op. cit.*, p. 59, advierte: “Even commoner [fault] is to deny the need of emendation and to defend the *parádoxis* at all costs”; también Sebastiano Timpanaro, “Delle congetture”, en *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma, Edizioni dell’ Ateneo & Bizzarri, 1978, pp. 673-681 (versión ampliada del original en *Atene e Roma*, 1953, pp. 95-99) (p. 677): “Anche il principio —in sé giusto— che si debba conservare il più possibile la lezione tramandata, finché essa non vada apertamente contro il senso o la grammatica o la metrica, può diventar falso se è applicato con rigore pedantesco e meccanico”. D. C. Greetham, *Textual Scholar-*

dispuesto a conceder que esta enmienda (y otras que no vienen al caso) serían gramaticalmente posibles e incluso estilísticamente más atractivas, “pero lo decisivo es saber si pertenecen o no a Quevedo”⁵⁵. La postura rígida de Rey parece chocar con principios más abiertos como los que explica Greetham: que la crítica textual es conjetural y el editor tiene que tomar decisiones críticas; que tanto la elección de una variante como la recreación de una forma que no está en la tradición textual son conjeturales; y que el editor que decide qué lectura es de autor está ya interpretando la intención del autor⁵⁶.

Volviendo al poema, repasa Rey la noción de alma en la época y subraya que Aristóteles concibe “alma y cuerpo como un todo dentro de la sustancia ‘hombre’, sometido a las leyes de la generación y la corrupción”⁵⁷, en contraposición con la concepción católica del alma en neta oposición al cuerpo; y concluye que en el soneto “el alma es percedera y se convierte en ceniza y polvo junto con medulas y venas. Dado que esas tres entidades forman un todo indisoluble serán una única ceniza dotada de sentido, por lo cual el verbo *dejarán* las engloba”⁵⁸. No puedo detenerme en todos los extremos de la extensa argumentación de Rey, para quien, en definitiva, “el trasfondo aristotélico hizo literariamente verosímiles los versos basados en una deliberada no diferenciación entre materia y espíritu”⁵⁹; por eso la enmienda de Blecua desdibujaría ese trasfondo clásico “en beneficio de una imprecisa y anacrónica cristianización”, de donde se infiere que “parece prioritario ahondar en la comprensión del texto antes de introducir cambios en el mismo”⁶⁰.

El debate sobre las enmiendas a ambos sonetos, simplificado aquí necesariamente a sus líneas fundamentales, es por supuesto enriquecedor, y

ship. An Introduction, New York / London, Garland, 1994, p. 352, explica que el editor (crítico) “conservador” cree que la conjetura “is more likely to represent editorial rather than authorial intention and that consequently the evidence of the documents —and ideally one specific document— should be placed above that of editorial judgment or taste”.

55 Rey, “Amor constante”, p. 135.

56 Greetham, *op. cit.*, p. 352.

57 Rey, “Amor constante”, p. 142.

58 *Ibidem*, p. 143.

59 *Ibidem*, p. 145.

60 *Ibidem*, p. 150.

la controversia entre los dos renombrados quevedistas no tiene visos de amainar⁶¹. Greetham apunta que estos debates apasionados entre “conjecturalists” y “conservative critics” tienen la virtud, por lo menos, de hacer que los unos hablen con los otros, que conozcan sus argumentos: mayor peligro es la falta de contacto y debate⁶².

No es el objetivo de este trabajo elucidar o tomar partido en estos debates⁶³, sino seguirlos, buscando el respeto a ambas posturas, aunque una de ellas no se comparta, en el sentido que explica Kenney:

analogist criticism seems to enjoy a slight built-in advantage which again arises from human nature. To defend what exists is the prerogative of the old, the settled, the unadventurous; it is dull, whereas to attack is original and exciting. It has always seemed to most people a more distinguished intellectual feat to correct a text by altering it than to explain it as it stands, though both operations are

61 Ignacio Arellano, “Un verso de Quevedo: su cuerpo *dejará...* (no *dejarán*) en el soneto ‘Cerrar podrá mis ojos la postrera’”, *La Perinola*, xxvii (2023), pp. 9-15, vuelve a repasar los argumentos en favor de “dejará” contra “dejarán” a raíz de la opinión vertida por el periodista Luis María Anson. Por su parte, Rey, “Amor constante”, menciona un “trabajo en prensa” con el título “Enmiendas *ope ingenii* sobre textos de Quevedo”; y en un artículo-resena sobre la edición del *Parnaso* de Arellano de 2020, insiste en que las enmiendas a ambos sonetos (“Clito” y “dejarán”) son “desafortunadas” y promete volver con apostillas a dicha edición (Alfonso Rey, “La poesía de Quevedo y su doble lectura”, *Studia Aurea*, xvii (2023), pp. 627-638 (pp. 629 y 628).

62 Greetham, *op. cit.*, p. 3.

63 Un amable revisor de este artículo me pide adoptar una postura en estos debates. Creo que mis palabras, como él mismo dice, permiten entrever mi opinión, pero para dejarlo más claro podemos acudir al «principio de parsimonia», tan importante en la crítica textual y que aplica Paolo Chiesa a las conjeturas: “a good conjecture is one that offers a considerable improvement in a passage at a very low ‘cost’ (for example, through a minimal and very reasonable adjustment of the text)”. En ese modelo encajarían perfectamente las conjeturas “dejará” de Blecuia y “Licas” de Arellano arriba estudiadas. Por el contrario, “an extravagant conjecture, that is, one that assumes that in the transmitted text there is a complex or not easily explicable innovation, will be acceptable only if the textual improvement it affords is notable”. Esta consideración desaconsejaría la conjetura “seré” de Arellano (Chiesa, *apud* Paolo Trovato, *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann’s Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text. Revised Edition*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2017, p. 248).

in fact equally necessary and important —and intellectually respectable⁶⁴.

También interesa a este trabajo, además de observar fenómenos en la práctica de la *divinatio* de los textos quevedianos, ofrecer reflexiones. Como venimos diciendo, el debate entre Rey y Arellano se basa, en buena medida, en la postura inicial ante la *parádoxis*, es decir, el texto de González de Salas. Una cosa sorprendente, o quizá no, es que nadie ha abordado la enojosa tarea de cotejar los ejemplares conocidos del texto de 1648 para someterlos a un riguroso análisis bibliográfico que detalle los diversos “estados” reflejados en el proceso de impresión y corrección de las “formas” del libro, lo cual, quién sabe, podría arrojar luz sobre estas enmiendas a poemas conservados en este testimonio único⁶⁵.

Otra reflexión. El debate sobre el texto del *Parnaso* y su posible enmienda remite a la idea de la conjetura como ‘invención’ o ‘creación’; es decir, Bleuca y Arellano conjeturan y retocan el texto de González de Salas, quien asevera editar, pero también en ocasiones manipular, el de Quevedo. Estas alteraciones históricas sobre el original se convierten, a la postre, en la obra de arte. Explica Thorpe:

the literary work is often guided or directed or controlled by other people [...] and it is subject to a variety of alterations throughout its history. The intentions of the person we call the author thus become entangled with the intentions of all the others who have a stake in the outcome, which is the work of art⁶⁶.

64 Kenney, *op. cit.*, p. 114.

65 Es tarea que ya reclamó Crosby en 1966, y se conocen al menos doce ejemplares de la edición de 1648, que es la única que interesa cotejar (véase Fernando Plata, *Estudios bibliográfico y textual y edición crítica de nueve poemas satíricos de Francisco de Quevedo*, Ann Arbor, University of Michigan, 1994, [tesis doctoral], p. 41, que recoge la sugerencia de Crosby y enumera nueve ejemplares). J. M. Bleuca, ed. *Obra poética*, vol. 1, p. 46, advirtió que uno de los ejemplares tiene “una corrección hecha al mismo tiempo que se están tirando los pliegos”; Jacobo Llamas Martínez, ed., Francisco de Quevedo, “*Melpómene*”, *musa tercera de El Parnaso español*, Pamplona, Eunsa, 2017, p. 52, añade tres ejemplares más, coteja los poemas de la musa “Melpómene” en cinco ejemplares y señala que se detectan “al menos dos estados” (aunque luego habla de “dos emisiones”, pp. 81 y 84).

66 James Thorpe, *Principles of Textual Criticism*, San Marino, The Huntington Library,

En las posiciones de quienes son favorables a la intervención en el texto del *Parnaso* frente a quienes defienden el texto recibido late una cuestión de fondo, que Thorpe plantea como pregunta abierta: “whether it is better to attack a sound text or let a corruption pass”⁶⁷, y Maas contesta sin vacilar: “Natürlich ist es viel schädlicher, wenn eine Verderbnis unerkannt bleibt, als wenn ein heiler Text zu Unrecht angegriffen wird”⁶⁸. Thorpe, secundando a Maas, señala que la crítica textual inglesa muestra una desconfianza exagerada hacia la conjetura y sus riesgos, “as asserting that it is better to get wet than to wear a raincoat unnecessarily”⁶⁹. Todo esto parece inclinar la balanza decisivamente del lado de los “conjeturalistas”. Además, Kenney subraya que una conjetura es simplemente una hipótesis, y que formar y verificar hipótesis es un procedimiento científico, por lo que la verdadera cualidad del crítico se ve en el proceso de verificación; concluye, con palabras que podemos aplicar a este debate: “that most conjectures, strictly tested by the appropriate criteria, must be in the end rejected is not an argument against the practice of conjectural criticism, but a warning of the need for circumspection on the part of the critic”⁷⁰.

El debate, e incluso la polémica, no son nada nuevos en la historia de la *divinatio*. La conjetura *ope ingenii* ya suscitaba recelos entre los grandes humanistas de los siglos XVI y XVII. Robortello, en *De arte siue ratione corrigendi*, se muestra cauto ante la *divinatio*, igual que Erasmo, Estienne, Scaliger y Heinsius, aunque, como subraya Castelli, en su caso se trataba más bien de una cuestión de principio, que no se refleja en su práctica, ya que todos ellos hicieron buen número de conjeturas⁷¹. Justo Lipsio, el gran humanista que tuvo un breve intercambio epistolar con Quevedo, sueña en su *Satyra Menippea* (1581) que se encuentra en el Foro de

1972, p. 30, quien, sin embargo, advierte contra la tendencia a ver la *divinatio* como ‘inspiración’ o ‘arte’ (p. 196).

67 *Ibidem*, p. 196.

68 Maas, *Textkritik*, p. 13. «Naturalmente es cosa mucho más dañina si una corrupción permanece ignorada, que si un texto sano es atacado sin razón» (Maas, *Crítica del texto*, p. 46).

69 Thorpe, *op. cit.*, p. 197.

70 Kenney, *op. cit.*, p. 148.

71 Silvia Castelli, *Johann Jakob Wettstein's Principles for New Testament Textual Criticism. A Fight for Scholarly Freedom*, Leiden / Boston, Brill, 2020, pp. 133-135.

Roma, en cuyo templo de Apolo están reunidos los grandes escritores de la antigüedad en conversación con sus enmendadores. Cicerón, Salustio y Ovidio critican a los filólogos del siglo xvi por maltratarlos, ante la atenta mirada de Lipsio, que se avergüenza de su propia labor editora y enmendadora de los clásicos —para esas fechas Lipsio ya había publicado sus *Variae Lectiones* filológicas y su edición de Tácito; después vendría Séneca—. En el *Somnium* de Lipsio se encuentra una crítica a las tendencias de la filología del siglo a sobreestimar la inteligencia del crítico a la hora de hacer enmiendas a costa de la tradición textual: “Bivium enim ad corrigendum, Libri, & Coniectura. Prima via satis certa & tuta est: lubrica altera, praesertim cum in eam audaces & temerarii adolescentes inciderint, aut adolescentium similes senes”⁷²; cita que hay que entender con cierta ironía, ya que al final del sueño la decisión del senado es favorable a la filología, siempre que se evite la pedantería, la presunción y los altercados⁷³.

Algo de todo esto encontramos en las actitudes de los quevedistas ante la fiabilidad del *Parnaso* y sus posturas más o menos intransigentes ante la enmienda de ciertos *loci critici*. Sería divertido imaginar un encuentro en Torre de Juan Abad entre Quevedo y sus exégetas a propósito de la *divinatio*.

72 Citado por Kenney, *op. cit.*, p. 26.

73 Sobre la *Satyra Menippea* de Lipsio, véanse Eugene Paul Korkowski, *Menippus and his Imitators: A Conspectus, up to Sterne, for a Misunderstood Genre*, San Diego, University of California, San Diego, 1973 [tesis doctoral], pp. 276-278; y C. L. Heesakkers, “Two Leiden Neo-Latin Menippean Satires. Justus Lipsius’ *Somnium* (1581) and Petrus Cunaeus’ *Sardi Venales* (1612)”, en *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, ed. Richard J. Schoeck, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1985, pp. 500-509 (pp. 501-503), a quienes sigo en mi breve exposición. La crítica de la *divinatio* renace en otras épocas. Timpanaro, *op. cit.*, pp. 673-676, recuerda la reacción de los “anti-congetturalisti italiani” contra la conjeturas de los filólogos alemanes del siglo XIX, consideradas como “un’aberrazione tedesca”, aunque censura las llamadas conjeturas “ludibundae”, hechas por virtuosismo, sin la necesidad de enmendar pasajes corruptos; en suma, favorece el “elemento intuitivo” en la actividad conjetural que, unido al conocimiento de la lengua de la época, del *usus scribendi* del autor y de la transmisión textual, concede un alto grado de probabilidad a la conjetura, muchas veces corroborada por descubrimientos codicológicos posteriores. Es el caso de muchos de los ejemplos aquí presentados.

Dolor de los pecados y propósito de enmienda textual en *El Criticón* del padre Baltasar Gracián

LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA

Universidad de Zaragoza

lsanlai@unizar.es

Título: Dolor de los pecados y propósito de enmienda textual en *El Criticón* del padre Baltasar Gracián.

Title: Sorrow for Sins and Purpose of Textual Amendment in *El Criticón*, by Father Baltasar Gracián.

Resumen: Este trabajo repasa el concepto ecdótico de error y sus tipologías con la ayuda de algunos pasajes de *El Criticón* de Baltasar Gracián. Por otro lado, reflexiona sobre las condiciones y herramientas de las enmiendas *ope ingenii* y ofrece un muestrario de casos problemáticos en esta obra: errores no detectados, enmiendas innecesarias y conjeturas certeras. El repaso de estos *loci critici* contribuye también a poner en valor la labor ejemplar de los principales editores y estudiosos del texto graciano.

Abstract: This paper reviews the ecdotic concept of error and its typologies with the help of some passages from Baltasar Gracián's *El Criticón*. On the other hand, it reflects on the conditions and tools of *ope ingenii* emendations and offers a sample of problematic cases in this work: undetected errors, unnecessary emendations and certain conjectures. The review of these *loci critici* also contributes to highlighting the exemplary work of the main editors and scholars of the Gratian text.

Palabras clave: Crítica textual, enmiendas *ope ingenii*, Baltasar Gracián, *El Criticón*, *El Héroe*.

Key Words: Textual criticism, emendations *ope ingenii*, Baltasar Gracián, *El Criticón*, *The Hero*.

Fecha de recepción: 27/5/2024.

Date of Receipt: 27/5/2024.

Fecha de aceptación: 21/8/2024.

Date of Approval: 21/8/2024.

Tiene el editor de textos impresos del Siglo de Oro algo de inquisidor en la persecución implacable del error, inherente a los procesos artesanales de la imprenta manual, del mismo modo que el pecado es consustancial a la naturaleza humana. La búsqueda de la perfección, entendida como la restauración de la obra en los términos ideados por el autor, supone la ardua tarea de rastrear faltas que en ocasiones se rebelan con diabólica tenacidad contra la evidencia, a fin de aplicarles la correspondiente corrección, pues no todo se reduce al humilde e ingenuo yerro producido por la manipulación de los tipos, como letras perdidas, multiplicadas o mal dispuestas,

que caen fácilmente en la red de la atención y engrosan las fes de erratas. Sabido es que el error en la composición de los moldes, más allá de los accidentes mecánicos, es producto de una lectura defectuosa del antígrafo o de fenómenos bien conocidos que se producen en el traslado del texto por culpa de la siempre traicionera memoria¹, y aquí es donde se complica la casuística, porque una lección defectuosa que no atente de forma llamativa contra la gramática o el sentido puede aposentarse en la impresión y perpetuarse en ediciones sucesivas. Lamentablemente no es habitual en la prosa de la época, como es el caso de *El Criticón*, en el que vamos a centrarnos, la conservación de manuscritos previos a la impresión, que ayudarían a localizar la lección errónea para su ulterior enmienda². Queda el editor a la merced de su propia intuición para identificar el error y proponer una lección alternativa, en la que ya entra en juego el *iudicium* para avalar su pertinencia. Veamos algunos casos³.

Habéis de saber que la primer noche que entró a servirle, llegando a desnudarle, comenzó el tal amo a *despojarse* de vestidos y de miembros. «Toma allá (le dijo) esa cabellera», y quedose en calavera. *Desatose* luego dos ristras de dientes, dejando un páramo la boca; ni pararon aquí los remiendos de su talle; antes, removiendo con dos dedos uno de los ojos, se lo arrancó y entregósele para que lo pusiese sobre la mesa, donde estaba ya la mitad del tal amo; y el criado, fuera de sí, diciendo: «¿Eres amo o eres fantasma?, ¿qué diablo eres?». (p. 534)

-
- 1 Véanse Alberto Blecuá, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 18-30; y Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid, Editorial Síntesis, 2011, pp. 58-64.
 - 2 No se nos olvida que el error puede estar presente ya en el original de imprenta, resultado de los mismos accidentes, pero en el acto de copia manuscrita, o bien fruto de la inadvertencia del propio autor, como los célebres olvidos de Cervantes a propósito del rucio de Sancho o la confusión con los nombres de algunos personajes que veremos en *El Criticón*.
 - 3 Cito siempre por *El Criticón*, edición de Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana, anotación de M.^a Pilar Cuartero, José Enrique Laplana y Luis Sánchez Laílla, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2023. El resto de las obras de Gracián, por *Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Espasa-Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2001.

Los términos marcados en cursiva se presentan en toda la tradición impresa con la forma “despojarle” y “desatole”. El error es evidente y se fundamenta en la confusión de dos grafías similares, la propia *ele* y la *ese* alta que pide el sentido. Bastó la atención del impresor que reeditó la obra en 1745 para enmendar el descuido, provocado por la lectura superficial que un componedor realizó del original y la tracción ejercida por la acumulación en la secuencia narrativa de la deixis personal con el pronombre “le” (“servirle”, “desnudarle”, “entregósele”). El parecido de dos grafías, si no la confusión a la hora de tomar el tipo de una por el de otra por hallarse juntas en el chibalete, explica también la frecuentísima confusión de los posesivos “tu” y “su”, como en el refrán reformado “a petición de los hortelanos, no se dirá mal de *su* perro, pero sí de *su* asno, que se come las berzas y las deja comer” (p. 674), donde el original presentaba formas correspondientes a la segunda persona gramatical.

Son casos sencillos que se explican en última instancia por la negligente observación del antígrafo, al igual que los abundantes cambios de formas verbales, que hallan solución generalmente en el respeto a la lógica de la narración y la consecuencia natural de los tiempos. Véase, si no, el pasaje siguiente: “Iban, pues, ambos peregrinos en compañía del varón de sesos encaminándose a Roma y acercándose a su deseada Felisinda. No *acababan* de celebrar los prodigios de cordura que habían hallado en los palacios del coronado Saber” (p. 682). La presencia de la forma “acaba” en el lugar señalado con la cursiva, que se explica por haplología, es a todas luces errónea y se corrige fácilmente con la consideración de los verbos que la preceden y siguen. Otro tanto se puede decir de este ejemplo, en el que un tiempo imperfecto rompe la serie de presentes de subjuntivo: “no hay fiesta que no goce, paseo en que no se halle, comedia que no vea, prado que no *desfrute* <-desfrutase>, ni día bueno que no le logre” (p. 800).

En otras ocasiones se detectan alteraciones en el orden de las palabras (“—¡Eh, señor, que no lo entendéis! —dijo la Historia—. Que estas <-Estas que> [plumas] son de cuervo en el picar, en el adivinar las intenciones, en desentrañar los más profundos secretos”, p. 336), concordancias defectuosas (“y no he oído decir que alguno de ellos se *sacase* <-sacasen> una gota de sangre”, p. 826), partículas parasitarias (“mas aquel otro que está embutiendo de borra de memoriales, de cartas y de relaciones <-de>

la tela de oro de su *Mercurio* es el Siri, p. 739) u olvido de elementos gramaticales (“Yo os quiero dar <+la> *mejor regla* de todas”, p. 714; “Gastad en buenas ollas <+lo> que ahorréis de malas nuevas”, p. 715; “La más constante opinión es que la Malicia la ha dado bebedizos y, a título de descansarla, *se la* <+ha> *alzado* con el mando”, p. 372). Ejemplos como este último son reveladores de hasta qué punto la oralidad estaba presente en la tarea del componedor de los moldes, bien porque hubiera un oficial que efectivamente leyera el texto en voz alta, bien por efecto del dictado mental en una copia silenciosa. En ambos casos la fusión de sonidos en la secuencia del discurso puede condicionar la escritura, cuando no está vigilante el cuidado debido, circunstancia que está detrás del fenómeno generalizado de las vocales embebidas (“vamos hacer” por “vamos a hacer”), pero que en los pasajes citados conlleva un error evidente.

No obstante, todo lo dicho no deja de ser un muestrario de *peccata minuta* de palabra u omisión que, en honor a la verdad, fueron purgados en su práctica totalidad por la primera edición científica de *El Criticón*, de Miguel Romera-Navarro, y por el grupo de trabajo LESO⁴. El ínclito catedrático de Pensilvania, que fue muy mesurado en la enmienda *ope ingenii* de pasajes sospechosos de deturpación, cuando así lo consideró necesario, recurrió, según marca la ortodoxia crítica, al *usus scribendi*, que, en la prosa barroca, y de forma llamativa en el estilo de Gracián⁵, manifiesta una clara tendencia al paralelismo de los periodos. Así corrigió con acierto la pérdida de elementos en pasajes con recurrente construcción sintáctica (verbigracia: “Grandes prendas las de tal sujeto, *pero* ¡qué desdichado! Gran médico, <+pero> poco afortunado: todos se le mueren. Lindo ingenio, *pero* sin juicio: no tiene sindéresis”, p. 462; “Venid acá, Pesares [...] ¿Cómo <+os> va de matar necios? Y vosotros, Cuidados, ¿cómo *os* va de asesinar simples? Salid acá, Penas, ¿cómo *os* va de degollar inocentes?”, p. 789; o “trabaja por ser insigne, *ya* en las armas, *ya* en las

4 En dos artículos: “Doscientas cincuenta notas para una mejor comprensión literal de la primera parte del *Criticón*”, *Criticón*, 33 (1986), pp. 51-104; y “Trescientas notas para una mejor comprensión literal del *Criticón* (segunda y tercera parte)”, *Criticón*, 43 (1988), pp. 189-245.

5 Véase al respecto Luis Sánchez Laílla, “Del escritorio a la imprenta: mudanzas de *El Héroe* de Gracián”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 76-77 (2020-2021), pp. 87-180 (p. 178).

letras, <+ya> en el gobierno); o alteró, también con buen criterio, el número de algún sustantivo por mor del equilibrio formal (“Maté un sabio y pensé perderme, porque los otros fulminaron *discursos* <-discurso> y aun sátiras contra mí”, p. 795).

Esta manera de proceder, sin embargo, no está exenta de riesgos, pues el desvío con respecto a la tendencia puede no ser accidental, sino obedecer a otros motivos. Es significativa a este propósito la enmienda de Rome-ra-Navarro en el siguiente pasaje: “sabios sin obras, viejos sin prudencia, mozos sin sujeción, mujeres sin vergüenza, ricos sin misericordia, pobres sin humildad, señores sin nobleza, *pueblo* sin apremio, méritos sin premio, hombres sin humanidad, personas sin substancia” (p. 175). La sucesión de sustantivos plurales que encabezan los sintagmas pudo hacerle suponer que en el singular “pueblo” se había producido un descuido, condicionado quizá también por el contexto fónico, puesto que el hipotético término “pueblos” que parece exigir el paralelismo estricto va seguido de otra palabra con una ese inicial que difuminaría la marca de plural en el dictado mental. Sin embargo, el descubrimiento de la fuente empleada por el jesuita en este lugar nos revela que el fragmento es libre acomodación de “plebe senza disciplina, e popolo senza leggi”⁶, donde los sustantivos, de valor colectivo, están en singular, lo que debería disuadirnos de modificar alegremente el texto.

Conviene también ser muy prudentes en el uso como criterio de la corrección gramatical, pues el concepto de error en materia lingüística es resbaladizo en esta época y requiere un ejercicio de buceo en los usos contemporáneos antes de poder determinar la naturaleza defectuosa de una realización concreta. Afortunadamente, la existencia de una herramienta tan útil como el *Corpus Diacrónico del Español*⁷ nos permite compulsar con comodidad infinidad de datos para descartar que el supuesto error no sea en realidad una variante morfológica o sintáctica de recibo⁸ y evitar

6 El pasaje de Gracián, que abarca varias líneas, procede, como tantos otros de *El Criticón*, de Ludovico Guicciardini, *Le ore di ricreazione*, Amberes, Bellero, 1583. Véase la nota correspondiente en la ed. cit. de Sánchez Laílla y Laplana, vol. II, p. 198.

7 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>>.

8 Cf. Blecua, *op. cit.*, p. 126: “Antes de llevar a cabo una conjetura deben agotarse todas las posibilidades de explicar ese *locus obscurus*, que puede no ser oscuro por error de copia, sino por deficiencias de nuestro conocimiento filológico”.

deslices como el que afectó a un peculiar empleo pronominal de Gracián. Véase este pasaje de la Primera Parte de *El Criticón* (Zaragoza, Juan Nogués, 1651):

Siguiéronla Critilo y Andrenio, con no poco provecho suyo, hasta aquel puesto donde se parte camino para Madrid. Comunicáronla aquí su precisa conveniencia de ir a la corte en busca de Felisinda, redimiendo su licencia a precio de agradecimientos. *Concedióseles* Artemia en bien importantes instrucciones [...] (p. 159)

Estas líneas contienen dos peculiares usos pronominales que han merecido tratamientos diversos en la tradición editorial. El primero se halla en “Comunicáronla”, caso de flagrante leísmo, puesto que la referencia es al personaje de Felisinda, pero ampliamente documentado y desprovisto de ambigüedad en el contexto, por lo que no ha sufrido alteración. El segundo “Concedióseles” encierra un violento leísmo que ya motivó su enmienda en la segunda edición de la parte (Madrid, Pablo de Val, 1658) con la forma “Concedioselos”, que, sin embargo, tomaba como referente del pronombre el término “agradecimientos”, alterando el sentido. Romera-Navarro, por su parte⁹, enmendó con “Concedióselas”, pues es clara la referencia del pronombre enclítico a “licencia”, y operó de forma similar y sin advertencia en otros lugares similares (“Dice verdad, aunque no tiene razón —respondió el mercader—; que, aunque se *le* han dado, él no la ha tomado”, p. 225). Nos encontramos en realidad ante un fenómeno vulgar consistente en la atribución redundante de la deixis y la función de “se” al segundo pronombre, “la” en ambos casos, transformándolo en “les” en el primer ejemplo y en “le” en el segundo, que localizamos en muchos otros lugares del autor y que, en virtud de su *usus scribendi* particular, no deberían haber sufrido modificación¹⁰.

Se impone, pues, la cautela a la hora de evaluar ciertas peculiaridades lingüísticas y palabras extrañas como “enconomía” (“¡Cosa rara —dijo

9 En su edición de *El Criticón*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938-1940, 3 vols.

10 Por poner un ejemplo de otra obra de Gracián, véase este de *El Comulgatorio*, XLIV, p. 1621: “Pasó de favorecida a agradecida la Madalena, y no cabiéndole el contento en el pecho, parte a comunicárseles a los apóstoles”.

Andrenio—, aun enconomía no hay!”, p. 78) o “panático” (“dieron todos a huir desalentados: achaque ordinario de motines, que, si con furor se levantan, con panático terror se desvanecen”, p. 156). La primera de ellas, de la que no se han podido encontrar registros, enmendada directamente en “economía” por la mayor parte de los editores modernos, podría tratarse de un error por adición de una letra parasitaria, o bien una errata consistente en la colocación invertida de un tipo en la copia de un hipotético término “euconomía”, del que sí hay testimonios y que tiene, a su vez, explicación en una falsa etimología (“buena administración”). Romera-Navarro ya se planteó la posibilidad de que esta forma fuera una errata, pero evitó corregir el texto, al igual que en el segundo ejemplo, en el que vio un sentido idéntico al adjetivo “fanático”, si bien obvió la enmienda, al igual que la mayoría de los editores, atendiendo al fenómeno dialectal de la sustitución de *p* por *f*, del que hay abundantes ejemplos con otros términos¹¹.

La gravedad de la falta aumenta en los pecados de pensamiento, entendiéndose por tales los errores que implican alteración del sentido o incluso incompreensión del texto. Cuando alguno de ellos sale a su encuentro, el editor está obligado a argumentar con mayor rigor si cabe su enmienda conjetural, aunque con frecuencia son consecuencia de los mismos fenómenos que hemos visto hasta ahora en errores veniales. Véase un caso de naturaleza ortográfica:

Ella es la autora de toda maldad, fuente de todo vicio, madre del pecado, harpía que todo lo inficiona, *Pitón* que todo lo anda, Hidra de muchas cabezas, Proteo de muchas formas, centimano que a todas manos pelea, Caco que a todos desmiente, progenitora al fin del Engaño (p. 97).

Todos los testimonios antiguos presentan la forma “fitón”, ciertamente exótica en la serie de seres mitológicos comprendida en este pasaje, si atendemos al único significado encontrado en los diccionarios para el término, que Romera-Navarro, incapaz de hallarle un sentido razonable,

11 De la cuestión trató Joseph A. Gillet, “Baltasar Gracián, *El Criticón*. Edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro” (Reseña), *Hispanic Review*, 9 (1941), pp. 314-324 (p. 318).

utiliza para anotar el pasaje¹². Hubo de ser el grupo LESO el que subsanara el dislate encontrando explicación a la enmienda previa realizada por Ismael Quiles en su edición¹³: el componedor encontró en el original la palabra “phiton” o “phyton”, forma deturpada, pero no rara, del latín “python”, y leyó de forma consecuente, pronunciando el grupo consonántico como /f/ provocando un error y una perplejidad que han durado siglos¹⁴. Observemos ahora otro caso en el que el descuido a la hora de componer el texto afecta gravemente a la inteligencia en este pasaje de la Primera Parte, donde se discurre del valor moral del corazón:

Tiene alas [el corazón], no tanto para que le refresquen, cuanto para que le realcen. Su color es encendido, gala de la caridad; *cría* la mejor sangre para que, con el valor, se califique la nobleza. Nunca es traidor; necio sí, pues previene antes las desdichas que las felicidades. Pero lo que más es de estimar en él: que no engendra excrementos como las otras partes del cuerpo [...] (p. 151)

El cajista de la primera edición unió el verbo y el artículo (“críala mejor sangre”), que quedó convertido de esta forma para el lector en un pronombre de referencia dudosa, rompiendo además el paralelismo de la frase con las anteriores y posteriores, que tienen como único sujeto “el corazón”. Precisamente, la dudosa deixis del aparente pronombre motivó que la edición de 1658 lo sustituyera por “le” (“críale mejor sangre”), con leísmo propio de la lengua de Castilla, suponiendo, con toda lógica a la vista del texto de 1651 que tomaba como antigrafo, que se refería al “corazón”. Esta enmienda, sin embargo, dejaba sin resolver la ausencia

12 Cf. Miguel Romera-Navarro, *ed. cit.*, I, p. 215: “coleóptero de la familia de los cecarimbícidos”. Por increíble que parezca, repiten la nota otros editores.

13 *El Criticón*, ed. P. Ismael Quiles, Madrid, Espasa-Calpe S.A. (Colección Austral), 1943. Véase LESO, “Doscientas cincuenta notas...”, p. 74.

14 No hay que olvidar, por otro lado, que la forma vulgar “Fitón”, resultado del fenómeno arriba descrito, fue una variante registrada en la literatura de la época para denominar a la serpiente mitológica, como puede comprobarse en *Corpus diacrónico del español, op. cit.*, lo que pudo influir también en el resultado final del texto impreso. No obstante, que Gracián, cuyo prurito de buen latinista está bien documentado, la hubiera consignado en el original es cuestionable y hace razonable suponer que la sustitución de una forma por otra se produjera en el taller.

de artículo en el sintagma, que Quiles resolvió de forma razonable pero equivocada (“críale <+la> mejor sangre”), pues el error radicaba en la averiada división de palabras. Devolviendo a “la” su función de artículo, se restablece el sujeto correspondiente, la coherencia sintáctica del pasaje y su pleno sentido¹⁵.

En otras circunstancias es la omisión de algún elemento la que provoca la oscuridad significativa, como este fragmento inicial de la Tercera Parte (Madrid, Pablo de Val, 1657):

Mandolos comparecer ante su soberano acatamiento y dicen oyó benignamente su querella, concediéndoles que ellos mismos eligiesen la edad que mejor les estuviese para comenzar a vivir, con que se hubiese de acabar por la contraria; de modo que, si se daba principio por la alegre primavera de la niñez, el deo había de ser por el triste invierno de la senectud; o, al otoño de la varonil edad, habían de salir por el contrario; y, si por el sazonado, <+al> destemplado estío de la juventud. (p. 526)

La dificultad del pasaje, magnífico ejemplo del laconismo graciano, que obliga necesariamente a una nota explicativa, no oculta la necesidad de añadir en el último periodo un elemento de marca direccional paralelo al del periodo precedente (“al otoño”)¹⁶. La atenta consideración del sentido global en el contexto permite solucionar también alteraciones provocadas por el fenómeno de la *transmutatio*, como el que sigue: “Vulgar desorden es entre los hombres hacer *de los fines medios*, y de los medios hacer fines” (p. 155). La secuencia señalada consta en todos los testimo-

15 Para la explicación ideológica de por qué el corazón produce la mejor sangre, véase la nota de la edición de referencia y lo que al respecto argumenta José Javier Rodríguez Rodríguez, “Notas sobre el texto de *El Criticón*, de Gracián”, *Criticón*, 124 (2015), pp. 153-164 (pp. 155-156).

16 Romera-Navarro, en su ed. cit., prefirió enmendar añadiendo en el mismo lugar la preposición *por* (“por el destemplado estío de la juventud”), que tiene también sus correspondencias en las estructuras binarias precedentes. Sin embargo, y aunque el último periodo expresa la idea contraria a la frase precedente (a la edad varonil se ha de llegar pasando por su contraria, que es la juventud), la estructura sintáctica es paralela al primer enunciado condicional: “y si (se daba principio) por el sazonado (el otoño de la varonil edad), (se habían de salir) al destemplado estío de la juventud”.

nios como “fines de los medios”, de manera que los dos componentes del barroco retruécano empleado aquí por Gracián dicen lo mismo. Es posible que una mala comprensión de la figura y una memorización defectuosa provocaran el error, que luego el buscado retorcimiento sintáctico de la oración camufló en las sucesivas ediciones, de la misma forma que la complejidad en la expresión y un juego paronomástico pudo desembocar en un error en este otro lugar de la Primera Parte: “Fueron subiendo por unas gradas *de pórpidos* (*ya pérpidos*, que al bajar serían ágatas) a la esfera del sol en lo brillante y de la luna en lo vario” (p. 201). Toda la tradición hasta Romera-Navarro, que efectuó esta enmienda, recoge un orden inverso en los términos (“de pérpidos, ya pórpidos”), rompiendo una alambicada contraposición conceptual entre “pórpidos” y “ágatas”, y contraviniendo la lógica, que exige que las “gradas” estén compuestas de piedra.

La *immutatio* o sustitución de unos términos por otros, fenómeno muy frecuente, obliga también al editor a redoblar la atención a la pertinencia de los vocablos en el contexto. Los casos en *El Criticón* se cuentan por decenas, con especial incidencia en la Tercera Parte (valgan los siguientes ejemplos: “No paraba de arrojar tinta de mentiras y *falsedades* <-fealdades>, espeso humo de confusión, llenándolo todo de opiniones y pareceres, con que todos perdieron el tino”, p. 627¹⁷; “Avisábala de su fealdad a la resabida y de su *necedad* <-necesidad> a la bella”, p. 630¹⁸; “Este es el que pegó fuego al célebre templo de Diana en *Éfeso* <-efeto>, no más de porque se hablase dél en el mundo”, p. 703¹⁹; “Tampoco toparéis aquí las doradas casas de Nerón, ni los palacios de Heliogábalo, que, cuando más *doraban* <-duraban> sus soberbios edificios, pavonaban más sus viles hierros”, p. 815²⁰), pero el principio de la *conformatio textus*, que atiende a la lógica interna del discurso, es de gran utilidad.

17 Es una de las muchas enmiendas certeras de Norberto Cuesta Dutari, “Para un texto más correcto del *Criticón*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, xxxi (1955), pp. 19-50 (pp. 43-44).

18 Todos los editores modernos, a partir de Evaristo Correa Calderón, ed., *El Criticón*, Madrid, Espasa-Calpe S.A. (Clásicos Castellanos), 1971, 3 vols., enmiendan así. Romera-Navarro llegó a proponer en nota la conveniencia de “necedad”, pero conservó la forma original.

19 Es enmienda de LESO, “Trescientas notas...”, pp. 231-232.

20 En este caso la enmienda es toda mérito de Romera-Navarro.

La congruencia de la narración pone en evidencia la equivocada atribución de una intervención en un diálogo a un personaje dado, error no insólito que no siempre hay que achacar a la imprenta, pues puede tener su origen en la distracción del autor:

—¡Esta sí —exclamó Andrenio— que es brava ceguera!
—Y aun torpe también —dijo Critilo—. Que un ciego guíe a otro, gran necedad es, pero ya vista, y caer ambos en una profundidad de males; pero que un ciego de todas maneras quiera guiar a los que ven, ese es disparate nunca oído.
—Yo —dijo *Andrenio*— no me espanto que el ciego pretenda guiar a los otros, que, como él no ve, piensa que todos los demás son ciegos y que proceden del mismo modo, a tientas y a tontas [...].
(p. 85)

“Critilo” es el nombre que la edición presenta en el tercer inciso, desliz de larga duración, explicable también por la confusión que produce la falta de marcas gráficas específicas para los diálogos en la imprenta antigua, que Romera-Navarro ajustó en su edición²¹.

El auxilio de la coherencia no hace que sea siempre fácil conjeturar el término que hipotéticamente hubo de estar en el lugar del vocablo que se presiente equivocado. Por fortuna para el editor de Gracián, el jesuita manifestó a lo largo de toda su obra una firme tendencia a reescribir conceptos, lo que nos suministra un amplio repertorio de pasajes paralelos que son a la vez muestrario de sus estilemas y preferencias léxicas, muy útiles para corregir algunos pasajes en los que se manifiesta un error. Véase este fragmento: “Sí —replicó Critilo—, mucho de extensión y nada de *intensión* <-intención>, mucha cantidad y poca calidad” (p. 585). La palabra “intención” ha de entenderse como *lectio facillior* de “intensión”, término filosófico que nuestro autor utiliza en varios lugares como sinónimo de ‘intensidad’ o ‘eficacia’ y, al igual que en el pasaje considerado, en

21 Hubo errores de la misma naturaleza aún más pertinaces, como el advertido por Rodríguez Rodríguez, *op. cit.*, pp. 157-158, enmendado en la edición de Sánchez Laílla y Laplana: “—Y aun a locas —añadió el *enano*” (p. 372). La edición atribuía esta frase al “estudiante”, que ya había hablado en la extensa intervención inmediatamente anterior.

contraposición de la extensión o cantidad²². La operación de indagar en los usos lingüísticos del autor ha ayudado a solventar más de un problema. Volvamos a un pasaje ya contemplado por otras razones más arriba:

Y no son todos hombres los que vemos, que hay horribles monstruos y aun acroceraunios en los golfos de las grandes poblaciones: sabios sin obras, viejos sin prudencia, mozos sin sujeción, mujeres sin vergüenza, ricos sin misericordia, pobres sin humildad, señores sin nobleza, pueblo sin apremio, méritos sin premio, hombres sin humanidad, personas sin *substancia*. (p. 175)

Romera-Navarro, que en cuestión de *divinatio* anduvo siempre con pies de plomo, conservó en su edición la forma original, “subsistencia”, remitiendo a nota sus dudas al respecto: “Acaso por estabilidad, o quizá en la acepción filosófica, de complemento último de la sustancia, pero más probablemente errata por *substancia*”²³. Acertó el editor en su suposición, aunque no se atrevió a enmendar en consecuencia. La alta probabilidad de error radica en dos aspectos: por un lado, la rareza del término, un cultismo cuyas dos acepciones, recogidas en el *Diccionario de Autoridades* y consideradas por Romera-Navarro, no sirven para hallar sentido al sintagma en el que se inserta; y, por otro, el hecho de que esta palabra no vuelva a aparecer en toda la obra de Gracián, salvo en una única ocasión y con un sentido muy alejado del que pudiera tener aquí²⁴. Por el contrario, “*substancia*” y sus derivados forman parte del peculiar acervo léxico del aragonés, y los encontramos en multitud de lugares y en contextos muy similares²⁵. Hemos de considerar, por tanto, que nos hallamos aquí ante

22 Cf. *El Héroe*, VIII, p. 22: “Vence la intensión de pocos a la numerosidad de un vulgo entero”; *El Discreto*, x, p. 140: “Es transcendental su importancia, porque no sea menos su extensión que su intensión”; y *Oráculo manual y arte de prudencia*, 27: “La extensión sola nunca pudo exceder de medianía, y es plaga de hombres universales, por querer estar en todo, estar en nada. La intensión da eminencia, y heroica si en materia sublime”.

23 *El Criticón*, ed. cit., I, p. 319, n. 9.

24 Cf. *Agudeza y arte de ingenio*, xv, p. 439: “Excelente careo y concepto plausible, no como aquellos de mucha metafísica y poca subsistencia”.

25 Cf. *Oráculo manual y arte de prudencia*, 175: “Hombre substancial”; *El Criticón*, p. 120: “Daba vida a las estatuas y alma a las pinturas; hacía, de todo género de figuras

un caso de *adiectio* que deteriora el término original, de comprensión sencilla, y ocasiona un lugar oscuro que invita a la enmienda. Veamos otro caso similar: “Al contrario, se les prohíben severamente las lisonjas activas y *pasivas*, esto es, que ni las digan ni las escuchen” (p. 550). El texto original presenta la forma “positivas”, que no puede ser sino lectura errónea por “pasivas”, pues el contexto no justifica el uso del primer adjetivo en ninguna de sus acepciones y no hay otro lugar en Gracián en que podamos hallar combinados “activo” y “positivo”, mientras que sí los hay donde el primer par de adjetivos, “activo” y “pasivo”, van juntos²⁶. En este caso, como en el anterior, vemos que *conformatio textus* y *usus scribendi* se conjugan para obtener la solución óptima.

Un nuevo caso, en el que confluyen dos prácticas frecuentes del autor, va a mostrarnos que la selección de un criterio no siempre es sencilla: “Ya sé que me tendréis por paradojo y aun *estoico*, pero más importa la verdad. Digo que el libro que habéis de buscar y leerlo de cabo a cabo es la célebre *Uliásada* de Homero. ¡Aguardá, no os admiréis hasta que me declare!” (p. 193). Arturo del Hoyo²⁷, y con él un buen número de editores posteriores del texto, consideraron necesario cambiar “estoico” por “exótico”, palabra que es casi anagrama perfecto de la primera, y que parece más ajustada al sentido que parece exigir el contexto, esto es, ‘persona de opiniones extravagantes’, factores ambos que ayudarían a explicar la *immutatio*, fuera confusión involuntaria o sustitución hecha a propósito. La revisión en este caso de los lugares en los que Gracián hace uso de “exótico” parece apoyar la enmienda, puesto que está otras veces emparejado con “paradojo”, adjetivo

y figurillas, personas de substancia”; o *El Criticón*, p. 127: “De hombres muy livianos hacía hombres graves, y de otros muy flacos, hombres de mucha substancia”.

26 Véase este de *Oráculo manual y arte de prudencia*, 244, referido también a la lisonja: “Saber obligar. [...] Compran a precio de alabanzas lo mejor, y del mostrar gusto de una cosa hacen honra y lisonja. Empeñan la cortesía, haciendo deuda de lo que había de ser su agradecimiento. Desta suerte truecan la obligación de pasiva en activa, mejores políticos que gramáticos”. Cf. también, entre otros, *Agudeza y arte de ingenio*, xvii, p. 485: “Una transmutación destas es valiente salida de un empeño. Desta suerte, Augusto transformó su ambición en moderación, y revolvió el agravio de activa por pasiva”; o *Agudeza y arte de ingenio*, xxvi, p. 535: “Ni es menor notar la activa malicia de uno y la pasiva sencillez del otro”.

27 En su edición de Baltasar Gracián, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

con el que tiene una clara sintonía semántica²⁸. Sin embargo, no es posible descartar del todo la viabilidad de “estoico”, que Gracián empleó en sus cartas, de forma impropia y del todo personal, como en otras muchas palabras, con el sentido de ‘raro’ o ‘estrafalario’²⁹. A la vista de esta circunstancia, la enmienda de Arturo del Hoyo se antoja fallida por innecesaria.

No es esta la única muestra de enmienda consagrada que, en acto de contrición, convenía revisar. He aquí otra:

Pero lo que extrañó mucho Andrenio fue ver entre tales heces de la república, en medio de aquella sentina vulgar, algunos hombres lucidos y que se decía eran grandes personajes.

—¿Qué hacen aquí *estos*? *Señor*, que se hallen aquí más esportilleros que en Madrid, más aguadores que en Toledo, más gorriones que en Salamanca, más pescadores que en Valencia, más segadores que en Barcelona, más palenquines que en Sevilla, más cavadores que en Zaragoza, más mochilleros que en Milán, no me espanta; pero ¡gente de porte, el caballero, el título, el señor...! No sé qué diga. (p. 354)

Cuesta Dutari consideró que el pasaje encerraba una interpretación errónea del original de imprenta y propuso una enmienda que implicaba también un cambio en la puntuación de la edición *princeps*, conservada en la versión aquí reproducida: “¿Qué hacen aquí estos señores?”³⁰. LESO consideró razonable esta modificación³¹, que empero soslaya el frecuente uso de “señor” como vocativo en contextos coloquiales y merma la expresividad de las palabras de Andrenio³².

28 Cf. *El Discreto*, xvi, p. 164: “Hay algunos que parece que les calzó la naturaleza el gusto y el ingenio al revés: exóticos en el discurrir, paradoxos en el gustar, anómalos en todo”.

29 Cf. la carta a Lastanosa de 28 de abril de 1640 en la que calificó de “estoico” a Juan de Espina, conocido coleccionista de curiosidades, cuya casa visitó en Madrid. Cito por la ed. de Santos Alonso, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 1379. A estos argumentos hay que sumar la posible alusión a la obra de Cicerón *Paradoxa stoicorum*, según indica la nota de Cuartero, Sánchez Laílla y Laplana, en su ed. cit., vol. II, p. 215.

30 N. Cuesta Dutari, *op. cit.*, p. 37.

31 LESO, “Trescientas notas...”, p. 199.

32 Cf. *El Criticón*, p. 503: “—Señor, que estén aquí los amantes, vaya, que no va sino una letra para amantes; que estén los músicos en su traste, bien; ¡pero hombres de entendimiento!”.

El atolladero más comprometido para el editor, no obstante, es el hápax, donde se difuminan los límites esenciales entre el error y la existencia de un término inaudito:

Y así, en metáforas curiosamente disfrazadas, da a entender esta verdad el autor, con que dulcemente dispone para abrazarla, sin que pueda el presumido desvanecerse en la cumbre, ni el humilde desconsolarse en el valle, pues la rueda de la Fortuna (*haciendo se dé chasco a la del Tiempo*), en cuya variedad no hay cosa estable, ya hace al primero último, ya el último es primero. (p. 519)

Consideremos este pasaje, que desde la primera edición ha ofrecido al lector la lección “hiciéndose deschasco”, con un sustantivo del que no hay otro registro. La solución adoptada en el ejemplo se justifica por lo que parece una relación evidente del término con “chasco” (‘burla’), que haría referencia aquí al modo en que la rueda de la Fortuna, con sus vueltas imprevisibles, salva la inmutabilidad de la rueda del Tiempo, que siempre gira en el mismo sentido y trae la cíclica repetición de las cosas³³. Por otro lado, habría que considerar una defectuosa agrupación de palabras, como la que hemos visto más arriba en el caso de “cría la mejor sangre”, y la presencia de una ese parasitaria en “des” que se explicaría en la secuencia por contagio de las sílabas anterior y posterior, que contienen el mismo sonido. El resultado es una expresión artificiosa, no más que el término “deschasco”, en caso de que se tratara de una ocurrencia léxica de Gracián, pero que tiene la virtud de dotar de sentido a un texto por el que todos los editores habían pasado de puntillas.

Donde la tarea del editor alcanza dimensión penitencial es en aquellos lugares en los que se hace imposible redimir las faltas, siendo el piadoso silencio el expediente con que los editores celan en la mayoría de los casos su *desperatio*. Así ha sido en un precioso pasaje en el que hasta fechas recientes se ha obviado la palmaria presencia de un error, confundido quizás con hápax culto de arcana significación:

—¿Qué arma tan extraordinaria es aquella? —preguntó, como tan soldado, don Alonso.

33 Es la explicación de Cuartero, Sánchez Laílla y Laplana en su ed. cit., vol. II, p. 543.

—*Estórica*—respondió Salastano—, y fue de la reina de las amazonas, trofeo de Hércules con el balteo, que pudo entrar en docena. (p. 292).

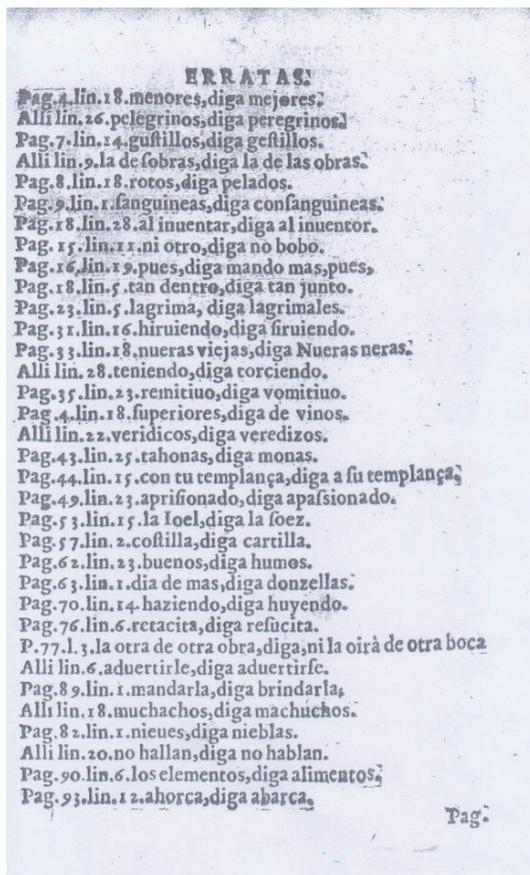
“Estórica” es la enmienda por “estorea”, que aparentemente no preocupó mucho a los editores y anotadores del texto, quienes, pensando quizá que se trataba de una ignota denominación técnica o un capricho expresivo de Gracián, leyeron con el original³⁴. El contexto, que nos aclara que en todo caso se está hablando de un arma, hace tolerable el término. Sin embargo, el azar o una gracia auxiliante particular ha permitido a los últimos editores hallar la fuente concreta de esta referencia, la relación que Juan Francisco Andrés de Uztárroz hizo de las colecciones de Juan Vincencio Lastanosa, mecenas de Gracián, en las que figuraba una “estórica, arma de la Reina de las Amazonas”³⁵, especie de propulsor de dardos empleado por los indígenas amazónicos. El paso de “estórica”, término del manuscrito copiado por el componedor, a “estorea” se explica cómodamente por la extrañeza de la palabra y por una eventual confusión de grafías, quizá mal delineadas —pensemos en una *i* sin punto junto a una *c* en trazo apretado que parecen una sola letra—, en su parte final. Agradecemos este golpe de suerte, porque, de no haber sido por él, difícilmente se podría haber llegado a la misma enmienda por conjetura, por mucho que, una vez conocida la voz original, nos parezca evidente.

Lo cierto es que tras infinidad de *loci obscuri* se agazapa un error cuya génesis puede estar en causas más o menos corrientes, algunas de las cuales hemos repasado en este trabajo, o en circunstancias excepcionales de más compleja valoración, y esto es particularmente cierto en la Tercera Parte de *El Criticón*, plagada de desperfectos. El padre Gracián, que sintió sincero dolor por los pecados de sus obras, debió horrorizarse ante la pésima impresión de Pablo de Val e incluyó en sus preliminares un listado de sesenta y nueve enmiendas en las que corrigió no ya erratas propiamente dichas, como las que figuran en la fe del mismo volumen,

34 Tan solo Romera-Navarro (ed. cit., vol. II, p. 81, n. 210) se preocupó por hallar explicación al vocablo, aunque, como es comprensible, se salió por la tangente con una equivalencia que el resto de los editores, a falta de nuevas indagaciones, dieron por buena: “*Estorea* (εστωρ) llama al hacha que maneja la amazona”.

35 Véase la nota de Cuartero, Sánchez Laílla y Laplana en su ed. cit., vol. II, pp. 314-315.

sino un nutridísimo conjunto de lecciones erróneas, fruto de la incuria o de la incomprensión de los cajistas³⁶. Lo reproducimos aquí (fig. 1) por la rareza y relevancia del documento, y porque nos ha de ser útil para contrastar algún caso que veremos más adelante:



36 La intervención de Gracián en el cuidado de este libro no es excepcional. También la *editio princeps* de *El Héroe* (Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1637) presenta una sección de “Erratas” que desborda la función de la fe de erratas con la inclusión de variantes textuales y correcciones estilísticas que solo podemos atribuir al autor.

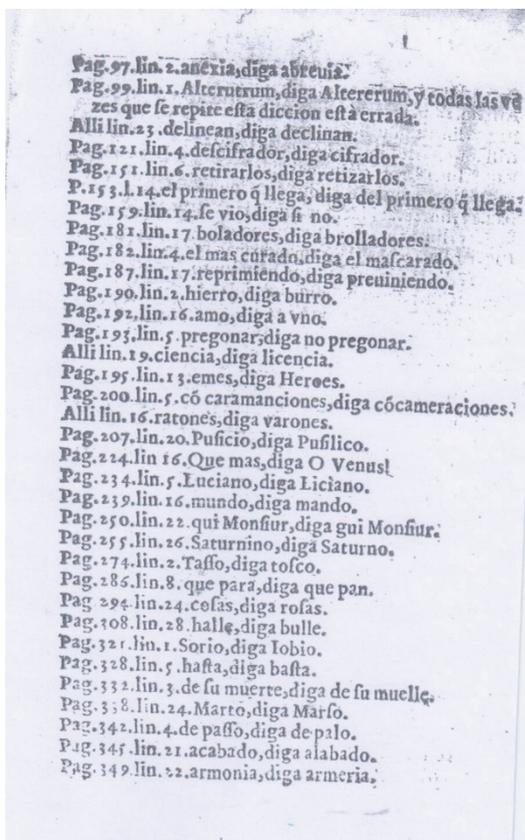


Fig. 1. © Österreichische Nationalbibliothek

Por desgracia, la hoja que contiene este inventario, añadida entre los dos cuadernillos que integran los preliminares de la edición, se perdió en todos menos uno de los escasísimos ejemplares conservados, el de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, de manera que hasta la última edición crítica de *El Criticón*, que reveló e incorporó a la *constitutio textus* este documento de incalculable valor, los editores han tenido que afrontar las muchas tinieblas del texto sin la linterna que el propio autor ofreció a los lectores de la primera edición³⁷.

37 Véase el análisis de esta hoja en la ed. cit. de Sánchez Laílla y Laplana, pp. LXXIII-LXXIV, que dio la primera noticia de su existencia. Estas enmiendas de Gracián,

La consecuencia es que, en numerosas ocasiones, los errores han pasado desapercibidos y han obligado al sufrido editor a sesudas o ingeniosas anotaciones para tratar de dotar de sentido a un pasaje incomprensible. Basta leer la aclaración de Romera-Navarro a este lugar en el que Gracián satiriza con ácido humor a quienes pecan contra el sexto: “tras la tercera va la primera y las desgracias son gracias; las *doncellas* en París y los galanes en Francia” (p. 580); en el que “doncellas” es la corrección del ejemplar de Viena al “diademas” del original. Allí donde las jovencitas poco castas terminan embarazadas (en “París” de “parir”) y sus promiscuos amigos afectados por la sífilis o mal francés (“en Francia”), nuestro sabio editor entendió que las diademas, como símbolo de victoria, se hallaban en París por la hegemonía militar francesa, y no en España, de donde, a criterio de Gracián, no deberían haber salido, aunque es perceptible la insatisfacción del autor de la nota, consciente de la falta de relación temática de su solución con la referencia a los donceles, que sí interpreta con absoluto acierto³⁸. Pero no podemos culpar a Romera-Navarro de no haber intuido en tan estupefaciente lugar la presencia de un error y nunca estaremos lo suficientemente agradecidos a su valentía interpretativa, que ha permitido leer y entender *El Criticón* a varias generaciones.

Sobrevolar el obstáculo del error siempre es una opción, pero el propósito de enmienda es deber del filólogo si está en riesgo el alma del texto, y la Tercera Parte de *El Criticón* ha suministrado abundante materia para el lucimiento del *iudicium*, aun cuando las soluciones no siempre hayan sido acertadas. Con relación a esto, es de justicia reconocer el esfuerzo argumentativo de Octavio de Toledo para solventar uno de los enigmas más llamativos del relato, que se produce en el punto en que Andrenio y Critilo llegan al estanco de los vicios, que no es otra cosa que una taberna:

Íbanse acercando a la gran puerta, siempre de par en par, así como la casa de bote en bote, y notaron que, así como a la del furor suelen estar encadenados tigres, a la del valor leones, a la del saber águilas,

por desgracia, no dejaron huella en las sucesivas ediciones de la Tercera Parte —la contrahecha de Madrid, 1657, y la lisboeta de 1661—, y, por descontado, tampoco en las impresiones de *Obras completas* a partir de 1663.

38 Cf. *El Criticón*, ed. cit., vol. III, p. 90, n. 61, donde dice de “las diademas en París”: “Frase tan inexpresiva sirve solo para dar entrada a la siguiente”.

a la de la prudencia elefantes, en esta asistían lobos soñolientos y *monas* entretenidas. (p. 563)

El término “monas” es la corrección del ejemplar de Viena a la forma “tahonas”, completamente extravagante en el contexto, pues no hay noticia de acepciones, ni siquiera en registros coloquiales o de jergas, que puedan relacionarlo con el vicio de la bebida, condenado en toda la crisis 2 de esta parte, y porque, de forma similar al caso de “fitón”, que hemos visto más arriba, interrumpe de forma brusca una serie significativa, compuesta de animales alegóricos. Partiendo de la intuición de Romera-Navarro, que, aquí sí, se malició un error y aventuró que Gracián quiso decir “raposas, por las rameras que había en los bodegones”³⁹, Octavio de Toledo propone la enmienda “rabonas”, en la que encuentra más convincentes propiedades: presenta el mismo número de letras que “tahonas” e idéntica distribución de las vocales; contiene una *b*, letra de cierto parecido con *h*, que provoca confusiones registradas en la misma parte⁴⁰, y una *r*, igualmente intercambiable por una *t* por razón de similitud en la escritura⁴¹; “rabosa” es una forma dialectal aragonesa, propia, por tanto, del autor; es también la denominación de un animal, con lo que se restaura la coherencia temática; y “rabosa” es apelativo documentado para la prostituta, por lo que el simbolismo del animal remitiría a otro vicio que, como señaló Romera-Navarro, no era ajeno a las tabernas⁴². La lección que el propio Gracián impone en su hoja de correcciones, aventurada por LESO sin justifica-

39 Cf. *El Criticón*, ed. cit., vol. III, p. 69, n. 164.

40 Véase “hasta” por “basta” en el vuelto de la hoja de correcciones del ejemplar vienés.

41 Entre otros muchos casos espigados por las tres partes de *El Criticón*, en esta tercera se registra un caso de esta confusión, aunque en sentido opuesto: “venrurioso” por “venturoso” (p. 170 de la *editio princeps*).

42 Véase por extenso la argumentación en Álvaro Sebastián Octavio de Toledo y Huerta, “¿Qué se cuece en ‘tahonas entretenidas’? Notas para la enmienda de un pasaje graciano (*Criticón*, III, 2, C6r)”, *Criticón*, 123 (2015), pp. 133-166. El estudio señala que “la aparición repetida de un error material permite formular para cada testimonio concreto una ‘norma del error’, esto es, un conjunto de transformaciones del original que se producen de manera relativamente frecuente en dicho testimonio y que pueden funcionar, con carácter heurístico, como instrumento de detección de nuevos desvíos y de formulación de conjeturas en pasajes menos transparentes” (*ibidem*, p. 143).

ción alguna⁴³, hace inútil toda esta tarea explicativa, pero no invalida el procedimiento que conduce a la conjetura, del todo razonable, apoyada en argumentos paleográficos, de *usus scribendi* del autor y de congruencia temática. “Monas”, la enmienda que hemos de abonar, pues cuenta con el aval del propio autor, aunque no sea posible explicar con certidumbre el fenómeno que ha transformado esta palabra en “tahonas”, requiere, como casi siempre en Gracián, una glosa, pero es un término tan certero, tan apropiado y tan iluminador que, una vez colocado en su lugar, da la impresión de que no podría ser reemplazado por otro: como sinónimo de “lobos”, con el significado de ‘borrachera’, las “monas” representan los efectos eufóricos de la embriaguez, mientras que los “lobos” simbolizan la somnolencia que esta provoca, siendo ambas fieras las dos caras de la vinolencia, vicio propio de los viejos, que es el tema de toda la crisis⁴⁴.

Afortunadamente, no siempre el trabajo es vano, pues la heurística de Octavio de Toledo le permitió conjeturar una enmienda a un lugar problemático antes de que la hoja del ejemplar de Viena confirmara, en este caso, su pertinencia:

[...] no sabiendo callar ni su mal ni el ajeno; singularmente cuando llega a calentárseles la boca con alguna pasión de cólera o alegría, sin ser necesario darles el *vomitivo* político de la afectada ignorancia ni el único torcedor de la mañosa contradicción. (p. 557).

Donde el original presenta “remitivo”, el término “vomitivo” se explica de nuevo por una confusión gráfica habitual y por el mismo uso metafórico del vocablo por parte de Gracián en contextos equivalentes⁴⁵. Igualmente loables, por haberse realizado sin tener conocimiento de la hoja de correcciones del ejemplar de Viena, son las atinadas conjeturas de Rodríguez Rodríguez en un total de cinco lugares deturpados de la Tercera Parte:

43 Cf. LESO, “Trescientas notas...”, p. 217.

44 Recordemos aquí la apreciación de Blecua, *op. cit.*, p. 127: “una conjetura que no añade perspectivas nuevas sirve para bien poco”.

45 Véase Octavio de Toledo y Huerta, *op. cit.*, p. 144. Puede contrastarse este fragmento con el de *Oráculo manual y arte de prudencia*, 213: “Saber contradecir. Es gran treta del tentar, no para empeñarse, sino para empeñar. Es el único torcedor, el que hace saltar los afectos. Es un vomitivo para los secretos la tibieza en el creer, llave del más cerrado pecho”.

“Ora vamos a los varones ancianos y *machuchos* <-muchachos>, que suelen hacer pasto de ella [de la verdad]”, p. 597⁴⁶; “cuando se están comiendo de sarna los mayores soldados y los primogénitos de la fama la *declinan* <-delinean>”, p. 615⁴⁷; “yo hago burla de aquellos sabios a lo antiguo, que defendían consistir la felicidad, uno, que en las honras; otro, que en las riquezas; este, que en los deleites; aquel, que en el *mando* <-mundo>”, p. 741⁴⁸; “¡Eh!, que no es creíble *quepan* <-que para> traiciones en tales agravos; que se escondan ferezas entre tales lindezas”, p. 781⁴⁹; “Que así dijo el Jovio después de haber *alabado* <-acabado> moros y cristianos: que, por cuanto ellos se lo pagaron bien, él había celebrado mejor”, p. 830⁵⁰. No todos gozamos la suerte de que nuestras conjeturas tengan ulteriormente una confirmación fidedigna⁵¹, como hemos visto en las últimas muestras, que han de servir para refrendar el principio de que el editor puede y debe aplicarse con los oportunos argumentos a la enmienda conjetural como *ultima ratio* ecdótica.

Todo ello bajo la enseña de la sensatez y solo, como hemos dicho, cuando se tiene absoluto convencimiento de que nos hallamos ante un

46 Cf. Rodríguez Rodríguez, *op. cit.*, pp. 159-160. Además de la *conformatio textus*, el autor aporta para el sostenimiento de su enmienda este otro texto de *El Criticón*: “Ya se han acabado aquellos viejos machuchos tan sólidos y verdaderos: el sí era sí y el no era no” (p. 153).

47 *Ibidem*, pp. 159-160. La interpretación que Rodríguez Rodríguez da al pasaje ya enmendado es, sin embargo, menos convincente.

48 *Ibidem*, p. 161. Contrasta el autor este pasaje con el siguiente: “De suerte que la felicidad humana consiste en un agregado de todos los que se llaman bienes: honras, placeres, riquezas, poder, mando, salud, sabiduría, hermosura, gentileza, dicha y amigos con quien gozarlo”, p. 742.

49 *Ibidem*, p. 161. La hipótesis de partida es una escritura defectuosa en el original de imprenta, “que pan”, corregida erróneamente como “que paran”. El ejemplar de Viena conmina a la sustitución de “que paran” por “quepan”, posiblemente para evitar la duplicación cacofónica de la sílaba *que*.

50 *Ibidem*, p. 162. Rodríguez Rodríguez llega a la conjetura en este caso por el conocimiento de la obra del autor aquí citado, el historiador italiano Paolo Giovio, autor de unos *Comentarios de las cosas de los turcos* (Barcelona, Carlos Amorós, 1543), donde, para escándalo de muchos, alabó a los moros supuestamente a cambio de recompensa.

51 Oigamos de nuevo a Bleuca, *op. cit.*, p. 125: “La conjetura es un ‘salto en el vacío’, que solo la aparición de nuevos testimonios puede servir de piedra de toque”.

texto dañado, puesto que hay también lugares sospechosos en los que es imposible determinar si se trata de un error o de un lapsus estilístico del autor, como el que sigue, de la Segunda Parte de *El Criticón*: “Advertid que de los *mayores* gigantes triunfan los enanos, y de los mayores los pequeños, los menores y aun los mínimos” (p. 448). El adjetivo “mayores”, que se antoja superfluo en su aplicación a “gigantes” y está presente de nuevo en la frase siguiente con función nominal y pleno sentido, parece resultado de una repetición inadvertida del copista en el proceso de memorización y dictado interior⁵², pero nada excluye que esta fea redundancia figurara en el original, por lo que se impone aquí el respeto del texto legado por el conjunto de la tradición.

No todo son aciertos, sin embargo, y algunas enmiendas han mostrado una llamativa contumacia en el error. Sírvanos en este caso como ilustración la primera obra del padre Baltasar:

Soñó dioses a muchos la inhumana gentilidad, aun no con la mitad de hazañas de Alejandro, y negole al laureado macedón el predicamento o la caterva de deidades. Al que ocupó mucho mundo, *no* le señaló poco cielo; pero ¿de dónde tanta escasez, cuando tanta prodigalidad?

Este es el tenor, una vez aplicados criterios normalizadores, de un párrafo contenido en el segundo primor de *El Héroe*, que se mantiene sin variación en todos los testimonios impresos antiguos desde la primera edición (Huesca, Juan Francisco de Larumbre, 1937)⁵³. Batllori y Peralta, en su benemérita edición del tratado⁵⁴, consideraron errónea, quizá por superflua, la partícula negativa que afecta al verbo “señaló”, que ciertamente parece interferir en la clara contraposición temática entre “mucho

52 Blecua, *op. cit.*, p. 21, explica que los errores por repetición de una palabra o frase breve suelen ser consecuencia de una vuelta al modelo del copista, que no recuerda con exactitud la perícopa.

53 Le siguen las ediciones de Madrid, Diego Díaz, 1639; Barcelona, Sebastián y Jaime Matevad, 1640; Lisboa, Manuel da Sylva, 1646; Amsterdam, Juan Blaeu, 1659; y Coimbra, Tomé Carvalho, 1660. El texto tampoco sufre variaciones en las ediciones de *Obras de Lorenzo Gracián*, desde 1663 a 1784.

54 Baltasar Gracián, *Obras completas*, edición de Miguel Batllori y Ceferino Peralta, Madrid, Atlas (BAE, 229), 1969, p. 245.

mundo” y “poco cielo”, dentro de un pasaje en el que se pondera cómo Alejandro Magno, a pesar de haber conquistado todo el mundo conocido, no fue divinizado, como se acostumbraba a hacer con los hombres extraordinarios entre los pueblos gentiles. El sentido, sin presencia de la negación, parece más claro, pero implica suponer un descuido en Gracián que, en este caso, se remontaría al mismo momento de la escritura, pues la oración consta sin variantes en el autógrafo conservado de *El Héroe*⁵⁵, y también que esta inadvertencia pasó al original de imprenta y, sucesivamente, a la *princeps*, esquivando también una más que probable revisión de los pliegos por parte del jesuita⁵⁶. En todo caso, el predicamento de Batllori y Peralta motivó que su enmienda se replicara en no pocas ediciones posteriores del tratado.

No fue el caso de la versión de Bernat Vistarini y Madroñal, en la que se transcribe fielmente el texto de la edición de 1639⁵⁷, con la negación incluida, aunque no se ofrece una imprescindible nota aclaratoria, habida cuenta de que la frase “no le señaló poco cielo” es ambigua y podría interpretarse, presumiendo la presencia en ella de una lítote, justo con el significado contrario al que parece demandar el discurso. Que las palabras de Gracián tenían sentido para el lector contemporáneo, a pesar del velo con que el laconismo a ultranza del aragonés dificulta la comprensión al lector contemporáneo, se demuestra con el mismo mantenimiento en la tradición textual antigua de la partícula negativa y en la lucidez con que los primeros traductores de *El Héroe* vertieron el pasaje, manifestando los elementos implícitos que la hacen patente: “no le señaló [siquiera] [un]

55 Las inadvertencias en la escritura del jesuita no son raras, como se puede ver en el estudio de las variantes del autógrafo de Luis Sánchez Laílla, “El autógrafo de *El Héroe* de Baltasar Gracián: nueva visita”, *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 10.2 (2022), pp. 208-254.

56 Véase lo dicho *supra*, nota 36.

57 Baltasar Gracián, *El Héroe. Oráculo manual y arte de prudencia*, edición de Antonio Bernat Vistarini y Abraham Madroñal, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 273), 2003. Por entonces todavía no se había hallado el único ejemplar conservado de la primera edición, de 1637, dado a conocer por Aurora Egido, “El hallazgo de la primera edición de *El Héroe* (Huesca, Francisco de Larumbe, 1637) de Baltasar Gracián y sus dos dedicatorias”, en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, eds. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2017, pp. 217-223.

poco [de] cielo”⁵⁸. Queda claro que la enmienda de Batllori y Peralta, derivada de una escasa valoración de los procedimientos expresivos del autor y de los usos lingüísticos de la época, era innecesaria.

Toda enmienda es una hipótesis arriesgada y no se da con frecuencia al editor la oportunidad de entonar el *mea culpa* por una mala apreciación de error o una conjetura desacertada, pero ello no debe desalentar el indeclinable propósito de ofrecer al lector una obra libre de tachas, pues, en palabras del maestro Blecua, “la conjetura [...] es recomendable siempre que exista un *locus criticus*, porque de este modo se llama la atención sobre él y permite un diálogo —o un debate— filológico que enriquece el conocimiento del texto”⁵⁹. En la siempre medida y bien intencionada crítica de los colegas tendrá el filólogo su leve penitencia.

58 Así dice la traducción de Nicolas Gervaise, *L'Héros de Laurens Gracian*, París, Chez la Veuve Pierre Chevalier, 1645, pp. 9-10: “elle n’a pas seulement marqué un petite place dans le ciel à celui qui avoit occupé tout un monde”; y así la de Agostino Paradisi, *L'Eroe, ovvero La scuola per giungere all'eroismo, opera di Lorenzo Graziani*, Módena, Antonio Capponi, 1719, p. 20: “A lui, insomma, che occupò tanta parte del mondo, una picciola parte di Cielo assegnar non si volle”.

59 Blecua, *op. cit.*, pp. 125-126.

Los escritos de Gaspar M. de Jovellanos: de variantes, dudas, enmiendas y conjeturas, con una curiosa coda centenaria

ELENA DE LORENZO ÁLVAREZ

Universidad de Oviedo

xeldelor@uniovi.es

Título: Los escritos de Gaspar M. de Jovellanos: de variantes, dudas, enmiendas y conjeturas, con una curiosa coda centenaria.

Title: The Writings of Gaspar M. de Jovellanos: Variants, Doubts, Amendments, and Conjectures, with a Curious Centenary Coda.

Resumen: Los escritos de Gaspar M. de Jovellanos son excepcionalmente numerosos y presentan un marcado componente multidisciplinar, pero tienen en común una proteica transmisión textual determinada por diversos factores —existencia de sucesivos estadios de redacción, multiplicidad de testimonios, primeras ediciones escasamente fiables, pérdida posterior de sus testimonios e injerencias ajenas— que han condicionado el hacer de los sucesivos editores. Como en un palimpsesto, las enmiendas realizadas con afán de reconstruir lo que era el texto original se sucedieron a lo largo de dos siglos, y aquí se comparte un histórico de variantes, dudas y sucesivas decisiones sobre algunos *loci critici*, que espigamos, no tanto para contrastar el acierto o error de cada solución, sino para atisbar por qué se generaron las deturpaciones y cómo se ha operado para solventarlas.

Abstract: The writings of Gaspar M. de Jovellanos are both extensive and notably interdisciplinary, yet they share a complex and shifting textual transmission shaped by a range of factors—multiple stages of textual evolution, a variety of primary testimonies, unreliable first editions, subsequent loss of their sources, and external interferences—, all of which have significantly influenced successive editorial efforts. Much like a palimpsest, attempts to reconstruct the original text have spanned over two centuries. This study traces the history of variant readings, doubts, and successive editorial decisions regarding some *loci critici*, not to assess the accuracy of each solution, but rather to illuminate the reasons for textual corruption and the approaches taken to resolve it.

Palabras clave: Jovellanos, transmisión textual, ediciones, enmiendas, conjeturas.

Key Words: Jovellanos, Textual Transmission, Editions, Amendments, Conjectures.

Fecha de recepción: 30/10/2024.

Date of Receipt: 30/10/2024.

Fecha de aceptación: 23/11/2024.

Date of Approval: 23/11/2024.

Los escritos de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) son excepcionalmente numerosos y presentan un marcado componente multidisciplinar —en sus *Obras completas* se cuentan por tomos sus escritos literarios y sobre literatura, arte, economía, política, pedagogía y jurisprudencia—; sin embargo, buena parte de ellos comparten una peculiar transmisión textual, que está determinada por cinco factores:

1) el hábito del autor de revisar los textos meticulosamente y la costumbre de conservar materiales, fueran borradores o copias en limpio: la pertinaz *labor limae*, que no se limita a la subsanación de detalles y puede darse en fases que abarcan hasta dos décadas, genera sucesivos estadios de redacción en que pueden apreciarse profundas remodelaciones que en ocasiones llegan a cuajar en versiones radicalmente divergentes, y de los procesos de revisión y transcripción pueden conservarse testimonios, pero también haber solo constancia en el diario o en el epistolario; en consecuencia, en el caso del corpus jovellanista, raramente un editor afrontará la edición de un texto definitivo transmitido en un *codex unicus* y, si lo hace, probablemente será en la preocupante certeza de que existieron otros testimonios que desconoce.

2) la abundancia de copias de muy diversa fiabilidad. Muchas son meras copias de copias, cuya existencia explica el que obras que alcanzaron cierta celebridad no llegaron a la imprenta hasta décadas después de ser redactadas: se cierne la sospecha sobre todas las heterógrafas que no consta cómo se generaron o que no se ubican en series documentales acreditadas, aunque lógicamente solo el cotejo puede confirmar que son meros *codices descripti*. Sin embargo, el diario y epistolario y la caligrafía del amanuense permiten identificar la existencia de algunas copias generadas en el ámbito del propio autor cuyo valor filológico es tan alto y fiable como el convencionalmente atribuido a los autógrafos: aunque estos cotizan al alza en el mercado de valores ecdótico, los de Jovellanos tienden a transmitir los primitivos estadios de redacción y a ser borradores que nos muestran el telar —son, por tanto, de alto interés para la filología de autor—, mientras que los apógrafos o idiógrafos que realizaron sus copias de confianza al dictado o bajo la atenta revisión del autor transmiten estadios posteriores y frecuentemente terminan constituyéndose en texto base: en estos casos, es corriente localizar entre las esmeradas caligrafías de Ceán Bermúdez o Acevedo Villarroyel correcciones de puño y letra de

Jovellanos de diversa entidad, indicio de que existió otra copia en limpio posterior; si no se hallan estas *marginalia*, las copias pueden constituir ya versiones definitivas, con frecuencia remitidas a individuos o corporaciones que han solicitado su redacción.

3) lo que José Miguel Caso González, quien abordó las primeras ediciones críticas del corpus, calificó de la “gran catástrofe”¹: la pérdida de numerosos manuscritos, siendo especialmente sensible la de los que se conservaban en Gijón, que se debe a avatares diversos, pero fundamentalmente a la dispersión de los papeles que obraban en el entorno familiar y en el círculo de amistades más cercano y al incendio de la biblioteca del Real Instituto Jovellanos de Gijón en 1936.

4) el ecosistema de censura previa que determina si se concede o no licencia de impresión a las obras y qué modificaciones han de ser introducidas como condición para que estas vean la luz está operativo y especialmente activo desde 1769 y hasta el Decreto de Libertad de Imprenta (1810), y por tanto afecta de lleno a toda la obra de Jovellanos —de hecho, a todo autor de la segunda mitad del XVIII—; en su caso, al factor gubernamental —que tuvo efecto en su producción teatral y en la escasa obra poética que decidió publicar— hay que sumar el de la censura interna institucional, pues muchos trabajos son redactados a instancias de cuerpos que asumen o matizan el contenido tras revisión de comisiones académicas —y constan abiertos enfrentamientos con ellas a raíz de estas intromisiones—. Además, hay que poner en juego la existencia de ediciones piratas o impresas sin supervisión directa del autor, y el hecho contrastado de que, cuando Jovellanos sostiene que en las reeditadas por él el texto ha sido depurado, tal revisión, más que mera restitución de la supuesta versión primitiva —y a veces perdida—, suele implicar remodelación de cierto calado que da lugar a un testimonio divergente.

5) la frustración de diversos proyectos editoriales de publicar las obras completas de Jovellanos con ciertas garantías —como el de Manuel José Quintana o el de la Real Academia de la Historia— y la escasa fiabilidad de los primeros que llegaron a puerto: en las luego muy difundidas ediciones decimonónicas es práctica habitual el limitado manejo de testimo-

1 Gaspar M. de Jovellanos, *Obras Completas*, tomo I, *Obras literarias*, ed. José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1984, p. 15.

nios aun conociendo que existían otros y la publicación a partir de copias facilitadas sin contrastarlas con sus originales; y se generan supresiones, malas lecturas, cuestionables enmiendas y flagrantes erratas, que en este momento pueden ser introducidas por copistas que hacen llegar transcripciones a los editores, por los propios editores o por los cajistas ya en el proceso de imprenta. Todo ello es especialmente grave porque con frecuencia transmiten testimonios luego perdidos de que proceden los más tardíos conservados, y porque normalmente o no indican sus fuentes o se refieren a ellas con exasperante indefinición —pueden aludir a un *original*, sin que se pueda saber si era manuscrito autógrafo, apógrafo o mero *codex descriptus*, foliación ni procedencia—; amén de que en ocasiones aluden a que han manejado varios testimonios sin indicar variantes y con serias posibilidades de contaminación.

La complejidad de intentar reconstruir las lecciones de textos transmitidos por tradición textual tan proteica se hace más patente si consideramos que estos factores —sucesivas versiones, multiplicidad de testimonios, ediciones primeras escasamente fiables, pérdida posterior de sus testimonios e injerencias ajenas de diverso pelaje— convergen.

Todo esto, y la propia evolución de la disciplina filológica, ha condicionado el diverso hacer de los dos editores de referencia que han tenido las obras de Gaspar M. de Jovellanos. Julio Somoza (1848-1940) pudo disfrutar el fondo del Instituto que vio arder en 1936, y a él debemos la publicación de un notable corpus de inéditos y tres herramientas aún hoy imprescindibles como testimonio de lo que la transmisión fue: el *Catálogo de manuscritos e impresos notables del Instituto de Jovellanos en Gijón* (1883), el *Inventario de un jovellanista* (1901) y los *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos* (1911)². Pero José Miguel Caso González (1928-1995), que ya no tuvo acceso a estos fondos —sí a algunas copias que realizó Somoza—, palió la catástrofe recabando testimonios en otros fondos públicos y privados de ámbito nacional, y, formado en la escuela

2 Julio Somoza, *Catálogo de manuscritos e impresos notables del Instituto de Jovellanos en Gijón*, Oviedo, Imprenta y Litografía de Vicente Brid, 1883; *Inventario de un jovellanista, con variada y copiosa noticia de impresos y manuscritos, publicaciones periódicas, traducciones [...]*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901; *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos*, Madrid, Imprenta de los Hijos de Gómez Fuentenebro, 1911.

de Menéndez Pidal, abordó pioneras ediciones críticas de las obras: desde la primera de la poesía de Jovellanos³ —que también es la primera edición crítica de un poeta del XVIII— al ambicioso proyecto de edición crítica de las *Obras completas*, que puso en marcha en 1984.

A la vista de más testimonios, el cotejo de variantes ya le permitió constituir estemas o al menos reconstruir las principales ramas, y en las últimas décadas se han seguido localizando manuscritos diversos: por tanto, ya se intuirá que la *emendatio* jovellanista de los siglos XX y XXI puede proceder con cierta seguridad *ope codicum*.

No obstante, siempre hay momentos en que es necesario arriesgar y conjeturar las enmiendas *ope ingenii*: bien ante una infrecuente transmisión monotestimonial, bien porque, en la certeza de que los testimonios conservados transmiten versiones poco fiables del arquetipo perdido, se ha de elegir —en una suerte de *emendatio mixta* que no es *divinatio*, pero tiene mucho de *ope ingenii*— entre el mal menor y el peor. Algunas enmiendas conjeturales permanecen como hipótesis —a fin de cuentas, todas las enmiendas *ope ingenii* lo son en mayor o menor grado—; sucesivos editores ejercieron el derecho a la enmienda sobre *loci critici* que se sospechaban lecturas peregrinas o errores mecánicos, o se evidenciaban en espacios en blanco que dejaban marcas de rotos o voces *ilegibles* que se resistían a solución; y muchas fueron confirmadas o desmentidas por la posterior localización de testimonios.

Por si de algo pudiera servir compartir un histórico de variantes, dudas y sucesivas decisiones sobre algunos *loci critici*, a continuación se hilvana una muestra de enmiendas conjeturales; resueltas después o no, entendemos que el interés de espigarlas no es tanto contrastar el acierto o error de cada solución, ni comprobar una vez más que es improbable que copia a copia el texto mejore, como atisbar por qué se generaron las deturpaciones y compartir cómo se ha operado para solventarlas.

En todo caso, el histórico nos recuerda que toda edición y las enmiendas realizadas con afán de reconstruir lo que era el texto original no son más que una fase que responde a un momento de conocimiento, cuya sucesión constituye un palimpsesto abocado a continua revisión: la aparición de nuevos testimonios —¡ojalá sean muchos!— enriquecerá

3 Jovellanos, *Poesías*, ed. José Caso González, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1961 [1962].

la tradición y dirá si acertamos; lo único que es seguro es que otros más afortunados, con nuevos testimonios en la mano o mirada renovada o mejor juicio, solventarán el *locus deperditus*, despejarán la *crux desperationis*, descifrarán lo *ilegible* y nos enmendarán.

1. DE ERRORES, LAPSUS Y ENMIENDAS: LA VOLUNTARIEDAD

Respecto a la calidad de la labor editorial decimonónica fue claro y contundente Caso González en 1981 al presentar la *Colección de autores españoles del siglo XVIII*, un ambicioso diseño para editar de modo crítico y sistemático la producción setecentista:

Asombra el desparpajo, la falta de honestidad y la carencia de rigor científico con que suprimen frases o párrafos o corrigen el texto del autor que editan. El caso de Leandro Moratín con las poesías de su padre se acerca a lo escandaloso. En las actas de la Academia del Buen Gusto se pueden ver las correcciones que hizo Cueto antes de que su amanuense las transcribiera (y no son de las más graves de su colección). Necedal hace lo mismo con Jovellanos, no sólo cuando edita una obra inédita, sino incluso cuando utiliza un impreso. Todo esto nos permite sospechar que muchos de los textos que leemos no son los que exactamente puso en limpio. Indudablemente, no podemos hablar de mala fe, al menos con carácter general: creo que se trata más bien de un concepto de editor que hoy no es posible compartir⁴.

Y al asunto volvía en 1984 cuando daba a la imprenta el tomo I de las *Obras Completas* de Jovellanos:

En suma, cuando se trató de editar textos inéditos, unas veces se utilizaron malas copias, otras textos no definitivos; cuando los editores pudieron disfrutar del autógrafo de Jovellanos, leyeron la empecatada letra de don Gaspar según les permitió su saber y entender, que a veces no fue mucho. Ha sido habitual que el editor, y a veces

4 Benito J. Feijoo, *Obras completas. Bibliografía*, por José Miguel Caso González y Silverio Cerra Suárez, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981, I, p. X.

el copista que transmitía el texto al editor, hicieran supresiones y correcciones. Es auténticamente doloroso comprobar, por ejemplo, con qué facilidad Necedal [...] se toma libertades que hoy desacreditarían a cualquier editor, y lo peor es que otros, incluso en el caso de obras publicadas por Jovellanos, prefirieron seguir el texto de Necedal al de la edición del autor. Si a todo esto añadimos que las erratas no sólo han pasado de uno a otro, sino que se han ido multiplicando, quedará totalmente claro que es hora de ofrecer textos definitivos⁵.

Es cierto que entonces no se habían asentado las bases de la crítica textual positivista, pero alcanzaría para hacerse una idea de los procedimientos de los editores decimonónicos de Jovellanos —fundamentalmente, nos referimos a la edición comercial de Ramón Cañedo que luego tanto se reprodujo y a la de Cándido Necedal para la Biblioteca de Autores Españoles⁶— el decir que el primero o no describe las fuentes o reconoce abiertamente contaminación horizontal; y que el segundo, aun disponiendo de manuscritos que el contexto y las cotejos demostraron que habían de ser tomados por texto base, normalmente sigue al primero; o que en el caso de los inéditos con frecuencia trabaja con transcripciones de los testimonios que se le remiten desde Gijón sin contrastar las fuentes⁷.

5 Jovellanos, *Obras Completas*, tomo I, p. 14.

6 Jovellanos, *Colección de varias obras en prosa y verso*, ed. Ramón María Cañedo, Madrid, Imprenta de don León Amarita, 1830-1832, 7 vols; Jovellanos, *Obras publicadas e inéditas*, ed. Cándido Necedal, Madrid, Manuel Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1858-1859, 2 vols.

7 A modo de ejemplo, remitimos a la transmisión poética, reconstruida con tino por Caso González (Jovellanos, *Poetas y Obras Completas*, tomo I): Cañedo no ofrece variantes ni enumera todos sus testimonios, pero contaminó las fuentes, sirviéndose de hasta tres manuscritos: una copia del ms. *Cavanilles* —este, copia de 1829 de los perdidos *Entretenimientos juveniles de Jovino*—, el perdido manuscrito *Navarrete* y la colección de González de Posada, hoy perdida; y Necedal (1858), teniendo *Cavanilles* —de él pasó a Amezúa, quien lo regaló a Menéndez Pelayo, por lo que hoy se halla en la Biblioteca Menéndez Pelayo—, tomó por texto base el de Cañedo, generándose erratas y malas lecturas, pero también enmiendas: las más parece que de su magín, porque pocas responden al manuscrito que se debió tomar por base. Tal hizo finalmente Caso González: con carácter general, dado que los arquetipos se han perdido, toma por texto base *Cavanilles* (A), y en su ausencia o de detectar problemas, la cuidada copia de Ceán Bermúdez de 1796 (B: BNE, MSS/3809).

Así las cosas, se generaron involuntarias erratas y deslices, pero también se propusieron algunas lecturas y enmiendas *ope ingenii*, en ocasiones muy sospechosas y otras veces evidentemente incorrectas; sin embargo, andando el tiempo, a veces el lugar corrompido pudo restituirse *ope codicum*, y esto nos permite contrastar cómo se generaron las deturpaciones, que tentativamente organizamos en función del grado de voluntariedad que les atribuimos.

Entre las involuntarias, dejando al margen las accidentales que son fruto de errores mecánicos, son muchas las que responden a mero desconocimiento y en parte cabe justificar como consecuencia de la endiablada caligrafía de los autógrafos o la enrevesada disposición del texto —ya hemos dicho que es común que los autógrafos sean borradores de trabajo—. Entre las alteraciones más evidentes —al menos, para los editores asturianos⁸—, se cuentan las generadas en voces y realidades propias del territorio que el copista desconoce, dando lugar a la interpretación y reconstrucción del pasaje. En la BAE se leía “Asturias abunda considerablemente de helecho y *vela marina*”, porque alguien transcribió *vela* en lugar de *ocle* —alga—; se leía “no hay un palmo de tierra que no haya reconocido la Fessonia del labrador”, porque alguien que desconocía que una *fesoria* era una *azada* arriesgó a ciegas en lugar de dudar, y para más inri en nota al pie explicaba: “Fessonia: diosa a quien invocaban los gentiles rendidos al cansancio”; se leía *fastaferia* por *sextaferia*, con la tan habitual confusión entre la *J* y la *f*, y *guertia*, por *güestia*, para referirse a esta fantasmagórica aparición; o se leía que entre las capillas de Oviedo “se distingue la llamada Balesquida, fundación de doña Velasgusta” siendo la fundadora *Velasquita* Giráldez. En la práctica estos errores resultan casi inofensivos: como todos los que atentan contra el sentido y la gramática,

Todo es un poco más complejo, pues son muchos más los testimonios y cada poema requiere y tiene estema propio, pero nuestra voluntad ahora es solo subrayar cómo se fijó el texto de tan difundidas ediciones.

- 8 Es asunto que ya plantearon Somoza y Caso González y hemos abordado con motivo de la publicación del volumen de *Escritos Asturianos* (Jovellanos, *Obras Completas*, tomo IX, ed. Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz de la Peña, Oviedo, Ayuntamiento de Gijón / IFESXVIII / KRK Ediciones, 2005); volvimos a él en “Hacia un siglo XVIII con comento: la edición como construcción y difusión del canon” (*Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica. Jóvenes investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 313-328).

son fácilmente detectables y subsanables incluso sin testimonios a la vista, mero *ope ingenii*.

Pero también se han detectado alteraciones que parecen voluntarias, y decimos *parecen* porque la frontera entre la mala lectura, el lapsus y la enmienda voluntaria y rectificativa es difusa. Así, en la BAE se leía “¡Dichoso el pueblo donde reinan todavía tan *santas* costumbres!”, cuando el manuscrito lee claramente “*sanas* costumbres”: la deturpación es fatal porque es gramaticalmente correcta y nada hace recelar —de hecho, es solo detectable en el cotejo—, y la decisión es sospechosa por la ortodoxia que destila y proyecta en el texto en términos religiosos, pero calibrar la voluntariedad es complejo y no hay que descartar que el copista haya leído un término que le resulta cercano, al menos en ausencia de recurrencia, que pudiera ser el único indicio fiable de que se trata de decisiones conscientes⁹.

Por eso en parte, parece enmienda plena —voluntaria y rectificativa— la que genera Julio Somoza en un topónimo gijonés en el *Testamento por comisario* (1807)¹⁰. Somoza publicó el texto en 1885 y, en el apartado sobre dotes y socorros a niñas y niños pobres del concejo de Gijón, editó por dos veces que algunas se destinaban a nacidos en “la parroquia de Ceares”, cuando tres manuscritos leen claramente las dos veces *Ciares* o *Ziares* —indicio de que a este último copista le dictan—.

Descartada la ignorancia por ser Somoza natural de Gijón, excelente conocedor del corpus y avezado descifrador de la caligrafía de Jovellanos, la reiteración de la alteración evidencia que la innovación es voluntaria, y que la enmienda del topónimo es una decisión consciente, que se toma al margen de los testimonios en la seguridad de que se mejora el texto. La explicación no responde a una mera castellanización, porque Somoza lee y transcribe voces asturianas sin incidencias ni prejuicio, sino que en la génesis de esta enmienda entran en juego etimologías y correcciones pretendidamente cultas: como indica Ramón de Andrés¹¹, Jovellanos escribe

9 Jovellanos, *Obras Completas*, tomo ix, p. 86.

10 Jovellanos, “Testamentos, contratos y poderes. Edición de Elena de Lorenzo”, en *Obras Completas*, tomo xv, *Escritos jurídicos*, ed. Ignacio Fernández Sarasola, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón / KRK Ediciones, 2022, pp. 637-775 (p. 736).

11 Ramón de Andrés, *Diccionario toponímico del concejo de Gijón*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 2008, pp. 85-87.

Ciares porque considera que la etimología es *Cis Aras*, y *Ciares* es desde el siglo IX la forma común, no documentándose *Ceaes* hasta el siglo XIX, modificación que “se ajusta a la pauta de sustituir una secuencia asturiana *-ia-* por el hiato *-ea-* en la falsa creencia de que así se restituye una pretendida forma culta (al estilo de quien escribe en castellano *espúreo* en vez del correcto *espurio*”. Por su parte, Somoza piensa que la etimología es el nombre de la diosa *Ceres*, e interpreta como una corrupción la evolución *Ceres*→*Ceaes*→*Ciares*. Al margen de que los testimonios indican que se ha de editar *Ciares*, es *usus scribendi* de la época y del autor (consta *Ciares* en los *Apuntamientos de Gijón* de 1804), y esto hubiera alcanzado para justificar *ope ingenii* una enmienda sobre la que realizó Somoza rectificando —a su entender— el texto —nótese que las consecuencias en el plano de la historia de la lengua pueden ser nefastas, por desaparecer el testimonio de una voz legítima y antedatar otra—.

2. ¿GRATUITA? EL HONESTO TESTIMONIO DE LA DUDA

Acabamos de aludir a un factor habitual manejado en la reconstrucción de los textos *ope ingenii*: los *usus scribendi*, esos hábitos léxicos, gramaticales y estilísticos del autor que se mantienen en el tiempo y el corpus —siendo tan amplio el de Jovellanos, a estos efectos es inestimable ventaja—, frecuentemente conjugado con la coherencia interna del texto en que se localiza el lugar oscuro y la externa respecto a la lengua de época y el género discursivo; y en ocasiones esto nos ha engañado.

Así, en el *Testamento otorgado como heredero fiduciario del abad de Santa Doradía* (1795), entre las conjeturas muy probables pero fallidas se cuenta la de la primera ocurrencia de la escuela que se había de fundar con la herencia: “declaro que fue voluntad de dicho Sr. D. Fernando fundar en esta villa una escuela (¿gratuita?) para la enseñanza de primeras letras” publicó Julio Somoza, y así se había venido reproduciendo hasta la edición de 2022¹².

Ignoramos el paradero del manuscrito que manejó el primer editor: quizá lo que tenía a la vista presentaba dificultades de lectura o una abre-

12 Jovellanos, *Obras Completas*, tomo xv, p. 639.

viatura, pero intuyo que lo más probable es que dudara porque su razón le decía lo contrario de lo que veían sus ojos. La escuela se llamó *Escuela Gratuita de Primeras Letras*, y, salvo en esta primera ocurrencia, reiteradamente en todos los textos del corpus relativo a esta fundación se lee *escuela gratuita*. Y a Somoza, buen conocedor del amplio corpus jovellanista y especialmente del testamentario, no podía dejar de extrañarle que esta primera vez no fuera así.

Y a mí también, aun a la vista del testamento legalizado, que lee claramente *perpetua*. Pero si hay que asumir que en este nuevo testimonio no hay error, no es solo porque está escriturado ante notario —un desliz puede haber incluso en un testimonio legalizado—, ni solo porque *escuela perpetua* tiene sentido —es la primera vez que se cita la escuela en el testamento, y esta fundación tenía, literalmente, carácter *perpetuo*, y como tal, requería, en primer lugar y en términos jurídicos y económicos, la dotación de un capital garante de su renta y la constitución de un patronato que administrara el patrimonio y velara por el cumplimiento de las disposiciones, que es de lo que luego se trata—, sino también porque Somoza dudaba, así que deducimos que su manuscrito —que ya no podemos ver— tampoco leía *gratuita*. Su honesto interrogante era testigo de un problema, pero lo que importa subrayar es que permaneció la marca de una duda más que razonable, que hoy que su testimonio se ha perdido sirve indirectamente también como base textual, y esto en tiempos en que aún había más tendencia a solventar que a reconocer dudar.

De hecho, en la tradición textual del corpus jovellanista pareciera que el verdadero problema, más que los descuidos o errores mecánicos que se transmiten y generan de copia en copia, es precisamente la voluntad de no dejar marcas de la dificultad y solventar el problema proporcionando el texto sin indicio del conflicto y de la enmienda: la resistencia a consignar la *crux desperationis* y a reconocer que una lectura se nos resiste es comprensible, porque se juzga desdoro y se teme que sea interpretado como incapacidad. Y aunque en el caso de la transmisión monotestimonial de autógrafos inéditos de Jovellanos no hay tal, porque se lidia con una caligrafía en que el más avezado tropieza, esto es precisamente lo que convierte algunas transcripciones en un campo de minas.

Tal corrupción se reveló, por ejemplo, en el cotejo de las copias realizadas de los “Siete papeles de apuntes autógrafos literarios de Jovellanos

recogidos por orden de S. M. en su reclusión de Palma de Mallorca” depositados en el Archivo Histórico Nacional¹³. Así, en la copia de los apuntamientos de *Of the standard of taste* de David Hume (1802) se lee “Influye en los jóvenes la edad, Ovidio cuestor a los 20, Horacio a los 40, Tácito a los 50”: el sinsentido indica claramente que es un *locus criticus* —y de muy difícil solución—, que resuelve el autógrafo, en que se lee: “Influye en los *juicios* la edad: Ovidio *gusta* a los 20, Horacio a los 40, Tácito a los 50”. Pero lo que pone en cuestión todo el testimonio es que esta dinámica se repite: cuando en la copia “estilo cómico”, en el original “estilo lacónico”; cuando “Aniano”, “Arriano”; cuando un imposible “Heine”, “Hume”. Afortunadamente, se trata de un mero *codex descriptus*, y el autógrafo permite evitar el desaguizado.

3. ANTE UN TESTIMONIO ÚNICO DETURPADO: EL APOYO DE LAS FUENTES

Uno de los textos jovellanistas más conflictivos y enmendados es el borrador de los *Reparos que han puesto a “El Pelayo” y disculpas que a ellos da el autor*. El propio texto podría ser considerado un *locus criticus*, pues estas notas no encontraban su lugar y sentido en relación a la tragedia hasta que *ope ingenii* establecimos que se trata del borrador de una contestación —que se ignora si Jovellanos llegó a cursar— a una censura desfavorable con reparos que no hemos localizado, pero que entendemos que causó en el dramaturgo inseguridad y frustración y motivó la reescritura de *El Pelayo*, que finalmente solo se representó en Gijón en 1782 y no se imprimió hasta 1832¹⁴.

En todo caso, el único testimonio conocido de este borrador, una transcripción realizada a partir del autógrafo perdido que paraba en la desaparecida Biblioteca del Instituto, parece estar tan deturpado como a decir del copista embrollada era su fuente —por tanto, no todos los erro-

13 Jovellanos, *Obras Completas. Escritos sobre literatura*, ed. Elena de Lorenzo, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón / KRK Ediciones, 2009, tomo XII, pp. 462-465.

14 Estos *Reparos* fueron publicados por Caso González en 1984 (Jovellanos, *Obras Completas*, tomo I, pp. 626-630), y posteriormente en Jovellanos, *El Pelayo. Tragedia*, ed. Elena de Lorenzo, Gijón, Ediciones Trea, 2018, pp. 199-205.

res son necesariamente suyos—: el copista indica que el autógrafo estaba “casi borrado lo escrito, tachonado y mal ordenada la paginación”, lo que lo llevó a “enmendar, suplir, ordenar”, dejando alguna frase “incompleta”. El texto, inédito, fue publicado y enmendado por Caso González, que intervino en diversas lecturas que constituían evidentes innovaciones respecto al original perdido, y a sus enmiendas finalmente se sumaron las mías. Resta aún alguna *crux desperationis*, pero otras han podido ser solventadas.

Entre las enmendadas *ope ingenii* por Caso González se cuentan las muy razonables de que “El teatro de Madrid vio en la *Hormesinda* de Moratín una princesa *repiendo [recibiendo]*, los amores de Munuza; o “nadie puede echar de menos la noticia de sus negociaciones, y donde quiera que esta se pudiese sería *importante [importuna]*”. Pero pese a estas atinadas enmiendas, el texto publicado en 1984 conservaba algún *locus criticus* que reclamaba intervención, y que solventamos fundamentalmente a partir de fuentes citadas en el propio texto.

Así, la incomprensible oración “*Enormes troncos* está bien dicho; este adjetivo es tomado de la lengua latina y retiene su significación. Véase a Ambrosio Calepino verbo *enormes*, p. fin. en el lugar que cita Ambrosio hablando de árboles, dice *enormes [ilegible]*” se solventa con el propio *Diccionario*: en la entrada *enormis*, que no *enorme*, se aprecia que Calepino cita a Plinio —*Plin.* ha sido leído como *p. fin.*— y cita el “*Eadem enormes cerasis, lauris*” de la *Historia Natural* (lib. 17, cap. 12). Por tanto, finalmente editamos: “Véase a Ambrosio Calepino, verbo *enormis*. [Plinio], en el lugar que cita Ambrosio hablando de árboles, dice *enormes [cerasis]*”.

También las fuentes contribuyeron a solventar el caso de una comprensible pero gramaticalmente enrevesada referencia a Francisco Cascales como autoridad para justificar las licencias poéticas en materia histórica: el inicial *cuando la acción es histórica como pasó la cosa, como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta* no tiene sentido y fue gramatical y económicamente enmendado por Caso González como *cuando la acción es histórica como pasó la cosa, [no] como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta*.

Sin embargo, a la vista de las *Tablas poéticas*, interpreto que en el original perdido o en la copia se generó una deturpación efecto de un error

mecánico: en Cascales leemos *cuando la acción es histórica sino pasó la cosa*, y el *sino pasó* se convirtió en *como pasó*, por mala lectura o por atracción del *como debiera* que le sucede. Por tanto, restituido el *si no*, ya todo cobra sentido con leve retoque de puntuación: “cuando la acción es histórica, *si no* pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta”.

Otras ausencias y errores implicaron la toma de decisiones respecto a diversas opciones plausibles: en este caso, nos decantamos por una suerte de autoridad cercana, un poco a la manera de Poliziano. En cuanto a dónde se sitúa la muerte de otros protagonistas leíamos: *Racine pone la de Mitrídates en []. Y el autor de “Hipermenestra” supone que Darío se dio a sí mismo la muerte dentro de su palacio*. Pero propusimos: “Racine pone la de Mitrídates en [Nimpha]. Y el autor de *Hipermenestra* supone que [Danao] se dio a sí mismo la muerte dentro de su palacio. Esto también contra la historia”.

Esto, porque al frente del *Mithridate* se indica que “*La scene est à Nymphée, port de mer sur le Bosphore Cimmerien, dans la Taurique Chersonese*”. Sin embargo, dudo que Jovellanos escribiera *Nymphée* en francés, y opto por tomar *Nimpha* del *Mitrídates* en traducción de Pablo de Olavide, porque Jovellanos pudo tener acceso al manuscrito, y porque de hecho cita a Olavide indirectamente a continuación, como autor de la *Hipermenestra*. Paralelamente, sustituimos *Darío* por *Danao*, porque aunque al comienzo de la *Hypermnestre* de Lemierre se acota “*La scène est à Argos, dans le palais de Danaüs*”, no consta en el catálogo de la biblioteca de 1778 de Jovellanos que tuviera las obras de Lemierre, y sí tiene a mano la traducción de Olavide publicada en 1764, en que la acción se ubica “en una sala del palacio de *Danao*”.

Por último, reseñamos que leíamos “Se le llama *cruel, secretario del común opresor* en el primer acto”. Entendimos que esa puntuación no tiene sentido pues, aunque se le llama *cruel* en varias ocasiones en el primer acto, en tres testimonios *cruel* es epíteto del sustantivo que le sigue: *Este cruel sectario* o *Este cruel secretario / del común opresor*. Y, por tanto, enmendamos *ope codicum* los *Reparos* como “Se le llama *cruel secretario del común opresor* en el primer acto”.

Pero si concluyo con este caso no es porque la modificación de puntuación con apoyo textual sea significativa, sino porque me permite en-

mendarme a mí misma, a sugerencia de Fernando Durán. A la vista de las variantes de este verso, en su reseña de la edición reparó en que la edición de Cañedo (C1832) que tomamos por texto base lee *Este era el secretario* contradiciendo al resto de testimonios, lo que lo llevó a identificar la *lectio faciliior* y dio lugar a esta reflexión:

Pueden dar una muestra de lo complejo que resulta el panorama textual cuando contamos solo con despojos heterógrafos de lo que hubo de ser una circulación manuscrita mucho más numerosa los vv. 92-93, en el acto I, en que Rogundo insulta a Munuza hablando con Suero: *Munuza: Este cruel sectario / Reparos: Este cruel secretario / Los dos manuscritos: Este cruel sectario / Ed. 1832: Este era el secretario*. Se antoja lógico (aunque conjeturando *ope ingenii*, que es mala técnica filológica), por el sentido, la métrica, la sintaxis y el estilo, que la lectura original de ambas versiones de Jovellanos fuera “Este cruel secretario”, justo la que no transmite ninguno de los testimonios de la obra, sino una transcripción del siglo xx de un borrador enmendadísimo de un paratexto colateral. La peor lectura, la *lectio faciliior*, es otra vez la de Cañedo, pues parece claro que alguien ha leído “era el” donde decía “cruel”; pero en cambio es esa chapuza la que ha conservado “secretario”, lección a la que los *Reparos* y Cañedo no podrían haber llegado simultáneamente por error, sino que tiene que proceder de alguna copia derivada del autor. [Nota de F. D.: Cabe también la rebuscada posibilidad de que el moderno transcriptor de los *Reparos*, ante las muchas dudas del borrador, hubiese consultado ese pasaje concreto en la edición de Cañedo para reconstruir el sentido del manuscrito, con lo cual nada de lo dicho valdría]. Obviamente es la lectura de Cañedo la que ha de escoger la editora, según su prelación de fuentes, pero alternativamente solo podría haber optado por la lectura de los otros tres textos, que tampoco parece la mejor, pero que sin embargo coinciden en leer “sectario” pese a provenir de dos ramas distintas. Esto es solo un sintomático ejemplo de que solo se puede elegir entre diversos grados de desconfianza.¹⁵

15 Fernando Durán López, “Reseña de Gaspar Melchor de Jovellanos, *El Pelayo. Tragedia*”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 25 (2019), pp. 689-694. <https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2019.i25.39>

Efectivamente: en su momento adujimos para mantener *Este era el secretario* que “los manuscritos no avalan la versión [de los *Reparos*], por lo que el dato no es concluyente (Loredo pudo tener a la vista C1832 y contaminarse). En todo caso, mantengo la versión de C1832, porque el verso es correcto métricamente, no hay pruebas en su contra, y *secretario* tiene pleno sentido aplicado a un personaje del que a continuación se dice que es un *instrumento*”. Sin embargo, la identificación de *era el* como *lectio faciliior* frente al *cruel* del resto de testimonios sí permite realizar la *emendatio* conforme a las pautas marcadas en la edición —la corrección de errores solo cuando son flagrantes y el resto de los testimonios coinciden en una lectura alternativa coherente¹⁶—, y enmendar la trivialización *Este era el secretario* como *Este cruel secretario*.

4. LA DISPOSICIÓN DEL TEXTO: ¿ENMIENDAS O NOTAS MARGINALES DEL AUTOR?

Ope ingenii y sin fuentes indirectas de apoyo hemos tenido que proceder sobre la *Primera memoria testamentaria* (1802) en que Jovellanos comunicaba sus últimas voluntades a Arias de Saavedra, y que Julio Somoza publicó en 1911 a partir de un manuscrito hoy perdido que obraba en el ámbito familiar¹⁷. Este es el único testimonio conocido y por tanto el

16 Por razones que ahora no vienen al caso, tomamos por texto base la edición de 1832, pero en la conciencia de que en este testimonio se ha producido una contaminación de la fuente, reconocida por el propio editor —mucho me temo que solo parcialmente—: Cañedo reconoce que ha manejado dos originales, pero indica que el segundo le llegó tarde y a su vista enmendó una serie de supuestas “erratas”, algunas de las cuales serían variantes; y este es problema de peso, porque, como decía Paul Maas, “contra la contaminación no se ha descubierto ningún remedio” (Paul Maas, *Crítica del texto*, trad. Andrea Baldissera y Rafael Bonilla Cerezo, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2012, p. 79). No obstante, enmendamos su texto tras la *collatio* de forma muy conservadora: solo cuando la métrica, el sentido y la gramática lo exigen y el resto de testimonios coinciden en una lección alternativa coherente; por ejemplo, v. 1986: Cañedo “Allí, cuando las muertes las desgracias”, generando anacoluto; pero en el resto de testimonios: “Allí, cuando lamentos las desgracias”.

17 Jovellanos, *Obras Completas*, tomo xv, pp. 701-712.

único que podemos seguir, pero subsanando algún error comprensible, luego transmitido al resto de ediciones.

En ocasiones es el mero conocimiento de datos contextuales lo que permite modificar el texto; por ejemplo, leemos en Somoza: “pido al Sr. D. Juan Arias que elija una de las pinturas que tengo en Madrid y la envíe a mi buen amigo D. Pedro Manuel Valdés León, como testimonio de amor y amistad”, siendo evidente que *León* es error, pues su buen amigo es Pedro Manuel Valdés *Llanos*. No es verosímil que Jovellanos errara en el apellido de *Petrís* y se hace difícil pensar en una mala lectura de Somoza o en un despiste incluso si así lo transmitía el texto que tuvo a la vista: considerando que el nombre se reitera en el corpus y en otras ocasiones Somoza lo consigna correctamente, sin pruebas, introducimos otro factor que en estas fases nunca hay que descartar, y es que se trate de un error de imprenta.

Pero fundamentalmente, la cuestión es que Somoza edita siempre como notas explicativas lo que entendemos que en realidad unas veces son notas y otras son correcciones que obligan a la modificación del cuerpo de texto, porque el propio Jovellanos indicaba al final de la memoria la existencia de unas y otras: “Así lo he apuntado y firmado de mi letra, queriendo que, con las enmiendas y notas marginales rubricadas por mí, sea y valga por parte de mi testamento y última voluntad”.

Siguiendo esta pauta establecida por el propio autor, creemos haber distinguido enmiendas y notas en función de su autonomía: mientras las notas son digresiones explicativas extensas con pleno sentido, las enmiendas son interpolaciones que carecen de sentido autónomo —por ejemplo: “Nota: Ni tampoco contra mi conducta privada”, “Nota: Puestos a mi cargo”— al tiempo que fluyen claramente al hilo de la construcción gramatical; también es enmienda alguna otra que, teniendo autonomía, es requerida por la estructura del texto: por ejemplo, cuando se refiere a la clasificación de los papeles, encontramos tres disposiciones referentes a los del Instituto (1), a sus copias de documentos de archivo (2) y a sus propios textos (3), pero en nota de Somoza leemos: “*Cuarta*: el libro *copiador de cartas* que llevaba mi secretario D. Julián Fernández San Miguel, y que contiene la correspondencia relativa a dichos encargos y objetos”. Por tanto, en la última edición incorporamos dichas enmiendas en cuerpo de texto —dejando a lectores y futuros editores marca de la operación—.

Y aunque estoy seguro de que dichos papeles, lejos de producir prueba ni sospecha alguna contra mi conducta pública, [[ni tampoco contra mi conducta privada]], ni contra mis opiniones así políticas como religiosas, probarán, al contrario, mi fidelidad, mi amor al real servicio y mi celo por el bien público

solicite la entrega de aquellos que, siendo de una naturaleza del todo indiferente, puedan, sin embargo, ser necesarios para el arreglo de mis intereses y los de otros objetos [[puestos a mi cargo]], y a este fin

Declaro que en este legado no se deben comprender los libros que he comprado o adquirido después que estoy en esta cartuja, ni los que compraré en adelante y de los cuales dispondré separadamente, [[ni aquellos de que hablaré en esta *memoria*]]. Declaro asimismo

Tercera: los borradores de las memorias, informes, representaciones [...]. [[*Cuarta:* el libro *copiador de cartas* que llevaba mi secretario D. Julián Fernández San Miguel, y que contiene la correspondencia relativa a dichos encargos y objetos]]. Por último,

Paralelamente, entendemos que eran notas y como tal se ubican al pie aquellas que funcionan autónomamente y por su extensión solo muy forzosamente podrían ser incorporadas en el cuerpo de texto como inciso. Así:

Acabo previniendo que, aunque mi deseo ha sido antes de ahora que mi cadáver fuese enterrado en el mismo cementerio de la iglesia parroquial de Gijón [nota 26], al presente lo es que si muriese en esta isla se me entierre en el de esta cartuja de Jesús Nazareno.

26 [Nota de Jovellanos] Este cementerio, al tiempo de mi salida de Gijón, estaba concluido, pero aún no tenía la bendición eclesiástica ni estaba en uso. Si por suerte se hallare a mi muerte en el mismo estado, encargo que se solicite su bendición y se verifique el depósito de mis huesos en él, conforme a la Real Cédula y a esta mi voluntad.

Por otro lado, aunque Somoza dice manejar un borrador autógrafo, en su transcripción leemos: “habiéndose ocupado al tiempo de mi arresto y

traslación a esta cartuja todos mis libros, digo todos mis papeles, sin examen ni distinción”, indicio claro de que alguien dicta —normalmente, el autor— y otro al hilo del dictado copia¹⁸. Al margen de que esto nos conduce a editar “todos mis papeles, sin examen ni distinción”, nos genera duda sobre si tal testimonio realmente era autógrafo; también porque Jovellanos dice —en otro momento— que sus últimas voluntades constan “en una memoria escrita y firmada de mi mano que le remití [a Arias de Saavedra] antes de venir a este castillo”.

Solo cuando se localice ese autógrafo —o apógrafo con firma autógrafa, que de ambos modos puede interpretarse lo citado— enviado a Arias de Saavedra y hoy también en paradero desconocido sabremos cómo se disponían en él enmiendas y notas, y en función de ello la génesis de los dos testimonios conocidos perdidos.

5. CODA: LA CENTENARIA FE DE ERRATAS COMETIDAS EN EL DIARIO, POR JULIO SOMOZA

El puñado de enmiendas descrito puede dar cuenta de algunos peligros y de cómo se han solventado algunas deturpaciones; pero quiero cerrar

18 En los testimonios de la testamentaría se localizaban abundantes rastros de oralidad, que tomamos como indicio de que sus testimonios son copias, por más que los primeros editores hablen de *originales*, y consideramos para la reconstrucción del texto y del estema; y en algún caso, la localización del original finalmente lo confirma. Por ejemplo, en el testimonio del *Archivo de la Casa de Jovellanos* conservado en el Palacio de Mohías del *Testamento por comisario* (1807; Jovellanos, *Obras Completas*, tomo xv, p. 729) se lee *la administración de dicha hacienda digo de esta hacienda*, pero en el original formalizado en 1807 en Bellver ante el escribano (Archivo del Reino de Mallorca, ARM, NOT S-1966, fols. 230r-255r), efectivamente, no dice *dicha hacienda*, sino *esta hacienda*. En el caso de la *Segunda memoria testamentaria* (1807; Jovellanos, *Obras Completas*, tomo xv, p. 718) seguimos el manuscrito conservado en el Archivo Histórico de Asturias (AHA, caja 2.034, fol. 512v-517r) pese a ser copia —legalizada— del testamento otorgado por el sobrino y heredero de Jovellanos en 1815 porque el original paraba en la Audiencia de Asturias y se perdió en 1934: también presenta rasgos de oralidad: “*D. Carlos (de Posada) digo, González de Posada*”, o “*los (viajes de este viaje) digo, o los gastos de este viaje o viajes*”. En todo caso, como todo emana de versiones legalizadas ante notario, se constatan variantes textuales de muy menor entidad.

estas notas con la *Fe de erratas cometidas en la transcripción e impresión del diario de Jovellanos por el P. de A.*¹⁹, una extensa y dura reseña de Julio Somoza de la primera edición del diario que, entreverada de burlas y chanzas, es excepcional testimonio de los términos en que podía llegar a darse hace exactamente un siglo el debate filológico cuando se detectaban malas lecturas y desgraciadas soluciones *ope ingenii*, incluso en una revista como el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, que publicó el trabajo en sucesivos números en 1923-1924.

Pero antes de bajar a la arena, es necesario comprender el contexto de esta publicación y reseña²⁰. Frustrada la publicación del diario de Nocedal que hubiera constituido el tomo III en la BAE en 1861 y otra emprendida en Oviedo por la Imprenta de La Cruz en 1894-1895 con colaboración de Somoza, el Instituto Jovellanos se hizo en 1911 con parte de los manuscritos, copias y pruebas de imprenta y en 1915 vio la luz la primera edición del diario, que no quedó a cargo de Somoza, sino del director del centro: el catedrático de agricultura zaragozano Miguel Adellac y González de Agüero²¹. Pero Somoza cotejó las capillas de la BAE, las de La Cruz y el autógrafo del Instituto con la desgraciada princeps —contabilizó 3.061 erratas— y publicó esta reseña²², en que denunciaba que “allí donde se barruntó la gloria, se cosechó el desastre”.

La edición publicada por el Instituto Jovellanos reproducía las capillas de Nocedal “*ad pedem litterae* cincuenta años después”, mantenía intactos todos “los espacios en blanco y las dudas que, respecto a las interpretaciones del texto, ocurrieron a los primeros anotadores, sin que los posteriores

19 Julio Somoza, “Fe de erratas cometidas en la transcripción e impresión del diario de Jovellanos por el P. de A.”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 5 (1923), pp. 102-116, 241-248, 325-339; 6 (1924), pp. 20-35, 134-150, 250-258.

20 Todos estos datos, mucho más prolijamente estudiados, constan en el prólogo al primer tomo del diario de Caso González (Jovellanos, *Obras Completas*, tomo VI, ed. José Miguel Caso González, con la colaboración de Javier Fernández Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Gijón, 1994, pp. 13-57).

21 Jovellanos, *Diarios (Memorias íntimas). 1790-1801. Publícalos el Instituto de Jovellanos, de Gijón*, ed. Miguel Adellac y González de Agüero, Madrid, Imprenta de Sucesores de Hernando, 1915.

22 Él mismo dejaría preparada una edición del diario, que vio la luz póstumamente: *Diarios*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1953-1954, 2 vols.

pensaran en rectificarlas o aclararlas”, y el editor terminó “aumentando el caudal de sus erratas y produciendo un texto más viciado” que el ya defectuoso que manejaba.

El resultado del cotejo es devastador, pero muy aleccionador en cuanto a los *loci critici*, porque los errores reseñados presentan todas las modalidades formales posibles que afectan a las copias —por adición, omisión, alteración del orden o sustitución de letras, sílabas, palabras o frases²³—, porque permite atisbar por qué se generan y porque en conjunto viene a constituir una suerte de muestrario de fallidas conjeturas jovellanistas²⁴. Y en este sentido cabe reseñar que las zonas de riesgo son viejas conocidas. Entre los sospechosos habituales, abundan los errores que atañen a topónimos y nombres propios: donde uno publica *parte del tornero*, el otro lee *punte del Tornero*; donde uno *M. Fusio Cabedo*, el otro “*M. Fvsci Cabedi (Marco Fusco Cabedo)*, lápida conocidísima de cualquiera que haya hojeado medianamente la historia de Asturias”; donde uno *Dante y sus amigos*, el otro *Danton*; donde uno *Leandro Vinci*, el otro exclama: “¡Qué Leandro, ni Alejandro, ni diablos colorados! ¡Leonardo, hombre, Leonardo de Vinci!”. Se localizan también esa suerte de falsos amigos con notable semejanza gráfica: donde uno publica *seducirle*, el otro correctamente *reducirle*; donde uno *coralino*, el otro *carolino*; donde uno *Humeral*, el otro *Humedal*; donde uno *altiva fragosidad*, el otro *altura, fragosidad*; donde uno *canónigos seglares de San Agustín* el otro *reglares*

23 Para la categorización de los errores del copista y sus derivadas, véase Edward John Kenney, *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, California, University of California Press, 1974; y Alberto Bleuca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 19-30.

24 Roger D. Dawe estudió el repertorio de errores, enmiendas y conjeturas de Esquilo (*The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964; citado en Gaspar Morocho Gayo, *Estudios de crítica textual. In memoriam*, ed. Miguel E. Pérez Molina, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, p. 113); por su parte, Paul Maas, *op. cit.*, p. 43, planteaba la necesidad de desarrollar más investigaciones sobre las intervenciones conscientes. Pueden contrastarse las consideraciones de Somoza con los argumentos aducidos para defender conjeturas propuestos por Alberto Bleuca, *op. cit.*, pp. 127-136, con los ejemplos de Paolo Trovato, *Everything you always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics and Copy-text*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2014, pp. 266-271, y con los criterios de elección propuestos por Paul Maas, *op. cit.*, p. 41.

(*regulares*) o de la Regla de San Agustín; donde uno *paseo con las monjas*, el otro “son monjes, ¡buen hombre! repárelo bien. Las monjas no podían dar tales paseos”; donde uno arriesga un imposible *bruga*, el otro lee *oruga*; donde uno actualiza *pretil*, el otro mantiene *petril*; sin faltar alguna *lectio faciliior*: donde uno *frailes*, el otro *freyles*, “cosa bien distinta, y con ellos hemos de tropezar más veces que quisiéremos”. Y, como siempre, generan problemas los números: donde uno hace la cascada *de más de cuatrocientas varas de altura*, el otro indica: “cuarenta varas, dice la edición de Oviedo (y dice bien, pues así está en el original) y todavía nos parecen muchas”; donde *cuatro escalones*, “cuarenta y nueve dice el original... (no se equivocó más que en 45)”.

Pero, con carácter general, el problema fundamental es que el editor arriesga mucho y deja escasas marcas de duda, conque solo el sinsentido flagrante revela el problema: donde uno *Ara Naris* el otro dice “¡Valiente... apéndice!, léase *Ara Maris*”; donde uno *El río es inminente si no se le acanala este verano*, el otro “¿Cómo puede ser un río *inminente*? Un río, no puede ser ni inminente, ni eminente, ni inmanente. Lo que es inminente es el *riesgo* de que el río se desborde”; donde uno *hidráulicos*, el otro *hidráulicos*; donde uno *Las aguas unidas al Buiza, vienen primero de la bahía alta*, el otro, con desesperación: “¡Qué bahía, ni qué golfo, santo varón!... ¡y en los puertos de la cordillera Cantábrica! De donde bajan dichas aguas es de la Babia alta”.

Pero cuando la mala lectura se adapta al sentido es difícilmente detectable sin testimonio a la vista: donde uno *infausta muerte*, el otro *infanda muerte*; donde uno *con el silencio mío*, el otro: “El texto manuscrito reza *con el silencio universal*. Ya dijimos antes que en materia de erratas las había monstruosas”.

Creo que los comentarios de Somoza demuestran la destreza que había alcanzado²⁵ y merecen espacio propio en tanto excepcional testimonio de cómo las gastaban nuestros predecesores y por ser únicos en su franqueza e ironía, así que dejamos al lector con esta selección, que además muestra las diversas tipologías de errores, qué zonas generan dudas, qué indicios

25 Solo a Somoza ha llegado a parecerle *clara* la caligrafía del autor: “La letra de Jovellanos, por lo mismo que es clara, muy correcta y rápida, y a trechos diminuta, induce a lamentables yerros; y precisa, por tanto, de gran pericia y práctica en su lectura, o por lo menos, de intensa atención para descifrarla” (*Fe de erratas*, p. 105).

evidencian conflicto, y qué estrategias pueden seguirse para realizar enmiendas conjeturales; todo ello en la certeza de que también llegará quien nos enmiende, y en la esperanza de que sea más clemente.

Habían llegado las píldoras. ¡No fue mala píldora la que se tragó aquí el editor! Sin temor a yerro, se lee claramente en el manuscrito *víboras*. Porque por medio de una preparación especial, llamada *caldo de víboras* (o *caldo alterado*, según el Dicc. de la Academia) lo solía tomar como medicina don Francisco de Paula, hermano de Jovellanos. Este medicamento antiquísimo, y algo empírico, se usó durante largos siglos para combatir la sarna. En el Monasterio de San Millán de la Cogolla, en Logroño, existía un *viborero* (para abastecer el mercado, que diríamos hoy) que describe don Gaspar en este mismo diario.

Carta de D. Petris, que salió ayer de madrugada de Vigo, que dice avisara mañana el pago. ¡Vaya un laberinto en que se metió el editor por sobra de atolondramiento! Y todo por culpa de la pícara ortografía, por confundir las ciudades con los apellidos, tomar el rábano por las hojas, y por ignorar quiénes eran las personas, y cuáles los hechos con ellas relacionados. [...] De modo que la rectificación del texto impreso (pues en el ms. está bien), se ha de entender en la siguiente forma: “Carta de *Don Petris*, que salió ayer de madrugada. De Vigo (suple *carta*) que dice avisará... etc.”.

Paseo con J. J. Pedrayes... Ni lo uno, ni lo otro. Porque J. J. es *Juan Jacobo Rousseau*; y Pedrayes llamábase *José Agustín*. Y no va de paseo ni con el uno, ni con el otro: con el primero, imposible, porque ya hacía dieciséis años que había fenecido (1778); y con el segundo, tampoco, ya que no lo declara. Y es que Jovellanos llevaba consigo, para leer durante el paseo, un tomito de la obra del filósofo ginebrino.

Tiempo deshecho: almuerzo alegre sobre un pozo... Pase por lo primero, por aquello de *a mal tiempo buena cara*: pero eso de celebrar un almuerzo alegre *sobre un pozo*, con temporal deshecho y en el mes de abril (estamos en tierra palentina), parecerá un tanto raro y extravagante, aun dando de barato que el *brocal de un pozo* fuera sitio adecuado para tal jolgorio, y con la agravante de que los viajeros se habían refugiado momentos antes en una ermita, huyendo de la

borrasca. Semejante embrollo se desvanece leyendo reposadamente, haciéndose cargo de todos los incidentes y armonizándolos con la pausa y medida propias de una lectura meditada. Entonces, sin esfuerzo ni aturdimiento se leería con facilidad suma: *tiempo deshecho: almuerzo alegre, — abre un poco, y seguimos.*

Entre la vasca. *Vasca*, interpreta el anotador una palabra dudosa (para él). Y ni *vasca*, ni *vascongada*, ni nada que se le asemeje. Porque el término en cuestión pertenece al vocabulario *bable*, y al grupo de palabras de origen septentrional, *por la mayor parte maríneas*, según especifica Jovellanos en su *Instrucción para la formación de un Diccionario geográfico de Asturias [...]* Y dicha voz es *vasa*, que procede del francés *vase*, y significa fango, limo, légamo, del mar, de un estanque, dársena, río, etc.

Sopa de vino a las mulas. ¡Dios las guarde! Casi dan ganas de añadir... *y pienso al mayoral.* El caso es que no hay tal *sopa de vino*, ni de cerveza, ni de aguardiente, ni de agua de Loeches siquiera. Eso del *vino* lo agregó el copista por su cuenta, ya que en el texto solo se lee: *sopa a las mulas...* y aun nos parece mucho honor, porque con *pienso* tenían abondo.

Letra muy legible, de ortografía en fuera. No queda otro recurso, leyendo tamaños desatinos, que llorar y hacer penitencia. [...] En el autógrafo la voz está algo enmendada, y aquí fue donde vaciló el juicio del copista en su interpretación. La dicción es *de ortografía eufuixta*. Y *eufuixta* o *eufuista* se dice del que se expresa con *eufuismo*, esto es, con extremada pureza de lenguaje, con correcto y acendrado estilo (*Dicc. Nacional*).

Inarco Celonio. Ni a Moratín conoce el editor. Bien que con las excelentes tragaderas que posee igual hubiera estampado *Celedonio* o *Marco Celedonio*, u otra herejía semejante.

Gentes de grandes experiencias. Por desgracia, semejante clase de gente escasea bastante; la que abunda es precisamente la otra; la que el papel menciona, la de *grandes esperanzas* que, o se malogran en flor, o se desvanecen al contacto de la impura realidad.

Eclesiástico don Alonso. Pero, señor, ¿dónde tendrá los ojos este... covachuelista? Porque ni dice *eclesiástico*, sino *escribano*, ni pudo decirlo ni pensarlo, ni debió dar semejante traspiés, ya que, once líneas antes, expresó clarísimamente el diarista que el escribano don Alonso Álvarez asistía al acto.

Salimos por un boquete. Malo es eso: aunque peor sería salir... diputado por Sabiñánigo, o salir por la ventana, o por los cerros de Úbeda. Lo que el autógrafo expresa es que los expedicionarios salieron por un *bosquete*, a una tierra sembrada de habas de mayo.

Varias inventivas contra la Junta. ¡Pero, Señor! ¿Qué habrá leído este hombre en su vida, si es que leyó algo provechoso? Porque hablándose de crítica, burlas, alusiones mortificantes, sátira, vayas y zumbas, el más lerdo leyerá *invectivas*. Y aquí sí que no hay escape, ni aquello de echar la culpa al pobre cajista, porque todo esto no es más que ausencia de cultura, falta de minerva y, sobre todo, descuido, sí, señor, descuido, abandono, dejadez, desidia.

Fray Juan Fernández en el Parnaso: Liseno envía un ejemplar... Esto no solo carece de sentido y de ortografía regular, sino que acusa un desconocimiento craso de la historia de la literatura española, tan cercana a nuestros días. Cualquier mediano alumno de literatura hubiera corregido en el acto, y sin vacilación: Fray Juan Fernández *de Rojas, agustino (en el Parnaso salmantino, Liseno), envía un ejemplar...*

¡Qué admirable cuadro analiza! No existe semejante *cuadro*, ni real, ni ideal. Alúdese a Smith en su crítica económica, y la expresión laudatoria que le dedica Jovellanos es en esta forma: ¡qué admirable, cuando analiza! (Y el editor, ¡qué *desdichado* cuando *interpreta!*).

*Parece nacida en Grado:*²⁶ Esto de *Grado* pretendía leerlo el anotador de la primera edición del diario (Madrid: Rivadeneyra: 1861). Mas

26 En la edición de Adellac (Jovellanos, *Diarios*, p. 372) se leía que el 10-9-1797, a su paso por Vitoria, Jovellanos había escrito: “Madama Alameda: vestida con camisa ceñida bajo el pecho, sin ajustador; en el primer tiempo de su embarazo; con el pelo en la frente; ojos grandes y vivos, aire amable; parece nacida en...”. Y Necedal o Abello —porque remite a las capillas de 1861— había anotado: “Grado, y si no [es] esta palabra, no hay modo de leer otra”.

el yerro de suponer que la elegantísima marquesa de La Alameda, que imponía la moda del Directorio francés en Vitoria a fines del siglo XVIII; alta, esbelta, de bellísimos ojos, con traje suelto de artísticos pliegues, pudiera equipararse a una vulgar lugareña nacida ¡en Grado!... eso no se le ocurre más que a un hipocondriaco o a un pastor de cabras. ¡Lo que Jovellanos escribe es que *parecía nacida... en Grecia!* (aunque en el autógrafo la palabra *Grecia* está superpuesta a la de *Oviedo*). Y por otra parte, ¿qué era Grado en 1797 para engendrar tales tipos y dar la pauta de la elegancia?

Nos anochece a la media hora. ¿A qué no? Por algo dice el refrán que *primero se coje a un embustero que a un cojo*. Vamos por partes: es el día 17 de noviembre de 1797. Al amanecer se sale del Monasterio de Arbas. El tiempo es *molesto* (por el viento, sin duda, pues no llueve). Se come de prisa en La Robla. A las *cuatro de la tarde* se sale en coche de este pueblo. ¿Será posible que en tal estación, lugar y día *anochezca a las cuatro y media*? Imposible. [...] Nos da terrible tufo de *gazapo*. ¿Qué dice el texto original? Pues sin la menor errata: *nos anoche [sic] a media Hoja*, es decir, a la mitad del camino por donde se extiende la *Hoja de la Robla*, para llegar a León a las ocho y media de la noche. Lo cual... había que demostrar. Achacamos a la burda comprensión del que quiso ser intérprete la ignorancia de la denominación geográfica *La Hoja*, confundiéndola con *hora*, y añadiéndole luego el artículo *la* para redondear la oración y acomodar el texto al sentido que se forjó de él.

Miscelánea

Variantes, variaciones y reescrituras en la obra poética de Montemayor: las dos redacciones de Amberes (1554 y 1558)¹

ERICA VERDUCCI

Università di Roma La Sapienza

erica.verducci@uniroma1.it

Título: Variantes, variaciones y reescrituras en la obra poética de Montemayor: las dos redacciones de Amberes (1554 y 1558).

Title: Variants, Variations and Rewrites in Montemayor's Poetic Production: the Doble Redaction of Antwerp (1554 and 1558).

Resumen: Antes del éxito que alcanzó con la publicación de *La Diana* (1559), primer libro de pastores en lengua castellana, Jorge de Montemayor reúne e imprime su obra poética por dos veces (en 1554 y, más tarde, en 1558) en la ciudad de Amberes. El presente artículo cataloga las variantes de autor en la segunda redacción de 1558, ofreciendo asimismo una posible interpretación de los casos más llamativos y haciendo hincapié en la compleja experiencia biográfica del autor y las circunstancias históricas que debieron de orientar la doble redacción de su Cancionero.

Abstract: Before the successful publication of *La Diana* (1559), the first book of shepherds in castilian language, Jorge de Montemayor collected and printed his poetic production twice (in 1554 and, later, in 1558) in Antwerp. This article attempts to catalogue the authorial variants founded in the second redaction of 1558, while proposing a possible interpretation of the most striking cases and emphasising the complex biographical experience of the author and the historical reasons that may have affected the double redaction of his anthology.

Palabras clave: Montemayor, Poesía de cancionero, Filología de autor, Variantes de autor, Censura editorial.

Key Words: Montemayor, Collected poetry, Authorial philology, Authorial variants, Editorial censorship.

Fecha de recepción: 11/6/2024.

Date of Receipt: 11/6/2024.

Fecha de aceptación: 8/11/2024.

Date of Approval: 8/11/2024.

1 Agradezco al Profesor Juan Montero (Universidad de Sevilla) la gentileza de procurarme su listado de variantes y a los Profesores Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba) y Paolo Tanganelli (Università di Ferrara) la atenta revisión de estas páginas.

Para atender debidamente a la experiencia humana y poética de un autor como Jorge de Montemayor —y comprender el auténtico significado de gran parte de su producción—, hay que investigar en los tormentosos presupuestos biográficos e ideológicos sobre los cuales elaboró su poemario, rastreando indicios “en los espacios plurales de una década clave de la historia de España”². Montemayor, que había nacido en un pueblecito de Portugal en 1520 (Montemor-o-Velho, del cual procede su nombre), compuso sus obras en el medio de un siglo caracterizado por trastornos sociales y cambios de valores que, sin duda, pueden interpretarse como efectos (o secuelas directas) de una situación política muy frágil: el imperio vasto y fragmentado de Carlos V, la irrupción del protestantismo, las guerras de religión en varias partes de Europa, el inicio de una crisis financiera, el camino hacia la rigidez contrarreformista³. Sin embargo, mientras en España se avecina un período de larga decadencia política y social, se perfila al mismo tiempo lo que más tarde la crítica llamará Siglo de Oro para aludir al fenómeno de máximo resplandor de las letras españolas dentro del más vasto panorama europeo. Un fenómeno en el que participa también nuestro autor con sus versos de inspiración amorosa y devota, con sus obras intimistas dirigidas a sus monarcas, con la publicación de un exitoso libro de pastores que pronto será imitado y traducido en toda Europa: *La Diana* o *Los siete libros de la Diana* (c. 1558-1559), que cuenta también con una afortunada continuación de Gil Polo: *la Diana enamorada* (1565)

Todos estos elementos entrelazados hacen que el propio Montemayor se encuentre igualmente esparcido en trabajos diferentes o en materiales inconexos y desiguales; no disponemos de un conjunto de estudios que nos ayude a relacionar su experiencia poética con los hechos particulares de su época, con lo que ocurre en España en los años en que vive y escribe. Se trata de una época de grandes cambios en la forma poética (con

2 Jorge de Montemayor, *Poesía escogida y géneros poéticos cancioneriles*, ed. Lola Esteva de Llobet, Roma, Nuova Cultura, 2017 (p. 11).

3 Se remite a Bruno Damiani, *Jorge de Montemayor*, Roma, Bulzoni, 1984, y Lola Esteva de Llobet, *Jorge de Montemayor: vida y obra de un advenedizo portugués en la corte castellana*, Barcelona, PPU, 2009; véase asimismo la introducción a Jorge de Montemayor, *Poesía selecta*, eds. Juan Montero y Elizabeth Rhodes, Madrid, Castalia, 2012.

respecto a Montemayor esto se ha subrayado muchas veces, así como la influencia de la música instrumental), pero también de una fase de transición singular que —cargada de nuevas ideas filosóficas y víctima de una grave crisis espiritual— llevará a vuelcos repentinos en las orientaciones políticas.

Sin duda, el estudio de este poeta-caballero cuenta hoy con un buen número de trabajos de carácter histórico, biográfico y filológico gracias a los cuales conocemos algo mejor tan polifacética figura: escritor, músico, soldado, criado de corte, traductor, hombre atormentado por cuestiones espirituales y amorosas, que a veces comparte con sus amigos y poetas. Sin embargo, lo que realmente distingue a Montemayor de los otros escritores de su tiempo es su afortunada relación con la imprenta, ya que “un número significativo de los poetas más relevantes de esos años murieron sin ver impresa su obra”⁴; un hecho excepcional que combina la experiencia del lusitano con las de otras personalidades del siglo XVI, como Pedro de Padilla y Juan de la Cueva, “que publicaron más títulos que Montemayor, pero con menos impresiones”⁵; lo cual hace pensar en una trayectoria sometida, de algún modo, a lógicas comerciales cuya verdadera entidad desconocemos:

[...] es preciso preguntarse por el impacto real que esos títulos pudieron tener entre los lectores de la época. Desgraciadamente no tenemos muchos datos que nos permitan responder a esa pregunta con precisión. No sabemos, por ejemplo, el número de ejemplares que se tiraron de esos volúmenes, aunque podemos estar seguros [de] que ninguno (salvo quizás en alguna ocasión Montemayor) alcanzaría los mil ejemplares de la *princeps* de Boscán y Garcilaso. Tampoco sabemos casi nada acerca de sus lectores reales, y ni siquiera podemos estar seguros de que el libro trascendiese más allá del círculo próximo del autor o del mundillo que formaban los propios poetas⁶.

4 Juan Montero, “Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la princeps de *Las obras* de Jorge de Montemayor)”, *Bulletin Hispanique*, CVI, 1 (2004), pp. 81-102 (p. 84).

5 Juan Montero, “Nuevas acerca de Jorge de Montemayor, poeta en pliegos”, *Bulletin Hispanique*, CXXIV, 1 (2022), pp. 247-260 (p. 248).

6 Montero, “Sobre imprenta y poesía...”, p. 92.

La variedad en la experimentación de metros y géneros es uno de los rasgos constitutivos de la poesía de Montemayor, que destaca especialmente por la presencia de villancicos, glosas y coplas (en cuanto a los metros castellanos) y por una cantidad muy elevada de sonetos, como ya se ha subrayado en importantes contribuciones:

In both collections of poetry, Montemayor manifests the two poetic currents of the time, the Italianate, nurtured by Garcilaso de la Vega and his school, and the traditional, modeled after fifteenth-century by Cristóbal de Castillejo. It seems, however, that although Montemayor displays a keen awareness of the Italianate hendecasyllabic verse-forms, he was more comfortable and successful with traditional short meters⁷.

Lo que llama la atención en la obra cancioneril del poeta es ese afán de versificar en una variada gama de versos de la tradición hispana e italiana: glosas, coplas, décimas, sonetos, églogas, canciones, queriendo demostrar su maestría en ambas tendencias y su pasión antológica y clasificadora [...]. La veta lírica de tipo popular se mantiene fiel a los metros castellanos [...]. La poesía culta predomina frente a la popular [...]⁸.

Su obra poética es, por tanto, una formidable muestra de la convivencia estética entre dos tradiciones y de los diferentes metros que se utilizaban en España a mediados del siglo XVI⁹. No debe olvidarse que Montemayor trabajó como músico y cantor en las capillas de María y Juana de Austria¹⁰, y que se benefició de influencias de diferente signo. No en vano, cultivó la

7 Damiani, *op. cit.*, p. 44.

8 Jorge de Montemayor, *Poesía escogida*, p. 35.

9 La poesía de Montemayor ha sido objeto de juicios cualitativos y a menudo comparada con la de otros grandes poetas de la misma época; sus rimas, consideradas demasiado “sencillas”, explicarían el motivo de su renombre como prosista.

10 A este propósito merece la pena mencionar los estudios detallados de Francisco Miguel Ruiz Cabello (“Sobre Jorge de Montemayor, poeta y cantor en la corte española”, *Philologia Hispalensis*, xiv, 1 (2000), pp. 127-142) y Eduardo Torres Corominas (“Jorge de Montemayor: un heterodoxo al servicio de la Monarquía hispana”, en *La Corte en Europa. Política y religión (siglos XVI-XVIII)* (II), eds. José Martínez Millán, Manuel Rivero, Madrid, Polifemo, 2012, pp. 1329-1373).

égloga con entusiasmo, pues conlleva una estrecha relación con la música, y fue uno de los primeros en aplicar el endecasílabo a la materia devota:

Particularmente significativa da abertura aos novos ventos literários que então sopravam sobre Portugal é a edição lisboeta de 1543 das obras de Juan Boscán e de Garcilaso, poucos meses depois da *princeps* de Barcelona. Quando partiu para Castela, nesse preciso ano, já Montemor tinha, portanto, tido possibilidade de tomar contacto com o círculo de adeptos da poesia italiana moderna que frequentavam a corte portuguesa e poderia, mesmo, ter provado a sua pena em alguma das novas formas ou géneros poéticos¹¹.

Su estudio desde la ladera de la filología de autor es una de las facetas más complejas y menos atendidas por los críticos, si exceptuamos la aportación de Montero, considerando tanto el aparato crítico de su edición de 2012 como su interpretación de las variantes. Por eso, antes de sondear dicho ámbito aplicado a textos impresos, el presente artículo procura ofrecer una descripción exhaustiva de las dos redacciones de Amberes (1554 y 1558), ya que representan dos cancioneros distintos con propiedades específicas.

La sutil interpretación de las coplas renovadas de Montemayor y de variantes de autor tan evidentes podría tener como punto de partida —con todas las cautelas— la hipótesis muy debatida entre críticos e historiadores de que el autor hubiera pertenecido al entorno de los conversos y, como tal, no conociese los dogmas de la religión católica lo bastante para no caer en ambigüedades o expresiones equívocas mal toleradas por la Inquisición. Este es el *quid* sobre el que se levanta parte de la polémica entre Montemayor y Juan de Alcalá, tan estudiada a lo largo de las últimas décadas y a menudo relacionada con otras correspondencias que el autor mantenía sobre cuestiones de interés metafísico y teológico¹². Sin

11 Luís de Sá Fardilha, “Por cima das fronteiras. O caso de Jorge Montemor”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 4 (2007), pp. 95-103 (p. 97).

12 Sobre la identidad de Juan de Alcalá véase Juan Montero, “Viejos y nuevos datos sobre la controversia poético-teológica entre Juan de Alcalá y Jorge de Montemayor”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53 (2005), pp. 163-180. La misma disputa (que tiene una transmisión textual muy rica) ha sido objeto de interpretaciones varias, incluso de tipo burlesco.

embargo, aunque Alcalá lo acusara precisamente de esto, la conjetura nos parece inverosímil, al considerar también la cultura amplia y diversificada que debía poseer. En cambio, podemos afirmar sin ambages, en línea con esta parte de la historia, que la lectura de la Biblia se contó dentro de la educación de Montemayor y guiaría la composición de algunas obras. Ahora bien, la frecuencia con que el autor se dedicó a los temas bíblicos y a comentar pasajes de las Escrituras —es de veras importante insistir en este aspecto— le colocó en una posición sospechosa, aunque fuera un hecho común en la cultura renacentista (por supuesto del humanismo, pero también de los reformadores, que apoyaban una relación más íntima y directa entre el hombre y Dios y fomentaban la lectura de la Biblia y su libre exégesis).

Ya a partir de los estudios de Bataillon (1936) y López Estrada (1944 y 1956), la figura de Montemayor fue observada desde un punto de vista doctrinal y su poesía (ambigua y oscura en algunos puntos) se sometió a lecturas escrupulosas¹³. Sin embargo, la crítica no se ha limitado a señalar unos elementos biográficos y literarios relacionados con el judaísmo¹⁴ o con el contexto antisemita. Lo que le ha preocupado al historiador más solícito han sido siempre algunas posturas “vagas” o inciertas en el campo doctrinal, y por eso interpretables en direcciones varias:

13 Se trata en particular de Marcel Bataillon, “Une source de Gil Vicente et de Montemayor: la Méditation de Savonarole sur le *Miserere*”, *Bulletin des Études Portugaises*, 3 (1936), pp. 1-16; Francisco López Estrada, “La exposición moral sobre el Salmo 86 de Jorge de Montemayor”, *Revista de Bibliografía Nacional*, 5 (1944), pp. 495-523; Francisco López Estrada, “La epístola de Jorge de Montemayor a Ramírez Pagán”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 6 (1956), pp. 386-406. Dichos estudios han sido retomados en tiempos más recientes por Terence O’Reilly en su introducción a Jorge de Montemayor, *Omelías sobre “Miserere mei, Deus”*, ed. Terence O’Reilly, Durham, University of Durham, 2000.

14 Véanse a este respecto sobre todo Marcel Bataillon, *Erasmus en España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1950 (ed. or. 1937) y Bryant L. Creel, *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, London, Tamesis, 1981. Esteve de Llobet propuso un análisis del *Diálogo espiritual* a la luz de las enseñanzas transmitidas por la Cábala (“El lenguaje de la pertenencia en la obra de Jorge de Montemayor” en *Lo converso. Orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*, eds. Ruth Fine, Michèle Guillemont, Juan Diego Vila, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Veruert, 2013, pp. 217-239).

La tendencia religiosa de Montemayor culmina en sus versos devotos, que muestran influencias erasmistas y de Savonarola, con algunos ribetes de iluminismo. Todo esto coloca al poeta en la vanguardia espiritual de su época, situación no del todo confortable en la «España inquisitorial», que no tardó en actuar de forma característica en su *Index librorum prohibitorum* de 1559. Hay, además, una novedad específica en el *Cancionero*, que renueva la lírica sagrada hispana, y es el evidente buceo en su conciencia que se resuelve en la poetización de la experiencia personal¹⁵.

A nuestro parecer, de acuerdo con Montero, la enorme fortuna literaria del autor y su consiguiente notoriedad en vida van estrechamente relacionadas con su repentina caída. Hay que suponer, en definitiva, que Montemayor sufrió aquellos cambios en la Casa de Austria —en un primer momento comprensiva e incluso acogedora con el erasmismo— que dieron nuevo vigor —durante los albores del reinado de Felipe II— a las orientaciones políticas y religiosas ultraconservadoras. No hay que olvidar que el ciclo de composición de la poesía de Montemayor coincide con el Concilio de Trento (1545-1563)¹⁶, donde se reafirman los dogmas de la ortodoxia católica y se impone cierta austeridad moral a todo corpus artístico-literario, sobre todo cuando se acerca a la religión:

Bajo Carlos V, la dimensión imperial favoreció cierta atracción e impregnación conflictivas que la Inquisición reprimiría sucesivamente: a partir de 1525 su blanco serían los *Alumbrados*, de 1530 en adelante los Erasmistas, a partir de 1553 seguiría la pista luterana, en 1557, los Jerónimos reformadores de Sevilla escogerían el exilio, en 1559, sería detenido el arzobispo de Toledo Bartolomé Carranza, se publicarían el Índice del Inquisidor Fernando Valdés y leyes amplificadoras del poder inquisitorial, mientras los luteranizantes

15 Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996, p. XIII.

16 Los versos primerizos de Montemayor se remontan al año 1545 y están representados por dos obras que el autor dedicó a Juan III de Portugal (el *Diálogo espiritual*) y a María Manuela, primera esposa de Felipe II, fallecida prematuramente (la *Glosa sobre las coplas de Jorge Manrique*, que tiene una tradición textual independiente con respecto a los cancioneros publicados posteriormente).

de Sevilla y Valladolid serían condenados en infamantes o trágicos autos-da-fe¹⁷.

El acontecimiento más significativo dentro del *iter* poético del lusitano, en consecuencia, es su encuentro con el Santo Oficio y, precisamente, con una nueva publicación del Índice de libros prohibidos (1559). El *Index*, que contenía tanto nombres de autores como obras que fueron prohibidas en su totalidad, incluye en esta ocasión el nombre de Montemayor, con referencia explícita de sus versos devotos, o sea, a la segunda parte del Cancionero de 1554, reeditado como obra independiente en 1558 con el título “Segundo cancionero espiritual”. A partir de entonces, el conjunto de poemas conocido como “Obras de devoción” ya no se publicará y algo debe ocurrir en la vida del poeta, que se aleja de Castilla. Tras una estancia en Valencia, donde aparece la primera edición de *La Diana* en 1559 y despliega su actividad como traductor de Ausiàs March, se traslada a Italia (quizá para supervisar la edición milanesa¹⁸), donde fallece en circunstancias nunca aclaradas por la crítica. Resumimos muy por breve su fortuna literaria:

Entre los poetas activos en las décadas centrales del siglo, presenta Jorge de Montemayor (h. 1520-1561) la singularidad de tener un trato más asiduo con la imprenta que ninguno de sus contemporáneos. En vida del autor se imprimieron al menos tres colecciones de sus versos: primero, *Las obras* (Amberes 1554), volumen parcialmente recogido y ampliado luego en el *Segundo cancionero* y el *Segundo cancionero espiritual* (los dos en Amberes, 1558). Después de la prohibición de sus obras devotas en el Índice de 1559, el cancionero espiritual conoció un largo periodo de ostracismo, pero los versos profanos reemprendieron una notable carrera editorial a partir de la edición conocida como *Cancionero del excelentísimo poeta...*

17 Annie Frémaux-Crouzet, “Humanismo cristiano y hebraísmo en la España del siglo XVI”, en *Hommage à Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2008, pp. 291-308 (p. 293).

18 Véase a este propósito Carlo Pulsoni, “Minime note sulla prima edizione milanese de *La Diana* di Jorge de Montemayor”, *Quaderni veneti*, 3 (2014), pp. 57-63, y Juan Montero, “La edición milanesa, sin año, de *La Diana* como clave para la datación de la muerte de Montemayor”, *Janus*, 13 (2024), pp. 35-48.

(Zaragoza, 1562). A este rico material habría que sumar todavía diversos pliegos sueltos (más seguramente de los que hoy conocemos), las numerosas ediciones de *La Diana* (¿Valencia, 1558?), con sus versos intercalados o añadidos como apéndice, y la traducción parcial de *Las obras de Ausias March* (Valencia, 1560). Todo esto configura la imagen de un escritor que, a diferencia de lo que ocurre con otros del momento [...], pone singular empeño en alcanzar la proyección pública de sus escritos mediante la imprenta. Parece, en efecto, que Montemayor (cuya extracción social se tiene por más bien modesta) cifra en la difusión impresa de su obra la satisfacción de unas legítimas expectativas de prestigio social, al tiempo que vislumbra en la literatura, mal que bien, un *modus vivendi* complementario o alternativo a su condición de criado al servicio de diversos mecenas¹⁹.

Como se desprende a partir de los estudios críticos mencionados, Jorge de Montemayor pudo ocuparse de la publicación de sus obras cuando aún vivía. En particular, llama la atención la doble redacción de su Cancionero, que recoge la casi totalidad de su poesía y donde “confluyen algunas de las composiciones que previamente habían salido en pliego suelto”²⁰, o sea, incluyendo unos poemas de juventud. En concreto, Montemayor lleva a la imprenta sus poemas en dos estadios diferentes, haciendo entre uno y otro algunas modificaciones importantes.

Las obras de George de Montemayor: repartidas en dos libros (o sea, su primer Cancionero) vio la luz en 1554 en la ciudad de Amberes, donde se había desarrollado una importante industria del libro, como nos enseñó Jaime Moll: “La pertenencia de los Países Bajos al conjunto de reinos de Carlos V y Felipe II favoreció la producción de ediciones castellanas en sus imprentas. Creo que se puede afirmar que Amberes es la ciudad fuera de España en la que se editó un mayor número de obras en castellano en el

19 Juan Montero, “Montemayor y sus corresponsales poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)”, en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 181-198 (p. 182).

20 Montero, “Nuevas acerca de Jorge de Montemayor”, p. 256. Véase también Antonio Rodríguez Moniño, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.

siglo XVI²¹. Gracias a las pesquisas de Moll, se ha podido establecer con cierta seguridad, además, que la *princeps* se identifica con una edición que el autor había destinado a la imprenta de Guillermo Millis en la villa de Medina del Campo y que se remontaría a los años 1552-1553²². De esta edición medinense solo han sobrevivido dos ejemplares mútilos de la sección devota: uno en la Biblioteca de la Hispanic Society y otro en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich. Estos testimonios remiten a una fase más temprana del proyecto editorial del Cancionero de Montemayor, que no se organizó fuera de España, sino en los principales centros de impresión y difusión de las obras en la península.

Del impreso de 1554 (*Las obras de George de Montemayor: repartidas en dos libros*) se conserva hoy un ejemplar en la BNE procedente de la biblioteca personal de Luis de Usoz y Río (1805-1865), hebraísta y filólogo de la misma generación de Larra y Espronceda, con signatura U/744. De la edición de Amberes 1558 también contamos con los dos impresos (*Segundo cancionero* y *Segundo cancionero spiritual*) custodiados en la BNE bajo las signaturas R/5967 y R/1458, respectivamente. Resumimos enseguida las principales ediciones impresas del Cancionero de Montemayor, citando los testimonios que hemos cotejado:

Impresos:

M 1552-1553 (mútilo) = *Las obras de George de Montemayor: repartidas en dos libros*, Medina del Campo, en casa de Guillermo Millis, ¿1552-1553? (4Po hisp. 54, Bayerische Staatsbibliothek de Múnich);

A 1554 = *Las obras de George de Montemayor: repartidas en dos libros*, Amberes, en casa de Juan Steelsio, 1554 (U/744, Biblioteca Nacional de Madrid);

A 1558 = *Segundo cancionero*, Amberes, en casa de Iuan Latio, 1558 (R/5967, Biblioteca Nacional de Madrid); *Segundo cancionero spiritual*, Amberes, en casa de Iuan Latio, 1558 (R/1458, Bi-

21 Jaime Moll, “Amberes y el mundo hispano del libro”, en *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflámencos a inicios de la Edad Moderna*, eds. Werner Thomas, Robert Verdonk, Leuven-Soria, Leuven University Press-Fundación Duquesa de Soria, 2000, pp. 117-131 (p. 117).

22 Véase en este caso Jaime Moll, “Sobre la historia de la primera edición de *Las obras de Jorge de Montemayor*”, *Voz y Letra*, 19 (2008), pp. 3-8.

biblioteca Nacional de Madrid);

Z 1562 = *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor: de nuevo emendado y corregido*, Zaragoza, en casa de la viuda de Bartholomé de Nágera, 1562 (R/12964, Biblioteca Nacional de Madrid).

Ediciones modernas:

González Palencia 1932; Avalor-Arce y Blanco 1996; Gorostidi 2004; Montero 2012; Esteva de Llobet 2017; Esteva de Llobet 2020.

La lírica de Montemayor se transmitió asimismo en varios testimonios manuscritos (cuyo valor con respecto al estudio de las variantes debería perfilarse) y —como ya hemos dicho— con diversos pliegos sueltos que, en cambio, han suscitado el interés de la crítica por confirmar la difusión que debían tener sus escritos en aquel tiempo y por representar un “reciclaje y revisión que [...] marca la plena apropiación de su obra por parte del autor y convierte a los pliegos en publicaciones preparatorias del libro personal, al tiempo que jalones en su carrera de criado cortesano”²³. De hecho, para adelantar algunas claves sobre la evolución de la sección devota, Montero se valió también de un pliego suelto conocido como el *Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Montemayor* (Burgos, en casa de Juan de Junta, 1552), hoy en la Bibliothèque Municipale de Besançon (Francia)²⁴. Su existencia probaría, entre otras cosas, que en su proyecto original el autor ya contemplaba una rígida división entre materia profana y devota²⁵. Las impresiones de 1553 (*princeps* medinense) y 1554 (primera edición de Amberes) representan la misma fase de

23 Montero, “Nuevas acerca de Jorge de Montemayor”, p. 256.

24 El estudio de dicho pliego se encuentra en Jean Dupont, “Un pliego suelto de 1552 intitulé: *Cancionero de las obras de devoción* de Jorge de Montemayor”, *Bulletin Hispanique*, 75 (1973), pp. 40-72.

25 O bien, como hace constar Montero: “Contiene siete composiciones octosilábicas de temática religiosa, mariana casi todas, de las que justamente seis aparecen abriendo la sección devota de *Las obras*, aunque con algún cambio de orden. Todo indica, de hecho, que se trata de una publicación previa y en cierto modo preparatoria de la *princeps* medinense de *Las obras*” (Montero, “Nuevas acerca de Jorge de Montemayor”, p. 250).

redacción del Cancionero. De hecho, las mínimas variantes entre ambas cabe interpretarlas como errores de los cajistas, razón por la cual el presente trabajo, con su análisis y apéndice final, se centra en las dos tiradas flamencas.

Hay que subrayar, sin duda, cierto cuidado por parte del autor con respecto a la organización de su material, ya que lo presenta dividido —en ambas colecciones— en secciones diferentes, acompañadas por rúbricas explicativas. Dicha organización atañe esencialmente al contenido (se divide la materia en dos categorías, sagrada y profana), a los metros (castellanos e italianos) y a los géneros escogidos (que se agrupan en apartados específicos):

Por lo que se refiere a la *dispositio* editorial de los diversos materiales poéticos, se observa en Montemayor una norma que se cumple también en otros autores coetáneos y que sin duda deriva de los impresos de Boscán y Garcilaso. Se trata de la presentación por separado, sin entremezclarse, de las formas octosilábicas y endecasilábicas, en ese mismo orden; norma que en el caso de Montemayor se cumple por partida doble, pues la aplica primero en sus versos profanos (que son los que abren el volumen) y luego en los de carácter devoto. En cuanto a la ordenación de los poemas italianizantes, Montemayor sigue el criterio de entremezclar los sonetos con otras formas más extensas (canciones, epístolas, elegías), aunque reserva las églogas para agruparlas al final (como se hacía con las de Garcilaso)²⁶.

Ahora bien, uno de los mayores problemas que surgen a la hora de editar la obra poética de Montemayor es precisamente la conciencia de trabajar con dos redacciones diferentes de su Cancionero. Por eso, todas las ediciones modernas se revelan muy distintas en cuanto al criterio adoptado para la recopilación. Si exceptuamos la de González Palencia (1932), que solo recoge el Cancionero de 1554 tal y como se muestra en el impreso de Usóz y Río, el mismo que nosotros hemos consultado para este trabajo, los demás intentos restituyen la última voluntad del autor (o sea, Amberes 1558), reservándoles a los textos de 1554 un espacio reducido.

26 Montero, “Sobre imprenta y poesía”, p. 96.

El criterio que siguen las ediciones más recientes es el de la selección, o sea, el de proporcionar al lector una colección de piezas escogidas. Esteva de Llobet (2017), por ejemplo, selecciona unos textos representativos de cada género y los acompaña de un estudio pormenorizado que abarca también las diferentes etapas de la vida y obra del poeta.

Finalmente, a pesar de carecer de aparato crítico, la publicada por la Biblioteca Castro ha sido una herramienta valiosa para la recopilación de las variantes de autor que aquí presentamos. Avalor-Arce y Blanco optan, de hecho, por editar separadamente Amberes 1554, Amberes 1558 (solo el *Cancionero espiritual*) y Zaragoza 1562, sabedores como eran de la reiteración que se produce en muchos casos. En la actualidad, contamos también con la tesis doctoral de Juan Gorostidi (2004) y con ediciones menos conocidas de poemas particulares²⁷. Una muy reciente del testimonio custodiado en la Staatsbibliothek de Múnich es la de Esteva de Llobet (2020).

Antes de reseñar las variantes de autor registradas en los textos que Amberes 1558 comparte con Amberes 1554 —de hecho no se han considerado las variantes que podrían atribuirse a errores de copia, ni otras que “tienen un alcance tan limitado que resulta difícil percibir en ellas una intencionalidad autorial”²⁸, es decir, los cambios que no afectan propiamente al contenido de los poemas o al sentido general de los versos²⁹—, conviene ofrecer una descripción de las dos antologías:

27 Nos referimos en concreto a los poemas *Historia de Alcida y Silvano*, que aparece únicamente en Amberes 1558, antes de pasar a formar parte de *La Diana* (Elisabeth Rhodes, “Edición de la ‘Historia de Alcida y Silvano’ poema de Montemayor”, *Dicenda*, 2 (1983), pp. 201-236), y *Miserere mei, Deus* (O’Reilly, *op. cit.*).

28 Juan Montero, “Variantes de autor en la poesía impresa de Montemayor”, *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 2 (2014), pp. 126-137 (p. 134).

29 Unos ejemplos de variantes ambiguas se registran en el poema *Señora, pues que padezco*: v. 41 Que si lo entendiere bien *A 1554*: Que si lo sintiere bien *A 1558*; v. 44 por qué matastes *A 1554*: por qué mates *A 1558*. El mismo presenta, en cambio, una indudable variante de autor en la última estrofa. *Ser ganado el que perdió* (glosa de “*Justa fue mi perdición*”) es otro de los que se distinguen por el mayor número de intervenciones; también en este caso fue necesario separar variantes de autor y variantes de imprenta. El problema de la tipología de variantes, en el caso de impresos, entraña a menudo una gran complejidad.

REPERTORIO	SECCIÓN	N. TOTAL DE TEXTOS
<i>Amberes 1554</i>	Obra profana	75
	Obra devota	25
<i>Amberes 1558</i>	Obra profana (<i>Segundo cancionero</i>)	145
	Obra devota (<i>Segundo cancionero espiritual</i>)	50

Montemayor se ajusta a criterios bien concretos para la presentación de sus poemas y la operación llevada a cabo en la redacción de 1558 podría evaluarse, sumariamente, como una considerable ampliación del libro de 1554, según se desprende de nuestra recapitulación cuantitativa. Sin embargo, lo que ocurre con algunos poemas no deja lugar a dudas en cuanto a un proyecto preciso de retocar los versos, puesto que nos encontramos a menudo con variaciones complejas e intervenciones en porciones específicas de texto. Además, la ampliación de 1558 implica, sin duda, una cuidadosa selección de lo impreso en 1554. Es necesario recalcar que la edición de Zaragoza de 1562 (la primera póstuma, que recoge únicamente la obra profana³⁰) sigue a pies juntillas el contenido y el orden de los textos de Amberes 1558 (con la excepción de *Historia de Alcida y Silvano*³¹); y así continuaría reimprimiéndose muchas veces hasta 1588.

En efecto, Zaragoza 1562 difiere de Amberes 1558 en algunos *loci* que, en cambio, Amberes 1558 comparte con Amberes 1554: un hecho que merecería atenderse mejor en el ámbito de las relaciones entre estos impresos. Ofrecemos a continuación un resumen de los primeros folios de los tres testimonios consultados:

30 Una sintética relación sobre la obra profana se encuentra en Santiago González y Fernández-Corugedo, “Ediciones de la poesía profana de Jorge Montemayor”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 36 (1986), pp. 413-420.

31 Como ya hemos dicho, se encuentra solo en Amberes 1558 (*Segundo cancionero*), y precisamente entre el soneto *¡Oh, quién huyr pudiesse de ocasiones!* y la Égloga primera (fol. 142r).

Amberes 1554 <i>Las obras de George de Montemayor...</i>	Amberes 1558 <i>Segundo Cancionero</i>	Zaragoza 1562³² <i>Cancionero del excelentísimo poeta...</i>
PARATEXTOS	PARATEXTOS	PARATEXTOS
I. A los muy altos y muy poderosos señores Don Juan y Doña Joana... (Dedicatoria)	I. Al ilustrísimmo duque de Sessa (Epístola)	I. Al ilustrísimmo duque de Sessa (Epístola)
II. Al lector (Epístola)	II. Al ilustrísimmo duque de Sessa (Soneto)	II. Al ilustrísimmo duque de Sessa (Soneto)
III. Epístola de Don Rodrigo de Mendoça a George de Montemayor	III. Prólogo Al lector	III. Al lector (Soneto)
IV. Al lector (Soneto de Don Alonso de Çúñiga)	IV. Don Ludovicus de la Cerda, celeberrimo poëtae Georgio à Monte Maiore	IV. Elegía a la muerte del excelentísimo poeta George de Montemayor
V. Francisco de Soto Al lector (Soneto)		
VI. Al lector (Otro soneto)		
VII. Epigramma Bartholomæi Villarejo		
TEXTOS	TEXTOS	TEXTOS
I. Si amor pudo saltarme	I. Dichoso y seguro estado	I. Dichoso y seguro estado
II. Aunque, señora, me muero	II. Juan estoy maravillado (glosa de “Quién te hizo, Juan, pastor”)	II. Juan estoy maravillado (glosa de “Quién te hizo, Juan, pastor”)
III. Señora pues que padezco	III. No te cause alteración	III. No te cause alteración
IV. Ser ganado el que perdió (glosa de “Justa fue mi perdición”)	IV. Señora pues que padezco	IV. Señora pues que padezco

32 Desafortunadamente, no hemos conseguido consultar el testimonio R/12964 de la BNE, así que contamos únicamente con la edición moderna del mismo: Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, eds. Juan Bautista de Avallé-Arce y Emilio Blanco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

V. No meresce pena aquel	V. Pues mi mal es sin remedio (glosa de “Para qué me dais tormento”)	V. Pues mi mal es sin remedio (glosa de “Para qué me dais tormento”)
VI. De tan alta perfección	VI. No por dexar de serviros	VI. No por dexar de serviros
VII. Salió mi mal de razón (glosa de “Tengo puesto el pensamiento”)	VII. Pues de tanta perfición	VII. Pues de tanta perfición
VIII. Fin del bien que antes tenía	VIII. Quexarme de mi ventura (glosa de “De mi ventura quexoso”)	VIII. Quexarme de mi ventura (glosa de “De mi ventura quexoso”)
IX. Yo lo imposible pretendo (glosa de “Todo es poco lo possible”)	IX. El coraçón fatigado	IX. El coraçón fatigado
X. Di, Juan, de qué murió Bras	X. Ora mi carta no veas	X. Ora mi carta no veas
...
	Amberes 1558 <i>Segundo Cancionero espiritual</i>	
	PARATEXTOS	
	I. Privilegio y aprobación	
	II. Ad Gæorgium e Monte Maiori	
	III. Al muy magnífico señor Ieronimo de Salamanca (Epístola)	
	IV. Al muy magnífico señor Ieronimo de Salamanca (Soneto)	
	V. Juan Cyrne a Jorge de Montemayor (Soneto)	

	VI. Don Rodrigo de Mendoza a Jorge de Montemayor (Soneto)	
	TEXTOS	
I. ¿Qué es esto? Yo, ¿en qué me fundo? (Soliloquio)	I. Virgen, sagrada María (Sobre missus est angelus)	
II. Hizo Dios una ciudad	II. Pintó el Sumo Pintor (glosa de “Dios puso en hombre su nombre”)	
III. Pintó el Sumo Pintor (glosa de “Dios puso en hombre su nombre”)	III. Alto Rey, muy soberano	
IV. Quien de hermosa os alaba	IV. ¡O, cruz, árbol soberano...!	
V. Qualquiera rey nunca posa	V. Virgen y madre de Dios	
VI. Del infierno salió un moro	VI. Virgen, al buen amador (glosa de “Sin dudar nunca en gota al cupo mar”)	
VII. Siendo ya el tiempo llegado (La pasión de Christo) ³³	VII. ¿Qué es esto? Yo, ¿en qué me fundo? (Soliloquio)	
VIII. Despierte el alma que osa (Glosa sobre las coplas de Jorge Manrique)	VIII. Hizo Dios una ciudad	
IX. Gran victoria, gran victoria	IX. Siendo ya el tiempo llegado (La pasión de Christo)	
X. Una cuenta do no ay cuenta	X. Despierte el alma que osa (Glosa sobre las coplas de Jorge Manrique)	
...	...	

33 En la edición de 1554, *La pasión de Christo* va precedida de otros paratextos: la dedicatoria a don Manrique de Lara y una advertencia al lector.

Como hemos dicho, la redacción de Amberes 1554 que Montemayor entregó a la imprenta de Juan Steelsio reunía también poemas publicados como obras independientes. La particularidad de esta primera redacción reside en la denominación que el autor dio a las dos secciones en que se organizaba, según el asunto y la materia tratada: las “Obras de amores”, para referirse a la materia profana, donde confluyen un número bastante alto de poemas, y las “Obras de devoción”, donde desarrolló sus preocupaciones hacia algunas cuestiones espirituales. En ambas secciones se encuentran una buena muestra de géneros: glosas, canciones, epístolas y cartas de amor, sonetos, églogas, elegías. En el Cancionero de 1554 (fols. 166v-173r) aparecen también

tres autos sacramentales, unificados por la figura alegórica del Tiempo. El primero trata de la Creación, la Caída y la futura Redención; el segundo versa sobre el misterio de la Encarnación, y el último dramatiza un episodio anecdótico de la Navidad. Son tempranas formulaciones dramáticas del auto sacramental que encajan muy bien en su coyuntura histórica [...] ³⁴.

Los mismos fueron dedicados al “Serenísimo Príncipe de Castilla” y, según nos dice la rúbrica, representados “en los maytines de la noche de Navidad, a cada nocturno un auto”. Esta redacción se concluye con las famosas epístolas en versos entre Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza (en posición XIII y XIV respectivamente) —que desaparecerán por completo en Amberes 1558³⁵ junto con los autos sacramentales— y un soneto de cierre (*Las cosas corren oy día de lance en lance*).

Al igual que en su primera redacción, en Amberes 1558 Montemayor organiza sus poemas en secciones diferentes y según criterios de *dispositio* muy precisos; sin embargo, en esta ocasión —y no sabemos si por su propia decisión o por las condiciones que se le impusieron—, se publican las dos antologías por separado; o sea, optó por la publicación autónoma del

34 Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, p. XIII.

35 Para profundizar en el contenido de las epístolas y en las razones que llevaron a esta supresión véase Clara Marías Martínez, “Filosofía en ‘estilo vagabundo’: la correspondencia poética entre Jorge de Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza”, en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco, Salamanca, Semyr, 2016, pp. 381-398.

contenido. A partir de este momento, el *Segundo cancionero* y el *Segundo cancionero espiritual* empiezan sus propios caminos de difusión, aunque en estas páginas los trataremos como un único proyecto. En general, además de ser una redacción mucho más extensa, Amberes 1558 presenta, en el *Segundo cancionero*, un cambio en la nomenclatura —las “Obras de amores” se convierten en “Obras de humanidad”—, mientras que, en el *Segundo cancionero espiritual*, se producen unos casos emblemáticos de supresión (véase la *Breve e sutil exposición sobre la oración del Pater Noster*). Los apartados en la redacción de 1558 se redistribuyen y reordenan; así que, por ejemplo, las tres composiciones *¿Dónde venís, señor Sayo?*, *Dos águilas que hasta el cielo* y *Señor Ropón, ¿dónde vays?*, en cuanto representaciones de la degradación de los ideales y de los cánones de belleza y virtud, se encuentran reunidas bajo el marbete de “Obras de burlas”, junto con otras composiciones nuevas (incluso unos sonetos) de tono chistoso, todas acompañadas por títulos irónicos o extravagantes (“Diálogo entre un paje y una mula maliciosa que le prestó una dama”, “A una fea que mandó glosar «La bella malmaridada»”, “A dos damas que cayeron ambas de una mula”, etc.). Estos poemas forman parte de la última sección del *Segundo cancionero*, que se despide con un soneto a la muerte de Feliciano de Silva y otras dos epístolas en tercetos encadenados (*Estoy metido en un dolor tan grande* y *Qual va el piloto antiguo experimentado*); en cambio, el *Segundo cancionero espiritual* presenta hasta tres canciones de cierre (“Al Santísimo Sacramento”, “Al Nacimiento” y “A la Resurrección”).

Aunque la tradición impresa del poeta (bitestimonial en este caso) no permita reconstruir un proceso de elaboración propiamente dicho de su Cancionero, ni suponga para nosotros un análisis *in fieri* sino solo *a posteriori*, la historia editorial y redaccional del corpus acusa una intervención autorial constante y consciente, cargada de espíritu crítico y posiblemente afectada por la injerencia de otras figuras (teólogos, consejeros, impresores, etc.). Como era habitual, Jorge de Montemayor acompañó sus versos de unas dedicatorias y copiosos paratextos dignos de interés en el ámbito de esta investigación. En particular, nos interesan el muy famoso “Prólogo Al lector” que inaugura el *Segundo Cancionero* y la epístola “Al muy magnífico Señor Jerónimo de Salamanca”, colocada al principio del *Segundo cancionero espiritual*. Se trata de unas declaraciones con las que se advierte a los lectores de algunos cambios; dan fe, asimismo, de cierto cuidado a la hora

de presentar esta nueva redacción. El contenido de los paratextos, aquí reseñados para proporcionar una descripción más exhaustiva de los impresos, desvela algunos momentos relacionados con esta intrincada cuestión:

Un libro mío se imprimió habrá algunos años con muchos yerros, assí de parte mía como de los Impressores, y porque la culpa toda se me ha atribuido a mí, a este segundo libro junté las mejores cosas del primero, y las enmendé; y lo mismo se haze en el segundo de las de devoción que ahora se imprimió, por lo qual merezco de la pasada culpa ser perdonado³⁶.

Después de aver (muy magnífico Señor) trabajado muchos días en este libro y comunicado lo que en él ay con muchos teólogos, assí en estos estados de Flandes como en España, especialmente en el Colegio de San Gregorio de Valladolid (que assí en sciencia como en exemplo á siempre en nuestra Europa florecido) y después de aver enmendado algunas obras que del primero a él ayunté (cosas que no se pueden llevar al cabo sin grande trabajo de espíritu) paréceme que (poniendo delante primero a Dios a quien la onrra y loor de todas las cosas se deve) a sido hi bastante premio para todos estos trabajos dirigillo a V. M [...] ³⁷.

Si nos fijamos en las palabras utilizadas por el autor, los cambios en la redacción de 1558 no parecen obedecer a su propia iniciativa. De hecho, las líneas iniciales de la dedicatoria sugieren que Montemayor ya sabía que era sospechoso por motivos religiosos: hay, en primer lugar, algunas referencias geográficas explícitas —los hombres doctos de Flandes y el Colegio de San Gregorio de Valladolid— donde, se supone, Montemayor había sometido su obra a comprobación. Los “yerros”, de los que habla también en el “Prólogo al lector”, dejan vislumbrar un sentimiento religioso muy próximo a las nuevas formas de *devotio moderna*, que en estos años resultan comprometidas y se ven sistemáticamente vigiladas por la Inquisición. La mención al Colegio de San Gregorio de Valladolid, en particular, nos recuerda las vicisitudes del fraile dominico Bartolomé Carranza y su controvertido *Cate-*

36 Jorge de Montemayor, *Segundo cancionero*, Amberes, en casa de Iuan Latio, 1558, fols. A4v-A5r.

37 Jorge de Montemayor, *Segundo cancionero spiritual*, Amberes, en casa de Iuan Latio, 1558, fols. A3v-A4r.

*chismo christiano*³⁸. La inexistencia de otra documentación impide abordar el tema más allá de las conjeturas, puesto que no tenemos más datos que los de las cartas citadas y del contenido de los poemas retocados. Intentemos, a estas alturas, hacer un balance de dichas circunstancias.

Las modificaciones que se producen en la segunda redacción de Amberes pueden agruparse en tres grandes categorías: 1) supresión y adición de textos; 2) cambio de orden de los poemas y reorganización general de la antología; 3) revisión propiamente dicha, o sea, la reescritura de porciones de textos, versos y palabras (en particular de sustantivos³⁹). En general, estos cambios afectan de manera más incisiva a la sección italianizante de la obra profana, mientras que la obra devota queda casi del todo revolucionada, ya que se presenta, en la redacción de 1558, con un número mínimo de poemas.

En lo que respecta a la materia profana, Montemayor se mueve entre dos tipos de operaciones afines e interconectadas: “rebajar la carga religiosa”⁴⁰, esto es, eliminar los términos que poseían una honda connotación doctrinal (con el fin de evitar una posible trivialización de los mismos), y renunciar a la mezcla entre el léxico amoroso y religioso típica del código cortés (de ahí una general simplificación del vocabulario, ya que se reducen las expresiones enfáticas e hiperbólicas). Excepto en algunos casos raros —donde el cambio evidente de los términos empleados obliga a reflexionar—, no se han detectado versos borrados y sustituidos por entero; así que hablamos, más bien, de variantes o reformulaciones de lo que ya se había redactado. Además, se ha observado que los retoques más importantes afectan a las estrofas o versos ini-

38 El Colegio de San Gregorio de Valladolid era un colegio de Teología para frailes dominicos, fundado donde ya existía la Universidad de Valladolid. Aquí Bartolomé Carranza se encontró con Fernando de Valdés antes de ser encarcelado por su actitud “moderada”. Para profundizar en el *Catechismo Christiano* véase al menos José Ignacio Tellechea Idígoras, “Los Comentarios sobre el Catechismo cristiano de B. Carranza. Estudio sobre las correcciones autógrafas del autor (1559)”, *Bulletin Hispanique*, LXI, 2-3 (1959), pp. 273-287.

39 No se trata del uso de sinónimos en el paso a la segunda redacción, sino de palabras bien distintas. Sin embargo, el apéndice incluye también una parte poco relevante de variantes que se utilizan con significado análogo: tal es el caso de *y/mas* como conjunciones coordinantes, de los verbos *ver/leer*, de los adjetivos *propio/mismo*. Una buena muestra de esta casuística en el poema *Quán cierto es, mi señora, disculparse*.

40 Montero, “Variantes de autor”, p. 131.

ciales y finales. Por último, se señala con frecuencia la inversión de términos (que aquí no juzgamos como variantes autoriales, sino de imprenta).

Nuestro análisis ha puesto de relieve también algunos elementos que atañen al cómputo silábico (los llamados ajustes formales). Al lado de pequeñas modificaciones, como puede ser el desplazamiento mínimo de las composiciones, a veces la sustitución corrige versos hipométricos o hiperométricos ya que, de hecho, se puede apreciar que Amberes 1558 observa a menudo la regularidad métrica (con menos errores de Amberes 1554)⁴¹. Hay que destacar también algunos casos de divergencia de los impresos respecto a la disposición estrófica: a este propósito reproducimos un poema muy interesante de la sección profana —*Acógeme, que me quedo*, glosa del villancico “Dame acogida en tu hato” —, con una inversión de los versos 13 y 20 (II y III estrofa) en el paso a la segunda redacción⁴².

AMBERES 1554

–Di, ¿por qué eres tan cruel,
que en mi mal no das un medio?
–No quiero darte remedio,
por no quedar yo sin él.
–Ved qué presupuesto aquél,
ábreme, así Dios te duela,
cata que en el monte yela.

–¿Por qué no quieres, pastora?
–Pastor, porque no me atrevo,
y por lo que a mí me devo
no te acogeré a tal hora.
–Poco importa eso, señora,
o me mata o me consuela,
cata que en el monte yela.

AMBERES 1558; ZARAGOZA 1562

–Di, ¿por qué eres tan cruel,
que en mi mal no das un medio?
–No quiero darte remedio,
por no quedar yo sin él.
–Ved qué presupuesto aquél,
o me mata o me consuela,
cata que en el monte yela.

–¿Por qué no quieres, pastora?
–Pastor, porque no me atrevo,
y por lo que a mí me devo
no te acogeré a tal hora.
–Poco importa eso, señora,
ábreme, así Dios te duela,
cata que en el monte yela.

41 Unos ejemplos de este tipo de intervenciones pueden encontrarse en el muy famoso “Soliloquio” (¿*Qué es esto? Yo, ¿en qué me fundo?*), donde la lección contenida en Amberes 1558 resulta ser correcta. Por supuesto, esto no es sistemático y también Amberes 1558 contiene sus pequeños errores métricos.

42 La canción *La vida poco a poco voy perdiendo* nos muestra un caso muy parecido, o sea la inversión de los vv. 36 y 37 (véase en Apéndice). Sin embargo, en este caso podríamos imaginar que se produjo un error en Amberes 1558, ya que los mismos versos presentan la repetición de la palabra “ocasión”.

Cabe recordar, de todos modos, la presencia igualmente importante de aquellos poemas que no sufrieron cambios y se mantienen idénticos en las dos redacciones de Amberes y en el impreso de Zaragoza: las dos canciones muy breves *Aunque, señora, me muero* y *No meresce pena aquél*, por ejemplo, y algunos sonetos muy famosos: *Si amor es puro amor, ¿por qué me ofende?*, el soneto a Juan de Castro (*¿Quién es el que derriba al fiero Marte?*) o el dedicado a la sepultura de la princesa de Castilla María Manuela (*Aquí se haze tierra una figura*)⁴³. Lo mismo ocurre con muchas composiciones devotas de 1554 que se trasladan a la nueva redacción de 1558, como los tres sonetos *¿Quién un combite vio tan excelente?*, *Tres reyes de tres reynos se salieron* y *Si un corazón caído se levanta*, todos libres de variantes significativas. Por supuesto, en Amberes 1558 hay poemas más retocados que otros (véanse las canciones *Hablar será forçado* y *La vida poco a poco voy perdiendo*) y, en muchas ocasiones, se aprecia la incorporación de rúbricas iniciales que comprenden géneros, dedicatarios e introducción a los temas y que hacen que esta redacción resulte más completa y rica en noticias. Cabría preguntarse, al final de esta descripción de las dos antologías, si la eliminación de algunos poemas en el paso a la segunda redacción de Amberes obedece a razones precisas, relacionadas con el contenido, o con el proceso creativo (o sea, si esto se debe simplemente al juicio estético u otro tipo de sensibilidad dentro de ese contexto).

Las redacciones de Amberes comparten, por tanto, las siguientes composiciones (aquí reordenadas, por conveniencia, siguiendo la de 1554, considerando asimismo que Amberes 1558 se compone de dos cancioneros editados por separado y que ambos se señalan por importantes desplazamientos de los poemas editados antes⁴⁴):

43 En general se ha detectado una ausencia casi total de variantes en aquellos poemas con un dedicatario explícito.

44 Ya que forman parte de las diferentes realizaciones en la segunda redacción de Amberes, una breve descripción de estos desplazamientos había sido ya esbozada en Erica Verducci, “Jorge de Montemayor, redacciones múltiples y variantes de autor”, en *Tradiciones poéticas de la Romania: entre la Edad Media y la Edad Moderna*, eds. María Antonia García Garrido y Inés Velázquez Puerto, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2024, pp. 235-247.

OBRA PROFANA

1. *Si amor pudo saltarme*
2. *Aunque, señora, me muero*
3. *Señora, pues que padezco*
4. *Ser ganado el que perdí*
(glosa de “Justa fue mi perdición”)
5. *No meresce pena aquél*
6. *De tan alta perfección*
7. *Fin del bien que antes tenía*⁴⁵
8. *Yo lo imposible pretendo*
9. *Di, Juan, de qué murió Bras*⁴⁶
10. *Zagala, di: qué harás*
11. *Bien acertara natura*
(glosa de “La bella malmaridada”)
12. *Siempre fue mejor el ser*
(de Juan Vázquez de Ayora)
13. *Quien esto puede entender*
(respuesta de Montemayor)
14. *Príncipe muy poderoso*
15. *Después que, señora, os vi*
16. *Véante mis ojos*
17. *¡Ah, Pelayo, qué desmayo!*
18. *No soy quien vey vivir*
19. *En el bien soy extranjero*
20. *Dame acogida en tu hato*
21. *Ay de mí, triste, que he visto*
22. *¿Dónde venís, señor Sayo?*
23. *Dos águilas que hasta el cielo*
24. *Señor Ropón, ¿dónde vays?*
25. *Los que de amor estáys tan lastimados*
26. *Quien no sabe de amor, en mis conceptos*
27. *Leandro en amoroso fuego ardía*
28. *Marfida sus ovejas repastava*
29. *Estávase Marfida contemplando*
30. *Oh, lágrimas cansadas, que en llegando*
31. *Los ojos no peccaron en miraros*
32. *Hablar será forçado*
33. *Los ojos de Marfida hechos fuentes*
34. *Desnudo está el amor, y no compuesto*

OBRA DEVOTA

1. *¿Qué es esto? Yo, ¿en qué me fundo? (Soliloquio)*
2. *Hizo Dios una ciudad*
3. *Pintó el Summo Pintor*
(glosa de “Dios puso en hombre su nombre”)
4. *Del infierno salió un moro*⁴⁷
5. *Siendo ya el tiempo llegado (La pasión de Christo)*
6. *Despierte el alma que osa*
(Glosa sobre las coplas de Jorge Manrique)
7. *Alegría, qu’el Messías*
8. *Pluma, qu’en vanidades te ocupaste*
9. *¿Quién un combite vio tan excelente?*
10. *Tres reyes de tres reynos se salieron*
11. *Si un corazón caído se levanta*
12. *Mi ánima caída se levante (Devota exposición del Salmo Miserere mei Deus)*

45 La canción, aparentemente suprimida en Amberes 1558, se encuentra al fol. 27v a partir del v. 41 (“De verme bien empleado”).

46 En este caso el texto de la cabeza se presenta con una pequeña variante léxica.

47 La última estrofa del poema difiere en las dos redacciones por presentar un verso sobrante en Amberes 1554 y la inversión de dos metros en Amberes 1558.

35. *No fue la linda Helena celebrada*
36. *La vida poco a poco voy perdiendo*
37. *Pudieras, hermosísima María*
38. *Si amor es puro amor, ¿por qué me offende?*
39. *Si como vas, Lusitano, yo fuesse*
(soneto de Gutierre de Cetina)
40. *Vandalio, si d'estar muy descontento*
(responde Montemayor)
41. *¿Quién es el que derriba al fiero Marte?*
(soneto a don Juan de Castro)
42. *Aquí se haze tierra una figura*
43. *Cuán cierto es, mi señora, desculpase*
44. *Ay, Vandalina mía, quién pudiesse*
45. *Quién se quexa de amor, si no lo entiende*
46. *En medio de la Hesperia al mediodía*
(Égloga primera)⁴⁸
47. *Égloga segunda*⁴⁹

A pesar de los límites de nuestro empeño, que no puede analizar en tan breve espacio todas las modificaciones de la segunda redacción de *Amberes* —pero que ofrece, a cambio, un rico inventario de variantes y tiene como objetivo abrir nuevas vías de investigación—, se ha optado por presentar ejemplos bien distintos de textos revisados: un soneto y una canción pertenecientes a la materia profana, los cuales muestran enmiendas muy llamativas, y unas estrofas sacadas de la materia devota, en concreto de una de las pocas canciones que sobreviven en la edición de 1558, *Pintó el Summo Pintor* (glosa de “Dios puso en hombre su nombre”).

48 Esta égloga presenta diversos casos de estrofas o versos suprimidos, ya que cuenta con un total de 567 versos en la redacción de 1554 y 524 versos en la de 1558 (donde se encuentran también unos pocos versos nuevos).

49 La *Égloga segunda* se mantiene idéntica en lo que respecta a los diálogos entre los personajes (Lusitano, Olinea, Solisa Y Belisa), pero cambia por completo en la parte introductoria: en *Amberes* 1554 encontramos tres estrofas de canción en endecasílabos y heptasílabos (ABC-BAC-cddEEfeGG) con *incipit* “Philemón, un pastor muy caudaloso”, mientras que en *Amberes* 1558 la misma se abre con “Las ansias, los suspiros, los amores” y desarrolla 43 versos en tercetos encadenados. Esta introducción narrativa fue modificada suprimiendo toda referencia a las causas de las penas de amor de Lusitano. Además, se han añadido unos versos en *Amberes* 1558, supuestamente entre los versos 535 y 545, ya que los tercetos se presentan muy retocados (véase en Apéndice).

AMBERES 1554

Los ojos de Marfida hechos fuentes,
 su corazón cansado y afligido,
 en sola una esperanza sostenido
 sufrir puede sus graves accidentes.
 Lloran el grave mal de verse absentes,
ya dudan alcanzar lo prometido,
y la lengua forçada del sentido
 dezía sin mirar inconvenientes:
 –Ven presto, mi pastor, ¿a cuándo aguardas?
Alegra un corazón que está captivo.
 ¡Oh!, dulce amigo mío, **en quien** espero.
 Si es cierta **mi esperanza**, ¿cómo tardas?;
 y si es a dicha incierta, ¿cómo vivo?
 y si vivo sin ti, ¿cómo no muero?

AMBERES 1558; ZARAGOZA 1562

Los ojos de Marfida hechos fuentes,
 su corazón cansado y afligido,
 en sola una esperanza sostenido
 sufrir puede sus graves accidentes.
 Lloran el grave mal de verse absentes,
dudando de alcanzar lo prometido,
los ojos puestos do tenía el sentido
 dezía sin mirar inconvenientes:
 –Ven presto, mi pastor, ¿a cuándo aguardas?
Consuela un corazón que está captivo.
 ¡Oh!, dulce amigo mío, **a quien** espero,
 si es cierta **tu venida**, ¿cómo tardas?;
 y si es a dicha incierta, ¿cómo vivo?
 y si vivo sin ti, ¿cómo no muero?

Entre los sonetos profanos de Montemayor se hallan varios casos de textos que sufrieron modificaciones de fuste. *Los ojos de Marfida hechos fuentes*, colocado en posición XLII en Amberes 1554 (y desplazado en posición CVIII en Amberes 1558), desarrolla el tema de la espera a través de una lamentación amorosa puesta en boca de la pastora Marfida (la misma figura a la que se inspiran otros sonetos y canciones)⁵⁰. Los cuartetos describen el estado triste y melancólico de Marfida con un paralelismo entre sus ojos llorosos y unas fuentes, mientras que los tercetos contienen el lamento en estilo directo.

Como en otros poemas de la materia profana, Montemayor parece interesado en modificar el léxico cancioneril afín a la lírica del siglo anterior. Asistimos, como hemos anticipado, a la eliminación de un tipo de léxico que, a partir de los estudios pioneros de Keith Whinnom⁵¹, se puede relacionar con cierto “código literario sexual” —cons-

50 A Marfida se le dedican también algunas cartas de amor en ambos cancioneros. Según nos dice Esteva de Llobet, “Marfida es un personaje femenino que aparece reiteradamente en la obra poética de Jorge de Montemayor inspirando versos amorosos. Probablemente puedan identificarse las protagonistas de sus églogas y [...] sonetos (Marfida, Diana, Vandalina, Dórica o Selvagia) con algunas damas que pertenecieron a la corte, vinculadas a la nobleza y allegadas a la princesa Juana de Castilla” (Jorge de Montemayor, *Poesía escogida...*, p. 185).

51 Se trata de Keith Whinnom, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511”, *Filología*, 13 (1968-1969), pp. 361-381; Keith

tituido por una serie de lexemas cargados de un doble sentido—, compartido por una cultura y por eso reconocible para los lectores en aquel tiempo. Un complejo sistema de signos para aludir al coito que fue recogido y revisado por cierta tradición petrarquista y que podría ser de ayuda a la hora de descifrar y comentar algunas variantes consideradas de autor.

Aunque el soneto seleccionado desarrolle el tópico neoplatónico de los ojos (que ya no están asociados al elemento carnal como otras partes del cuerpo y, por eso, permiten la trascendencia del sentimiento amoroso), en la redacción de 1554 se documentan unas palabras-clave ambiguas, posteriormente suprimidas. Ante todo, en la redacción de 1558, “los ojos”, tras abrir los cuartetos, se repiten en el v. 7, donde se detecta el ajuste más relevante; o sea, la eliminación del sustantivo “lengua”. Llama también la atención, en la primera redacción, la presencia del término “Alegra” (v. 10), con el que se abren los tercetos, relativo a una clase de actos que apuntan al “gozo”⁵². No es de extrañar que se haya cambiado en 1558 por “Consuela”, para proporcionar una imagen coherente con el tono de la lírica y el concepto petrarquista del amor. En el caso de la última variante (v. 12), vale pensar en un ajuste estilístico debido a la repetición del término “esperança”, ya utilizado en el v. 3; de hecho, la sustitución con “tu venida” garantiza la continuación del concepto del segundo terceto, marcado por un clímax construido sobre tres preguntas que la pastora dirige a su amado, hasta llegar a un cierre que no resuelve la fuerte antinomia *dicha/desdicha, espera/despera, esperanza/desperanza*.

En cuanto a la canción *La vida a poco a poco voy perdiendo*, se trata de un texto donde el léxico religioso interfiere una vez más con el profano, desarrollando el tópico cortés de la “religión de amor” a lo largo de sus

Whinnom, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981; y Keith Whinnom, “La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (II), ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 1047-1052.

52 Es interesante subrayar, en la poesía profana de Montemayor recogida en Amberes 1554, el uso ocasional de términos relacionados con la exaltación amorosa (y detrás de los cuales podría ocultarse una metáfora erótica).

estrofas. Las modificaciones (si bien mínimas) que se dan en Amberes 1558 no las consideramos como variantes de imprenta o errores que se produjeron al pasar del manuscrito a la imprenta, ni siquiera como ajustes ajenos a la voluntad del autor. El poema —que cuenta también con un importante cambio adjetival en el v. 56 (“el puro amor” *A 1554*: “el propio amor” *A 1558*)— se presenta de hecho, en los versos que siguen, con un cambio de referente que marca la total sumisión del poeta al Amor⁵³, a pesar del albedrío humano (concepto capital en el Renacimiento).

AMBERES 1554

[...]
Tan firme estoy en él, que no se offresce
cosa que le repugne **ni me offenda**,
todas las cosas hallo de **mi** parte.
En fin, cosa es que excede a qualquier arte,
y no hay sentido en mí que ya no entienda
que éste es solo el amor que permanece
y no la affición vana que floresce
en quien de un tal amor está tocado,
que no pretende amar si no es amado.

AMBERES 1558; ZARAGOZA 1562

[...]
tan firme estoy en él que no se ofrece
cosa que le repugne **ni le ofenda**;
todas las cosas hallo de **su** parte;
en fin, cosa es que excede a qualquier arte
y no hay sentido en mí que ya no entienda
que este es solo el amor que permanece
y no una afición vana que florece
en quien de un tal amor está tocado,
que no pretende amar si no es amado.

Hemos dejado para el final la cuestión relativa a los versos devotos de Montemayor, sobre los cuales poco cabe añadir a lo que ya han señalado otros. Sin embargo, he aquí, a guisa de ejemplo, un texto inherente a la materia devota donde se han producido los cambios más abundantes, reflejo de esa “línea delgada entre la ortodoxia y la heterodoxia religiosa”⁵⁴:

53 Sin embargo, no se puede excluir del todo que el pasaje de “que le repugne ni me offenda” a “que le repugne ni le ofenda” (v. 93) sea un gazapo del cajista debido a la atracción del pronombre anterior “le”.

54 Montero, “Variantes de autor”, p. 128.

AMBERES 1554

Pintó el Summo Pintor
como quiso una figura,
y diole tan resplandor
que hizo ser la hechura
traslado del Hazedor.

**El Hazedor fue por nos,
la hechura por el hombre,
los extremos fueron dos,
pues no siendo el hombre Dios,**

Dios puso en hombre su nombre.

[...]

Hombre y Dios todo en un ser,
**el ser como de hombre humano,
humano en el parescer,
pues que pareció tan llano**

quan alto tuvo el poder.

Pues, mi Dios, ¿no me dirás
para qué mudas tu nombre
y en la cruz con él estás?

«Pecador, no para más
que para salvar al hombre».

[...]

AMBERES 1558

Pintó el Sumo Pintor
como quiso una figura,
y diole tan resplandor
que hizo ser la hechura
traslado del Hazedor.

**Ved qué quiso azer por nos,
ved si nos dio gran renombre,
pues que siendo tales dos
extremos, de ombre a Dios,**

Dios puso en ombre su nombre.

[...]

Ombre y Dios todo en un ser,
**aunque Dios fue ombre humano,
mas ¿qué más lo pudo ser
pues que se hizo tan llano**

quan alto tuvo el poder?

Pues, mi Dios, ¿no me dirás
para qué mudas tu nombre
y en la cruz con él estás?

Pecador, no para más
que para salvar al ombre.

[...]

El poema reflexiona sobre el Misterio de la Santísima Trinidad, como ocurre en otras composiciones de esta misma sección. No es este el momento para entablar un preámbulo histórico que reconstruya las etapas del desarrollo y de la cristalización de este principio de fe; solo diremos que el dogma sufrió diversas reinterpretaciones a lo largo de los siglos, fomentando doctrinas paralelas y heterodoxas a menudo condenadas como herejías. El Misterio de la Trinidad se relaciona con la naturaleza divina, afirmando que Dios tiene una sustancia única pero común a tres figuras distintas (el Padre, el Hijo, y el Espíritu Santo) que comparten el mismo grado de divinidad. Tras la institucionalización de la Iglesia, el principio fue debatido en los concilios ecuménicos del siglo iv y, finalmente, reafirmado por Trento. Esta relación trinitaria no puede interpretarse —según establece la ortodoxia católica— ni como un esquema piramidal, ni como un sistema de figuras subordinadas; y eso Montemayor lo sabía bien, ya que había concentrado los nudos del dogma en unos versos de otro poema (*Hizo Dios una ciudad*, vv. 249-250, 256-260, 271-275):

Pues, Christiano contador
suma, que todo es un ser.
[...]
Tres Personas y Uno son;
cada qual Persona pura
y de tanta perfección,
que es una común natura
sin cabo ni división.
[...]
Es vela que siempre vela,
tres estylos de un estylo,
los tres que en uno consuela
son cera, lumbre, pavilo,
y a la fin todo es candela.

La ilustración de dicho principio ocupa una parte importante del *Segundo cancionero espiritual*, ya que Montemayor organiza su poemario según unas rigurosas pautas, donde “se articulan los motivos teológicos fundamentales: el Reino de Dios, Cristo, la misión redentora y María corredentora”⁵⁵. Ahora bien, en el caso de *Pintó el Summo Pintor*, el tema se da a partir de los versos glosados: “Dios puso en hombre su nombre, / y en la cruz puso Hombre y Dios, / que para salvar al hombre / fueron menester los dos”. En la primera versión el acento se pone sobre la figura del Creador, si bien nos topamos, en este punto del Cancionero, con la sección dedicada a la segunda persona de la Trinidad, aquí llamada “hechura”. Las modificaciones que ocurren en el paso a la redacción de 1558 reflejan un mayor cuidado léxico; en particular, se observa la reescritura de aquellos versos donde se percibe un uso incorrecto (o poco claro) de los verbos “ser” y “parecer”. Puesto que el texto presenta conceptos sensibles relacionados con la figura de Jesús Cristo, centrándose en el momento en que Dios se hace hombre para salvar sus hijos, es razonable pensar en unos retoques para eliminar toda ambigüedad interpretativa. Obsérvese, entre otras cosas, la centralidad de la Cruz (tanto en la glosa como en el texto glosado), donde se le revela al hombre el misterio de Dios, deviniendo, por ello, en símbolo del cristianismo.

55 Jorge de Montemayor, *Poesía escogida*, p. 124.

Como se ha podido apreciar, este recorrido por las variantes de autor en los dos impresos de Montemayor editados en vida, aunque concierna a la obra poética completa, nos ha mostrado discrepancias en lo que parece, a primera vista, un proyecto sólido y coherente de revisión integral. Las variantes juzgadas sin duda de autor y la reescritura de versos de notable importancia temática y estilística se suman a decenas de errores de copia (sobre todo voces repetidas en versos sucesivos) o variantes de imprenta que figuran también en la edición de 1558, donde se supone que el autor intervino en muchos lugares para arreglar la métrica. Por eso, sobre esta segunda edición al cuidado del autor, aún hoy se ciernen muchos interrogantes.

Nuestra investigación ha querido catalogar las diferentes operaciones detectadas en los textos, reservando un espacio considerable a esos cambios debidos a los efectos de la censura (o más bien, en el caso de Montemayor, de autocensura). Sin embargo, carecemos de datos suficientes para diferenciar con seguridad lo que se ha cambiado por una intervención del autor respecto de aquellos pasajes, en apariencia correctos, donde pueden ocultarse corruptelas del texto original; ni siquiera podemos determinar cuáles fueron los cambios forzosos, recomendados o sugeridos por otras figuras (esencialmente a raíz de injerencias políticas y eclesiásticas).

En general, se puede concluir, con respecto a los versos devotos, que Montemayor acometió un arreglo de sus textos exiliando los poemas más controvertidos y adaptando —en los supérstites— su retórica a estilemas propios de la doctrina católica más ortodoxa, en un esfuerzo que no lograría salvar a su *Segundo cancionero espiritual*, destinado a una sentencia condenatoria firme y al olvido durante algún tiempo. Una operación que se ve también en los versos amorosos, cuya retórica se ajusta a criterios nuevos y propios de una época donde “cesó el clima de tolerancia que había permitido la coexistencia de diversas sensibilidades religiosas y el florecimiento del humanismo en España, [favoreciendo] el progresivo triunfo de los sectores más intransigentes en la Corte de la Monarquía Hispana”⁵⁶.

Aún queda mucho por descubrir sobre la historia personal del lusitano y la edición de su Cancionero, especialmente los motivos detrás

56 Eduardo Torres Corominas, “Hacia un tiempo nuevo: fortunas y adversidades de una Monarquía en transición (1550-1560)”, *Diáblotexto Digital*, 9 (2021), pp. 40-111 (p. 42).

de una nueva redacción en 1558 y por qué fue concebida de tal manera. Por desgracia, no hemos podido arriesgar una justificación objetiva para solucionar todos los apuros, habida cuenta de que estos años son realmente muy confusos y, para decirlo con palabras de Esteva de Llobet, “lo que en 1554 pudo considerarse fruto de una tendencia más o menos vidriosa, aún de moda en la España imperial [...], en 1558 pudo ser un antecedente altamente peligroso”⁵⁷. Sin duda, hay que arrancar de dicho lustro para brindar respuestas nuevas, menos esquemáticas o parciales.

Finalmente, queremos subrayar la necesidad de seguir profundizando en el ámbito de la filología de autor, relacionando cada texto —ya que se ha visto que alguna variantes, como las de las églogas, merecerían un estudio en detalle— con diferentes parámetros-clave: el contenido, su posición en el Cancionero y las condiciones impuestas en estos años cruciales para la historia del pensamiento y la espiritualidad en la España de Carlos v.

APÉNDICE DE VARIANTES

Este aparato de variantes considera los cambios entre los dos testimonios consultados de Amberes 1554 y Amberes 1558 (U/744, R/5967 y R/1458). Nuestro cotejo no incluye otros ejemplares de estos mismos impresos que puedan contener eventuales variantes de estado. La transcripción de los textos sigue los mismos criterios de la edición moderna de Avalor-Arce y Blanco, quienes respetaron las variantes gráficas de ambos testimonios (p. e., “perfección”/“perfición”, “defuncto”/“difunto”) o aquellos grafemas que reflejan el estadio de la lengua (“congoxas”), aportando las debidas regularizaciones: se añaden, de hecho, acentos y signos diacríticos conforme a la norma moderna y se simplifican siempre las alternancias: $\int / s > s$, u/v (con valor consonántico) $> v$. Se conservan, en cambio, las alternancias i/y , b/v , y el uso de las consonantes dobles (que abundan en Amberes 1554).

57 Jorge de Montemayor, *Poesía escogida...*, p. 30.

Si amor pudo saltearme

- vv. 26-27 Mas la causa principal, / señora, do me condeno *A 1554* : mas aunque mi pena es tal / que estoy de congoxas lleno *A 1558, Z 1562*
- v. 33 y otras vezes determino *A 1554* : y otras cien mil determino *A 1558, Z 1562*
- v. 44 en vos por fe transformado *A 1554* : Señora, en vos transformado *A 1558, Z 1562*
- v. 52 he podido defenderme *A 1554* : podré muy bien defenderme *A 1558, Z 1562*
- vv. 56-59 Mas esto déxolo atrás, / que en fin he de obedesceros, / para lo cual basta veros, / que yo no os quise por más *A 1554* : Mas esto déxelo atrás, / el que no piensa ofenderos, / pues sabéys que basta veros / al que no os quiere por más *A 1558, Z 1562*

Señora, pues que padezco

- v. 2 una cosa sola *A 1554* : una sola cosa *A 1558, Z 1562*
- v. 34 desque yo muera *A 1554* : después que muera *A 1558, Z 1562*
- v. 41 Que si lo entendiere *A 1554* : Que si lo sintiere *A 1558, Z 1562*
- v. 44 porque matastes *A 1554* : porque mates *A 1558, Z 1562*
- v. 51 Yo os pido en lugar de gloria *A 1554* : Alcance yo tal victoria *A 1558, Z 1562*

Ser ganado el que perdió (glosa de “Justa fue mi perdición”)

- v. 3 y como *A 1554* : mas como *A 1558, Z 1562*
- v. 24 nunca le pudo *A 1554* : jamás le puede *A 1558, Z 1562*
- v. 29 propia *A 1554* : misma *A 1558, Z 1562*
- v. 38 solo en *A 1554* : en solo *A 1558, Z 1562*
- v. 50 y en ver *A 1554* : que en ver *A 1558, Z 1562*
- v. 53 y aquí está mi salvación *A 1554* : y aquí se ve mi razón *A 1558, Z 1562*
- v. 54 que la *A 1554* : pues la *A 1558, Z 1562*
- v. 64 y aunque de mí se despida *A 1554* : y aunque veys que está rendida *A 1558, Z 1562*
- v. 79 al dolor que me procuro *A 1554* : a dolor tan grave y duro *A 1558, Z 1562*

- v. 96 que vivo aunqu'esté defuncto *A 1554* : que es la vida estar difunto *A 1558, Z 1562*
- v. 102 y aun le hizo conceder *A 1554* : y aun hizo con su poder *A 1558, Z 1562*
- v. 134 es tan más, que no lo sé *A 1554* : es lo más que en otra sé *A 1558, Z 1562*
- v. 145 pero en fin *A 1554* : mas en fin *A 1558, Z 1562*

De tan alta perfección

- v. 1 De tan alta perfección *A 1554* : Pues de tanta perfición *A 1558, Z 1562*
- v. 3 que podéys, dama, alabaros *A 1554* : muy bien podéys alabaros *A 1558, Z 1562*
- v. 33 paresceme que *A 1554* : parece que *A 1558, Z 1562*
- v. 41 desta *A 1554, Z 1562* : desto *A 1558*⁵⁸
- v. 43 Señora, si os desseare *A 1554* : si, Señora, os desseare *A 1558, Z 1562*

Fin del bien que antes tenía (De verme bien empleado)

- v. 67 no llega *A 1554* : no allega *A 1558, Z 1562* (v. 27)
- v. 82 os vio *A 1554* : os vido *A 1558, Z 1562* (v. 42)
- v. 84 me nació *A 1554* : me ha nacido *A 1558, Z 1562* (v. 44)
- v. 94 y otra *A 1554* : otra *A 1558, Z 1562* (v. 54)
- v. 137 mi vida *A 1554* : mi alma *A 1558, Z 1562* (v. 87)
- v. 142 mi pago *A 1554* : ni pago *A 1558, Z 1562* (v. 92)
- v. 146 incierto *A 1554* : cierto *A 1558, Z 1562* (v. 96)

Di, Juan, de qué murió Bras

- v. 1 Bras *A 1554* : Blas *A 1558, Z 1562*
- v. 3 Gil, murió de desamado *A 1554* : Mía fe, Gil, de desamado *A 1558, Z 1562*

Zagala, di: qué harás

- v. 1 Zagala, di *A 1554* : Di, Zagala *A 1558, Z 1562*

58 Error de *A 1558*.

- vv. 25-26 ¿Cómo podrás tú morir, / si mi alma está contigo? A 1554 :
¿Cómo puedes tú morir, / si mi alma va contigo? A 1558, Z 1562

Bien acertara natura (glosa de “La bella malmaridada”)

- v. 18 entonces fueron A 1554 : ambas se fueron A 1558, Z 1562
vv. 25-26 de una en verte mal casada / de otra hazerte hermosa A 1554:
de una en ser tan mal casada / de otra en hazerte hermosa A
1558, Z 1562
v. 34 a tu fundamento A 1554 : tu fundamento A 1558, Z 1562

Siempre fue mejor el ser

- v. 3 y por eso es el nacer A 1554 : y así es mejor el nascer A 1558,
Z 1562
v. 8 el partir A 1554 : el partirme A 1558, Z 1562

Quien esto puede entender

- v. 1 puede A 1554 : pudo A 1558, Z 1562
v. 6 le ha traído A 1554 : le hay traído A 1558, Z 1562

Príncipe muy poderoso

- v. 21 galán y dama A 1554 : dalfín y dama A 1558, Z 1562
v. 25 hecho A 1554 : eco A 1558, Z 1562
v. 49 aunque quiera retratalla A 1554 : aunque venga a retratalla A
1558, Z 1562
v. 52 mismo A 1554 : un mismo A 1558, Z 1562
v. 58 qualquiera A 1554 : qualquier A 1558, Z 1562
v. 73 casamiento A 1554 : ayuntamiento A 1558, Z 1562

Después que, señora, os vi

- v. 23 no hay entre los dos missura A 1554 : el medillo es cosa dura A
1558, Z 1562
v. 33 adonde qualquier dolor A 1554 : a do qualquiera dolor A 1554,
Z 1562
v. 36 y si lo voy A 1554 : si lo voy A 1558, Z 1562
v. 69 y así cayendo A 1554 : y cayendo así A 1558, Z 1562
v. 74 al amor que os tengo A 1554 : al amor os tengo A 1558, Z 1562

Véante mis ojos

v. 10 viendo te *A 1554* : viendo *A 1558, Z 1562*

¡Ah, Pelayo, qué desmayo!

v. 13 Pelayo *A 1554* : Carillo *A 1558, Z 1562*

No soy quien veys vivir

v. 1 No soy *A 1554* : No soy yo *A 1558, Z 1562*

En el bien soy estrangero

v. 4 tristeza *A 1554* : firmeza *A 1558, Z 1562*

v. 15 dolor *A 1554* : el dolor *A 1558, Z 1562*

Dame acogida en tu hato

v. 2 pastora *A 1554* : zagala *A 1558, Z 1562*⁵⁹

v. 4 que me quedo *A 1554* : pues me quedo *A 1558, Z 1562*

v. 13 ábreme, así Dios te duela *A 1554* : o me mata o me consuela *A 1558, Z 1562*

v. 20 o me mata, o me consuela *A 1554* : ábreme así, Dios te duela *A 1558, Z 1562*

Ay de mí, triste, que he visto

v. 1 Ay de mí, triste *A 1554* : Ay, triste de mí *A 1558, Z 1562*

v. 10 padescella *A 1554* : el padecella *A 1558, Z 1562*

¿Dónde venís, señor Sayo?

v. 9 me he vuelto *A 1554* : me han buelto *A 1558, Z 1562*

Señor Ropón, ¿dónde vays?

v. 4 ya, ya *A 1554* : ya, ya, ya *A 1558, Z 1562*

v. 26 qual me veo *A 1554* : qual yo me veo *A 1558, Z 1562*

v. 36 si dicha *A 1554* : si a dicha *A 1558, Z 1562*

59 También aquí tenemos una modesta variación en la cabeza.

Los que de amor estáys tan lastimados

- v. 5 a leer *A 1554* : a ver *A 1558, Z 1562*
v. 6 veréys tormentos tristes más que arena *A 1554* : veréis graves tormentos, grave pena *A 1558, Z 1562*
v. 13 todos confesaréys *A 1554* : luego confesaréis *A 1558, Z 1562*

Quien no sabe de amor, en mis conceptos

- v. 2 lo que oyere *A 1554* : lo que viere *A 1558, Z 1562*
v. 3 y si sabe *A 1554* : y el que sabe *A 1558, Z 1562*
v. 11 al firme amor *A 1554* : a un buen amor *A 1558, Z 1562*
v. 12 pues sepa *A 1554* : y sepa *A 1558, Z 1562*
v. 13 ora sea casto *A 1554* : ora sea rico *A 1558, Z 1562*

Leandro en amoroso fuego ardía

- v. 4 ponía *A 1554* : le ponía *A 1558, Z 1562*

Marfida sus ovejas repastava

- v. 1 repastava *A 1554* : respuestava *A 1558, Z 1562*
v. 5 las flores más hermosas *A 1554* : las más hermosas flores *A 1558, Z 1562*
v. 6 y una *A 1554* : una *A 1558, Z 1562*

Estávase Marfida contemplando

- v. 14 mi muerte me dará de mí vengança *A 1554* : bien bastará mi muerte por vengança *A 1558, Z 1562*

Oh, lágrimas cansadas, que en llegando

- v. 2 de vivo *A 1554* : del vivo *A 1558, Z 1562*
v. 13 podéys *A 1554* : podréys *A 1558, Z 1562*

Los ojos no peccaron en miraros

- v. 6 sin pensamiento alguno de moveros *A 1554* : que no está en el hablar poder moveros *A 1558, Z 1562*
v. 10 y aunque *A 1554* : que aunque *A 1558, Z 1562*
v. 13 que se vio *A 1554* : que se ve *A 1558, Z 1562*

Hablar será forçado

- v. 6 no estás ahora subjecta *A 1554*: y no estás tan sujeta *A 1558*, *Z 1562*
- v. 11 sin hablar *A 1554*: con callar *A 1558*, *Z 1562*
- v. 12 que yo poder sentilla *A 1554*⁶⁰: que yo podré sentilla *A 1558*, *Z 1562*
- v. 38 que quasi *A 1554*: que como *A 1558*, *Z 1562*
- v. 41 a sí misma *A 1554*: a mí mismo *A 1558*, *Z 1562*
- v. 48 O, si viniesses *A 1554*: O, si bolviesses *A 1558*, *Z 1562*
- v. 52 que pudiera de amor *A 1554*: que puede del amor *A 1558*, *Z 1562*
- v. 61 a mis ojos *A 1554*: estos ojos *A 1558*, *Z 1562*
- v. 63 vencidos en su presencia *A 1554*: vencido en tu presencia *A 1558*, *Z 1562*
- v. 80 y fue tarde *A 1554*: y fue tan tarde *A 1558*, *Z 1562*
- v. 91 me dirán, pues, impossible *A 1554*⁶¹: me dirán que es impossible *A 1558*, *Z 1562*
- v. 96 mas no se ha aún declarado *A 1554*: mas no se ha declarado *A 1558*, *Z 1562*
- v. 99 interviniera *A 1554*: interviniese *A 1558*, *Z 1562*
- v. 102 quisiera *A 1554*: quisiese *A 1558*, *Z 1562*
- v. 103 ventura *A 1554*: fortuna *A 1558*, *Z 1562*
- v. 104 de quien *A 1554*: a quien *A 1558*, *Z 1562*
- v. 109 y de merecer *A 1554*: y de ocasiones *A 1558*, *Z 1562*
- v. 126 ni aun *A 1554*: y aun *A 1558*, *Z 1562*
- v. 135 y aun bien *A 1554*: ya un bien *A 1558*, *Z 1562*
- v. 138 sobre como *A 1554*: hombre como *A 1558*, *Z 1562*
- v. 140 con este pensamiento *A 1554*: con todo su tormento *A 1558*, *Z 1562*
- v. 142-143 hallarse otro segundo / aunque se rebolviera todo el mundo *A 1554*: hallarse semejante / desd'el nuestro poniente hasta el levante *A 1558*, *Z 1562*

60 Se trata de un evidente error del cajista, ya que también en Medina del Campo 1552-1553 se puede leer “que yo podré sentilla”.

61 me dirán que es impossible *M 1552-1553*. También en este caso se supone un error del cajista de *A 1554*.

Los ojos de Marfida hechos fuentes

- v. 6 ya dudán *A 1554* : dudando de *A 1558*, *Z 1562*
v. 7 y la lengua forçada del sentido *A 1554* : los ojos puestos do tenía el sentido *A 1558*, *Z 1562*
v. 10 alegra *A 1554* : consuela *A 1558*, *Z 1562*
v. 11 en quien *A 1554* : a quien *A 1558*, *Z 1562*
v. 12 mi esperança *A 1554* : tu venida *A 1558*, *Z 1562*

Desnudo está el amor, y no compuesto

- v. 3 y en lo natural *A 1554* : y en él lo natural *A 1558*, *Z 1562*
v. 7 aquel pintor más sumptuoso *A 1554* : qu'el pintor muy más famoso *A 1558*, *Z 1562*
v. 9 o luz *A 1554* : a luz *A 1558*, *Z 1562*
v. 13 adond'el natural valor se siente *A 1554* : a do lo natural se ve presente *A 1558*, *Z 1562*

No fue la linda Helena celebrada

- v. 12 Pues, ¿quién Troya será...? *A 1554* : Pues Troya, ¿quién será...? *A 1558*, *Z 1562*

La vida poco a poco voy perdiendo

- v. 13 ni ya siento *A 1554* : ni siento ya *A 1558*, *Z 1562*
v. 16 bueno será dezir que me condena *A 1554* : ¿cómo podré dezir que me condena...? *A 1558*, *Z 1562*
v. 18 sea como fuere *A 1554* : sea comoquiera *A 1558*, *Z 1562*
v. 19 ni hay más bonança *A 1554* : ni más bonança *A 1558*, *Z 1562*
v. 24 por el camino *A 1554* : por un camino *A 1558*, *Z 1562*
v. 26 de balde *A 1554* : en balde *A 1558*, *Z 1562*
v. 32 Quién hay quien *A 1554* : Quién hay a quien *A 1558*, *Z 1562*
v. 34 en esperanças vanas *A 1554* : en vanas esperanças *A 1558*, *Z 1562*
vv. 36-37 si no es a la ocasión do está sujeto / aunque alguna pasión se lo mandasse *A 1554* : aunque alguna ocasión se lo mandasse / si no es la ocasión do está sujeto *A 1558*⁶², *Z 1562*

62 Error de *A 1558*, ya que invierte el orden de los versos y repite la palabra “ocasión”.

- v. 40 que aquel que da *A 1554* : que lo que da *A 1558, Z 1562*
v. 41 en mi afición *A 1554* : en mi opinión *A 1558, Z 1562*
v. 54 veréys luego *A 1554* : veréys allí *A 1558, Z 1562*
v. 55 vicio *A 1554* : en vicio *A 1558, Z 1562*
v. 56 puro amor *A 1554* : propio amor *A 1558, Z 1562*
v. 78 aunque soy suyo *A 1554* : como soy yo *A 1558, Z 1562*
v. 83 pues más alto *A 1554*⁶³: que es más alto *A 1558, Z 1562*
v. 85 la bondad del pensamiento *A 1554* : una bondad de pensamiento *A 1558, Z 1562*
v. 93 ni me offenda *A 1554* : ni le ofende *A 1558, Z 1562*
v. 94 de mi parte *A 1554* : de su parte *A 1558, Z 1562*
v. 98 y no la affición *A 1554* : y no una afición *A 1558, Z 1562*

Pudieras, hermosíssima María

- v. 3 el fiero *A 1554* : al fiero *A 1558, Z 1562*
v. 8 por tu sola ocasión *A 1554* : por sola tu ocasión *A 1558, Z 1562*

Vandalio, si d'estar muy descontento

- v. 11 quien me ha mudado *A 1554* : quien lo ha causado *A 1558, Z 1562*
v. 14 guardando *A 1554* : passando *A 1558, Z 1562*

Aquí se haze tierra una figura

- v. 9 duró *A 1554* : turó *A 1558, Z 1562*
v. 10 del pagar *A 1554* : de pagar *A 1558, Z 1562*

Cuán cierto es, mi señora, desculpase

- v. 6 el acendrado *A 1554* : aquel cendrado *A 1558, Z 1562*
v. 8 ver *A 1554*⁶⁴: leer *A 1558, Z 1562*
v. 12 y no por ella *A 1554* : mas no por ella *A 1558, Z 1562*
v. 14 que de inocente *A 1554* : quien de inocente *A 1558, Z 1562*
v. 18 proprio *A 1554* : mismo *A 1558, Z 1562*
v. 19 exceda *A 1554* : que exceda *A 1558, Z 1562*

63 que es más alto *M 1552-1553* (error de *A 1554*).

64 Error de *A 1554*.

- v. 21 que sobre mí *A 1554* : que en mi afición *A 1558, Z 1562*
v. 22 y el día *A 1554* : el día *A 1558, Z 1562*
v. 25 mis ojos *A 1554* : los ojos *A 1558, Z 1562*
v. 26 a mi concepto *A 1554* : al alma mía *A 1558, Z 1562*
v. 27 en conservarte *A 1554* : en contemplarte *A 1558, Z 1562*
v. 39 merezco *A 1554* : no merezco *A 1558, Z 1562*
v. 42 que ser perdido *A 1554* : que estar perdido *A 1558, Z 1562*
v. 54 que toda *A 1554* : que a toda *A 1558, Z 1562*
v. 55 y quando *A 1554* : mas quando *A 1558, Z 1562*
v. 63 mayor pasión *A 1554* : pasión mayor *A 1558, Z 1562*
v. 77 me da *A 1554* : me dio *A 1558, Z 1562*
v. 82 ahora te escribo *A 1554* : te escribo ahora *A 1558, Z 1562*
v. 83 de la perfecta ydea que contemplo *A 1554* : de tu gran hermosura en quien contemplo *A 1558, Z 1562*
v. 85 y a otro *A 1554* : a otro *A 1558, Z 1562*

Ay, Vandalina mía, quién pudiesse

- v. 2 su concepto en tal manera *A 1554* : sus concetos de manera *A 1558, Z 1562*
v. 4 Y quién *A 1554* : O quién *A 1558, Z 1562*
v. 14 a una alma *A 1554* : un alma *A 1558, Z 1562*
v. 15 que no tiene en sí *A 1554* : que en sí no tiene *A 1558, Z 1562*
v. 18 su voluntad *A 1554* : la voluntad *A 1558, Z 1562*
v. 19 propia ánima *A 1554* : alma propia *A 1558, Z 1562*
v. 22 ya no es tiempo *A 1554* : aún no es tiempo *A 1558, Z 1562*
v. 28 yo con llorar *A 1554* : con el llorar *A 1558, Z 1562*
v. 31 sola cosa *A 1554* : cosa sola *A 1558, Z 1562*
v. 33 si tengo vida aún *A 1554* : si estoy con vida aún *A 1558, Z 1562*
v. 54 la muerte *A 1554* : esta muerte *A 1558, Z 1562*
v. 57 soberano *A 1554* : sobrehumano *A 1558, Z 1562*
v. 58 no olvidarte *A 1554* : el no olvidarte *A 1558, Z 1562*
v. 61 ahora me mate *A 1554* : me mate ahora *A 1558, Z 1562*
v. 63 que yo te veo por fe *A 1554* : que acá te veo contino *A 1558, Z 1562*
v. 68 yo no toco *A 1554* : ya no toco *A 1558, Z 1562*
v. 73 En fin, señora mía, yo me obligo *A 1554* : A qué piensas, Señor

- ra, que me obligo *A 1558, Z 1562*
v. 78 en te contemplar *A 1554* : en el contemplar *A 1558, Z 1562*

Quién se queixa de amor, si no lo entiende

- v. 12 trabajosa *A 1554* : peligrosa *A 1558, Z 1562*

En medio de la Hesperia al mediodía (Égloga primera)

- v. 33 de sus ondas *A 1554* : de sus aguas *A 1558, Z 1562*
v. 38 fabricada *A 1554* : edificada *A 1558, Z 1562*
v. 40 produjo *A 1554* : produze *A 1558, Z 1562*
v. 41 alta puente *A 1554* : ancha tabla *A 1558, Z 1562*
v. 60 mayor gozo *A 1554* : más contento *A 1558, Z 1562*
vv. 61-62 Assí con un ruido sonoro / las puras aguas claras cristalinas *A 1554* : Así las puras aguas cristalinas *A 1558, Z 1562* (v. 61)
v. 78 de altos muros *A 1554* : de alto muro *A 1558, Z 1562* (v. 77)
v. 79 a do reyna contino *A 1554* : do reyna de contino *A 1558, Z 1562* (v. 78)
v. 85 adonde se criava *A 1554* : a do se crió siempre *A 1558, Z 1562* (v. 84)
v. 86 es Vandalina *A 1554* : fue Vandalina *A 1558, Z 1562* (v. 85)
v. 92 enhervolada *A 1554* : enamorada *A 1558, Z 1562* (v. 91)
v. 100 a una pastora *A 1554* : una pastora *A 1558, Z 1562* (v. 99)
v. 107 desd'el principio *A 1554* : de mi principio *A 1558, Z 1562* (v. 112)
v. 111 mas queda *A 1554* : mas veo *A 1558, Z 1562* (v. 116)
v. 127 amor *A 1554* : el mal *A 1558, Z 1562* (v. 124)
v. 147 flauta mía *A 1554* : mi çampoña *A 1558, Z 1562* (v. 144)
v. 154 del que *A 1554* : en el que *A 1558, Z 1562* (v. 151)
v. 161 dime, lengua ruda *A 1554* : di, mi lengua ruda *A 1558, Z 1562* (v. 158)
v. 165 destruyendo *A 1554* : sojuzgando *A 1558, Z 1562* (v. 162)
v. 166 la pastora *A 1554* : la casta y gran *A 1558, Z 1562* (v. 163)
v. 167 hasta el suelo *A 1554* : por el suelo *A 1558, Z 1562* (v. 164)
vv. 185-186 que en verme estar perdido yo no peno, / teniendo tú por bueno *A 1554* : si tú no has entendido *A 1558, Z 1562* (v. 182)
v. 202 entristesce *A 1554* : enflaquece *A 1558, Z 1562* (v. 198)

- v. 231 la dulce *A 1554* : la hermosa *A 1558*, *Z 1562* (v. 227)
- v. 247 yo quería *A 1554* : yo querría *A 1558*, *Z 1562* (v. 243)
- v. 265 oý *A 1554* : te oí *A 1558*, *Z 1562* (v. 261)
- v. 276-277 mirando en tu concepto lo que ordena / amor *A 1554* : lo que en ti hizo amor y lo que ordena / fortuna *A 1558*, *Z 1562* (vv. 272-273)
- v. 282 aquel honor que se te deve *A 1554* : aquel amor que a amor se deve *A 1558*, *Z 1562* (v. 278)
- vv. 325-326 gran bien parece el mal / y buélvese el trasunto original *A 1554* : mas tanto puede el mal / que vuelve este trasunto original *A 1558*, *Z 1563* (vv. 295-296)
- v. 347 a aquel merecimiento *A 1554* : al gran merecimiento *A 1558*, *Z 1562* (v. 317)
- v. 366 Con todo determino *A 1554* : Al fin yo determino *A 1558*, *Z 1562* (v. 323)
- v. 369 quiçá que fue *A 1554* : quiçá será *A 1558*, *Z 1562* (v. 326)
- v. 382 parad todos, callemos *A 1554* : cessad, todos callemos *A 1558*, *Z 1562* (v. 339)
- v. 385 cessad, que yo os lo mando *A 1554* : parad, que yo os los mando *A 1558*, *Z 1562* (v. 342)
- v. 398 allí concurrió aquel *A 1554* : pidiendo ayuda aquel *A 1558*, *Z 1562* (v. 355)
- v. 405 Estando ya metida *A 1554* : Estando, pues, metida *A 1558*, *Z 1562* (v. 362)
- v. 432 tan adelante *A 1554* : muy adelante *A 1558*, *Z 1562* (v. 389)
- v. 437 poco *A 1554* : un poco *A 1558*, *Z 1562* (v. 394)
- v. 439 le hizo y como parte *A 1554* : le puso y como parte *A 1558*, *Z 1562* (v. 396)⁶⁵
- v. 456 que tanto *A 1554* : que más nos *A 1558*, *Z 1562* (v. 413)
- v. 497 ni aun está en esse punto *A 1554* : ni está en solo esse punto *A 1558*, *Z 1562* (v. 454)
- v. 499 en la afición *A 1554* : en esta afición *A 1558*, *Z 1562* (v. 456)
- v. 502 a tu tormento *A 1554* : tu tormento *A 1558*, *Z 1562* (v. 459)
- v. 514 difinan el amor *A 1554* : definan al amor *A 1558*, *Z 1562* (v. 471)

65 En este caso la variante presente en *A 1558* es sin duda un error, ya que el verbo “puso” se encuentra en un verso justo antes (“le puso en un instante”).

- v. 517 pues las tales *A 1554* : que las tales *A 1558*, *Z 1562* (v. 474)
v. 527 a este puedes llamar dolor perfecto *A 1554* : y el triste corazón
siempre inquieto *A 1558*, *Z 1562* (v. 484)
v. 530 del otro *A 1554* : deste otro *A 1558*, *Z 1562* (v. 487)
v. 533 me lo dixiste *A 1554* : me lo enseñaste *A 1558*, *Z 1562* (v. 490)
v. 537 Perdido soy *A 1554* : Perdido estoy *A 1558*, *Z 1562* (v. 494)
v. 542 de verdad *A 1554* : de razón *A 1558*, *Z 1562* (v. 499)
v. 552 Si a ti pareció *A 1554* : Si a ti te pareció *A 1558*, *Z 1562* (v.
509)

Égloga segunda

- v. 51 rostro divino *A 1554* : divino rostro *A 1558*, *Z 1562* (v. 49)
v. 53 en solo este punto *A 1554* : solo en este punto *A 1558*, *Z 1562*
(v. 51)
v. 64 conviene que sea *A 1554* : conviene sea *A 1558*, *Z 1562* (v. 62)
v. 66 que no se acabará en mí el tormento *A 1554* : que no podrá
acabarse mi tormento *A 1558*, *Z 1562* (v. 64)
v. 68 Y no creo *A 1554* : y aún no creo *A 1558*, *Z 1562* (v. 66)
v. 76 podría *A 1554* : podrían *A 1558*, *Z 1562* (v. 74)
v. 89 muy mayor *A 1554* : mayor *A 1558*, *Z 1562* (v. 87)
v. 90 a quanto *A 1554* : y a quanto *A 1558*, *Z 1562* (v. 88)
v. 94 puede *A 1554* : podrá *A 1558*, *Z 1562* (v. 92)
v. 99 algo *A 1554* : podrá *A 1558*, *Z 1562* (v. 97)
v. 100 mas nunca dexará *A 1554* : mas no podrá dexar *A 1558*, *Z 1562*
(v. 98)
v. 103 y el invierno será alegre y florido *A 1554* : y el frío invierno
alegre e muy florido *A 1558*, *Z 1562* (v. 101)
v. 107 estará en ver que muere *A 1554* : se gozará en ver muerto *A*
1558, *Z 1562* (v. 105)
v. 109 perder *A 1554* : quitar *A 1558*, *Z 1562* (v. 107)
v. 160 Amas y eres amada *A 1554* : Amando eres amada *A 1558*, *Z*
1562 (v. 158)
v. 168 suerte *A 1554*, *Z 1562* : fuerte *A 1558*⁶⁶
v. 185 en dar *A 1554* : de dar *A 1558*, *Z 1562* (v. 183)

66 Error de *A 1558*.

- v. 195 esta *A 1554* : esto *A 1558*, *Z 1562* (v. 193)
v. 210 dexar *A 1554* : negar *A 1558*, *Z 1562* (v. 208)
v. 212 ni puede *A 1554* : ni pueda *A 1558*, *Z 1562* (v. 210)
v. 220 no quedés *A 1554* : no vivas *A 1558*, *Z 1562* (v. 218)
v. 225 le viera *A 1554* : lo viera *A 1558*, *Z 1562* (v. 223)
v. 239 punto *A 1554* : tiempo *A 1558*, *Z 1562* (v. 237)
v. 260 comparando *A 1554* : comparado *A 1558*, *Z 1562* (v. 258)
v. 290 no traxera *A 1554* : no me traxera *A 1558*, *Z 1562* (v. 288)
v. 298 y tengo *A 1554* : y en tengo *A 1558*, *Z 1562* (v. 296)
v. 299 descontento *A 1554* : es descontento *A 1558*, *Z 1562* (v. 297)
v. 319 la cruda ausencia *A 1554* : el mal de ausencia *A 1558*, *Z 1562*
(v. 317)
vv. 325-326 Mas no sé cómo huyes de la flecha / que amor tira derecha
A 1554 : Mas no sé cómo huyes de las flechas / que amor tira
derechas *A 1558*, *Z 1562* (vv. 323-324)
v. 330 y es *A 1554* : y aun es *A 1558*, *Z 1562* (v. 328)
v. 361 si lo supieres *A 1554* : si lo entendieras *A 1558*, *Z 1562* (v. 359)
v. 362 Aquel guiar de Fortuna por mil vías *A 1554* : Aquel sentir el
mal por tantas vías *A 1558*, *Z 1562* (v. 360)
v. 364 al que libre se vee *A 1554* : a quien libre se ve *A 1558*, *Z 1562*
(v. 362)
v. 367 que a aquel *A 1554* : que aquel *A 1558*, *Z 1562* (v. 365)
v. 373 para que allí aya *A 1554* : y allí creo avrá *A 1558*, *Z 1562* (v.
371)
v. 375 esperémosla aquí *A 1554* : sentémonos aquí *A 1558*, *Z 1562* (v.
373)
v. 388 y el pensar en Lucina *A 1554* : mas su pastora sola *A 1558*, *Z*
1562 (v. 386)
v. 389 como tú *A 1554* : como yo *A 1558*, *Z 1562* (v. 387)
v. 390 y afirma *A 1554* : y afirman *A 1558*, *Z 1562* (v. 388)
v. 397 verdes prados *A 1554* : prados verdes *A 1558*, *Z 1562* (v. 395)
v. 405 que la propia *A 1554* : que aun la propia *A 1558*, *Z 1562* (v.
403)
v. 412 que al hombre *A 1554* : que el hombre *A 1558*, *Z 1562* (v. 410)
v. 414 nadie *A 1554* : hombre *A 1558*, *Z 1562* (v. 412)
v. 416 ve *A 1554* : ven *A 1558*, *Z 1562* (v. 414)

- v. 417 pues también *A 1554* : pues monte *A 1558*, *Z 1562* (v. 415)
v. 418 siendo *A 1554* : cuando es *A 1558*, *Z 1562* (v. 416)
v. 423 no pensaron *A 1554* : començaron *A 1558*, *Z 1562* (v. 421)
v. 424 y otro *A 1554* : y de otro *A 1558*, *Z 1562* (v. 422)
v. 432 que a ella *A 1554* : que allá *A 1558*, *Z 1562* (v. 430)
v. 436 que el deshonesto *A 1554* : que deshonesto *A 1558*, *Z 1562* (v. 434)
v. 446 porque esta *A 1554* : que estotra *A 1558*, *Z 1562* (v. 444)
vv. 450-451 y apartólos / la muerte, y estorbólos *A 1554* : y estorvólos / la muerte, y apartólos *A 1558*, *Z 1562* (vv. 448-449)
vv. 456-457 mas la historia / de Céfalo, ¿notoria no es al mundo? *A 1554* : y no la historia / de Céfalo y su gloria sin segundo *A 1558*, *Z 1562* (vv. 454-455)
v. 458 Apocris *A 1554* : Pocris *A 1558*, *Z 1562* (v. 456)
v. 463 a esta dama *A 1554* : a aquella dama *A 1558*, *Z 1562* (v. 461)
v. 467 puede *A 1554* : podría *A 1558*, *Z 1562* (v. 465)
v. 473 a su ejercicio *A 1554* : a su servicio *A 1558*, *Z 1562* (v. 471)
v. 475 cantado *A 1554* : contado *A 1558*, *Z 1562* (v. 473)
vv. 483-484 que a Apocris la ventura concedió / al padre la pidió Erytreo *A 1554* : que a Pocris la ventura ha concedido / al padre la ha pedido Eritreo *A 1558*, *Z 1562* (vv. 481-482)
v. 486 la empleava *A 1554* : se empleava *A 1558*, *Z 1562* (v. 484)
v. 491 Apocris fue prudente *A 1554* : Pocris fue tan prudente *A 1558*, *Z 1562* (v. 489)
v. 503 con la siesta *A 1554* : por la siesta *A 1558*, *Z 1562* (v. 501)
v. 505 a qu'él llamase *A 1554*⁶⁷ : a que llamase *A 1558*, *Z 1562* (v. 503)
v. 512 desde allí ascondido *A 1554* : dende allí escondido *A 1558*, *Z 1562* (v. 510)
v. 513 a aquella *A 1554* : aquella *A 1558*, *Z 1562* (v. 512)
v. 532 abráçale *A 1554* : y abráçale *A 1558*, *Z 1562* (v. 530)
v. 534 os ve y contempla *A 1554* : os ve y adora *A 1558*, *Z 1562* (v. 532)
vv. 535-538 ¿Cómo el amor no os templa cada día / el ir a montería y no llevarme / para con vos gozarme? Y como estava / hablando

67 a que llamase *M 1552-1553*.

- lo abraçava y advirtiend^o *A 1554* : y luego en esta hora le mirava / su rostro y contemplava allí advirtiend^o *A 1558, Z 1562* (vv. 533-534)
- v. 542-543 mas, el rostro seguro, respondía / su Céphalo y dezía *A 1554* : mas él como seguro respondía / a esto y le dezía *A 1558, Z 1562* (vv. 538-539)
- v. 549-550 pues en la mía te veo y te contemplo / y si algún poco tiempo mientras vivo *A 1554* : pues en el mía te veo, mi Señora / y si algún tiempo ahora mientras vivo *A 1558, Z 1562* (vv. 545-546)
- v. 551 el dolor que recibo *A 1554* : algún dolor recibo *A 1558, Z 1562* (v. 547)
- v. 570 y acertando *A 1554* : y en acertando *A 1558, Z 1562* (v. 566)
- v. 573 le mueve *A 1554* : la mueve *A 1558, Z 1562* (v. 569)
- v. 583 su sentido más cuidado *A 1554* : más sentido y más cuydado *A 1558, Z 1562* (v. 579)
- v. 584 la presencia *A 1554* : en su presencia *A 1558, Z 1562* (v. 580)
- v. 586 y la apressura *A 1554* : y apressura *A 1558, Z 1562* (v. 582)
- v. 603 Mas como oye y siente que él la llama *A 1554* : e como Pocris siente y no a quien llama *A 1558, Z 1562* (v. 599)
- v. 608 eterna *A 1554* : grave *A 1558, Z 1562* (v. 604)
- v. 612 el movimiento *A 1554* : aquel movimiento *A 1558, Z 1562* (v. 608)
- v. 613 y vio *A 1554* : y vido *A 1558, Z 1562* (v. 609)
- v. 617 y tirando muy de hecho *A 1554* : y mirando muy derecho *A 1558, Z 1562* (v. 613)
- v. 623 y quando miró *A 1554* : y como vido *A 1558, Z 1562* (v. 619)
- v. 633 de tal caso *A 1554* : deste caso *A 1558, Z 1562* (v. 629)
- v. 635 a aquel instante *A 1554* : aquel instante *A 1558, Z 1562* (v. 631)
- vv. 637-638 Apocris, ¿estoy ciego? ¿Qué es aquesto? / ¿Es cierto que tu gesto es el que veo? *A 1554* : ¡O, Pocris! ¿yo estoy ciego? Di, ¿qué es esto? / ¿el tu hermoso gesto es el que veo? *A 1558, Z 1562* (vv. 633-634)
- v. 641 soberano *A 1554* : sobrehumano *A 1558, Z 1562* (v. 637)
- v. 647 yo he incurrido en grave culpa *A 1554* : yo he ya corrido en tan gran culpa *A 1558, Z 1562* (v. 643)

- v. 648 a tan *A 1554*: en tan *A 1558*, *Z 1562* (v. 644)
v. 649 ni *A 1554*: y aun *A 1558*, *Z 1562* (v. 645)
v. 665 no está de ti olvidado *A 1554*: no está de olvidado *A 1558*, *Z 1562* (v. 661)
v. 672 llegara *A 1554*: llegare *A 1558*, *Z 1562* (v. 668)
v. 678 Apocris, y nombrava el triste viento *A 1554*: su Pocris, y nombrava el dulce viento *A 1558*, *Z 1562* (v. 674)
v. 684 podía *A 1554*: podría *A 1558*, *Z 1562* (v. 680)
v. 690 Si yo a otra *A 1554*: Si a otra Nimpha *A 1558*, *Z 1562* (v. 686)
vv. 693-694 si nunca cosa fea cometí / Apocris, contra ti en mi vida *A 1554*: si nunca cosa fea he cometido / ni a otra yo he querido en esta vida *A 1558*, *Z 1562* (vv. 689-690)
v. 695 quien *A 1554*: a quien *A 1558*, *Z 1562* (v. 691)
v. 710 alçó *A 1554*: alça *A 1558*, *Z 1562* (v. 706)
v. 711 los braços *A 1554*: sus braços *A 1558*, *Z 1562* (v. 707)
v. 713 a estorvallo *A 1554*: d'estorvallo *A 1558*, *Z 1562* (v. 709)
v. 715 echó la muerte *A 1554*: la muerte puso *A 1558*, *Z 1562* (v. 711)
v. 716 con los braços *A 1554*: y los braços *A 1558*, *Z 1562* (v. 712)
v. 719 Apocris *A 1554*: Pocris luego *A 1558*, *Z 1562* (v. 715)
v. 723 Ay triste *A 1554*: O triste *A 1558*, *Z 1562* (v. 719)
v. 724 o, quién tuviera un modo de matarse *A 1554*: o, quién hallara un modo con matarse *A 1558*, *Z 1562* (v. 720)
v. 727 antes *A 1554*: pues *A 1558*, *Z 1562* (v. 723)
v. 729 de la *A 1554*: de mi *A 1558*, *Z 1562* (v. 725)
v. 730 pues que *A 1554*: aunque *A 1558*, *Z 1562* (v. 726)
v. 732 el cielo *A 1554*: el ayre *A 1558*, *Z 1562* (v. 728)
v. 737 por qué *A 1554*: di, por qué *A 1558*, *Z 1562* (v. 733)
v. 739 el menos mal *A 1554*: el menor mal *A 1558*, *Z 1562* (v. 735)
v. 741 llevaba en un instante *A 1554*: llevó en aquel instante *A 1558*, *Z 1562* (v. 737)
v. 745 y que su desventura allí se cuente *A 1554*: que su gran desventura en ella cuente *A 1558*, *Z 1562* (v. 741)
v. 754 según aquel *A 1554*: según que *A 1558*, *Z 1562* (v. 750)
v. 756 siento ya *A 1554*: siento allí *A 1558*, *Z 1562* (v. 752)
v. 761 qué rostro *A 1554*: qué extremo *A 1558*, *Z 1562* (v. 757)

- v. 763 ves *A 1554* : veys *A 1558*, *Z 1562* (v. 759)
v. 767 Mira aquel blanco *A 1554* : de aquel marmóreo *A 1558*, *Z 1562* (v. 763)
v. 768 solo en vella *A 1554* : solo vella *A 1558*, *Z 1562* (v. 764)
v. 769 por muy más cierta *A 1554* : por cosa cierta *A 1558*, *Z 1562* (v. 765)
v. 774 tan despierto *A 1554* : tan esperto *A 1558*, *Z 1562* (v. 770)
v. 784 déxame *A 1554* : escúchame *A 1558*, *Z 1562* (v. 780)
v. 785 diré la que a más mal a mí me obliga *A 1554* : diréle el mal que a mayor mal me obliga *A 1558*, *Z 1562* (v. 781)
v. 786 perfecta *A 1554* : discreta *A 1558*, *Z 1562* (v. 782)
v. 789 Triste no tengo amor *A 1554* : no tengo amores, no *A 1558*, *Z 1562* (v. 785)
v. 796 que diere Lusitano *A 1554* : que Lusitano diere *A 1558*, *Z 1562* (v. 792)
v. 816 cruda *A 1554* : ayrada *A 1558*, *Z 1562* (v. 812)
v. 817 Si el cielo *A 1554* : Si el tiempo *A 1558*, *Z 1562* (v. 813)
v. 820 el amor *A 1554* : el arco *A 1558*, *Z 1562* (v. 816)
v. 822 el accidente *A 1554* : tu accidente *A 1558*, *Z 1562* (v. 818)
v. 832 se partió *A 1554* : se parte *A 1558*, *Z 1562* (v. 828)
v. 837 le tiene *A 1554* : lo tiene *A 1558*, *Z 1562* (v. 833)

¿Qué es esto? Yo, ¿en qué me fundo? (Soliloquio)

- v. 33 Sí, y ante mí que mi quexa dó *A 1554* : Sí, y ante mí quexa dó *A 1558*
v. 68 ya me muestras *A 1554* : ya que muestras *A 1558*
v. 98 las suffrió como bueno *A 1554* : las suffrió muy como bueno *A 1558*
v. 100 quieres *A 1554* : quiés *A 1558*

Hizo Dios una ciudad

- v. 37 muy alta *A 1554* : más alta *A 1558*
v. 86 es un pensamiento *A 1554* : es de pensamiento *A 1558*
v. 135 preso *A 1554* : presa *A 1558*

Pintó el Summo Pintor (glosa de “Dios puso en hombre su nombre”)

- v. 10 El Hazedor fue por nos *A 1554* : Ved qué quiso azer por nos *A 1558*
- v. 11 la hechura por el hombre *A 1554* : ved si nos dio gran renombre *A 1558*
- v. 12 los extremos fueron dos *A 1554* : pues que siendo tales dos *A 1558*
- v. 13 pues no siendo el hombre Dios *A 1554* : estremos, de ombre a Dios *A 1558*
- v. 26 el ser como de hombre humano *A 1554* : aunque Dios fue hombre humano *A 1558*
- v. 27 humano en el parescer *A 1554* : mas, qué más lo pudo ser *A 1558*
- v. 28 pues que pareció *A 1554* : pues que se hizo *A 1558*
- v. 38 no lo *A 1554* : no le *A 1558*
- v. 43 el uno *A 1554* : al uno *A 1558*

Del infierno salió un moro

- v. 21 Ya Satanás partir quiere *A 1554* : Ya a Satanás parter quiere *A 1558*
- v. 63 que os quiere mal su dueño *A 1554* : que os dirá mal su dueño *A 1558*
- v. 69 es perdido *A 1554* : es venido *A 1558*
- v. 76 buelve a jugar *A 1554* : buelve jugar *A 1558*
- v. 87 en tres *A 1554* : entre es *A 1558*
- vv. 88-91 Ya Satanás estropieça / primera no le ha venido. / ¡O, Virgen, divina pieça! / pues el maço os ha acudido *A 1554* : ¡O, Virgen, divina pieça! / pues el maço acudido / y a él primera no ha venido *A 1558*

Siendo ya el tiempo llegado (La pasión de Christo)

- v. 10 de la fe *A 1554* : de fe *A 1558*
- v. 11 allí el uno y trino *A 1554* : Jesús benigno *A 1558*
- v. 84 descomalgado *A 1554* : descomulgado *A 1558*
- v. 87 pudiesse *A 1554* : pudiesse *A 1558*
- v. 132 verays *A 1554* : vierays *A 1558*

- v. 241 Daví *A 1554* : David *A 1558*
v. 319 lo pague *A 1554* : le pague *A 1558*
v. 379 a lobo *A 1554* : al lobo *A 1558*
v. 386 le diste *A 1554* : les diste *A 1558*
v. 495 Y tornó, como prosigo *A 1554* : Y buelve (como aquí os digo) *A 1558*
v. 518 le diste *A 1554* : me diste *A 1558*
v. 521 Llámate *A 1554* : Llamábate *A 1558*
v. 524 que habló *A 1554* : que él habló *A 1558*
v. 529 pues a sí mismo *A 1554* : pues si a sí mismo *A 1558*
v. 560 a mí *A 1554* : él a mí *A 1558*
v. 637 a vuestro *A 1554* : vuestro *A 1558*
vv. 736-737 Y dixo: ¿Respuesta tal / al pontífice avéys dado? *A 1554* :
diziéndole: ¿A un Señor tal / essa respuesta avéis dado? *A 1558*
v. 770 de infierno *A 1554* : del infierno *A 1558*
v. 795 solo en tres días *A 1554* : en solos tres días *A 1558*
v. 828 conjurando *A 1554* : conjurado *A 1558*
v. 858 vien ahora *A 1554* : viene ahora *A 1558*
v. 868 hay que *A 1554* : hay más que *A 1558*
v. 961 traía *A 1554* : ponía *A 1558*
v. 1000 a casa de *A 1554* : en cas de *A 1558*
v. 1096 Porque fue el dinero *A 1554* : Siendo este dinero *A 1558*
v. 1098 y no vee *A 1554* : no miró *A 1558*
v. 1110 en el cielo *A 1554* : cielo *A 1558*
v. 1124 por ser ya circuncidado *A 1554* : por ser yncircunçidado *A 1558*
v. 1139 qué pisáys *A 1554* : quién pisáys *A 1558*
v. 1144 en aquesta *A 1554* : en aquella *A 1558*
v. 1168 la luz *A 1554* : luz *A 1558*
v. 1209 tomaldo *A 1554* : tomaldo, y *A 1558*
v. 1268 di, verdad *A 1554* : la verdad *A 1558*
v. 1325 no lo dirás *A 1554* : no dirás *A 1558*
v. 1417 de la que *A 1554* : de lo que *A 1558*
v. 1450 Ya mi Señor *A 1554* : Y así mi Señor *A 1558*
v. 1492 ved *A 1554* : vee *A 1558*
v. 1495 adónde *A 1554* : a do le *A 1558*
v. 1499 nos viene *A 1554* : nos vino *A 1558*

- vv. 1516-1517 Mirá que no hay causa tal / que diga que este hombre
muera A 1554 : No hallo causa cabal / para que tal hombre
muera A 1558
- v. 1544 justicien A 1554 : ajusticien A 1558
- v. 1547 las justicias A 1554 : la justicia A 1558
- v. 1549 las malicias A 1554 : la malicia A 1558
- v. 1625 matad la gente A 1554 : matadlo gente A 1558
- v. 1639 escusar A 1554 : escusarse A 1558
- v. 1848 se fueron A 1554 : fueron A 1558
- v. 1859 el hombre A 1554 : y el hombre A 1558
- v. 1935 en lágrimas A 1554 : en las lágrimas A 1558
- v. 1987 jactó A 1554 : alabó A 1558
- v. 2036 que aunque A 1554 : aunque A 1558
- v. 2074 justiciado A 1554 : ajusticiado A 1558
- v. 2097 aquel A 1554 : a aquel A 1558
- v. 2216 se halló A 1554 : se halle A 1558
- v. 2220 para A 1554 : por A 1558
- v. 2291 se puede A 1554⁶⁸ : se pueden A 1558
- v. 2358 siendo A 1554 : en siendo A 1558

Despierte el alma que osa (Glosa sobre las coplas de Jorge Manrique)

- v. 387 un enemigo A 1554 : el enemigo A 1558
- v. 420 sino A 1554 : sino es A 1558
- v. 783 si a mostrar A 1554 : sin mostrar A 1558
- v. 909 teniendo A 1554 : alcançando A 1558

Pluma, qu'en vanidades te occupaste

- v. 33 espiritual A 1554 : espiritual A 1558
- v. 118 hombre A 1554 : o, hombre A 1558

Tres reyes de tres reynos se salieron

- v. 10 haziendo A 1554 : haziéndose A 1558
- v. 13 adormió A 1554 : adurmió A 1558

68 Error de A 1554.

Si un corazón caído se levanta

v. 14 en la cruz *A 1554* : en cruz *A 1558*

Mi ánima caída se levante

Tít. Devota exposición del Salmo Miserere mei, Deus *A 1554* :

Omelías sobre Miserere mei, Deus *A 1558*

Cántica primera *A 1554* : Omelía primera *A 1558* (etc.)

v. 51 de tu *A 1554* : de ti *A 1558*

v. 91 comparas *A 1554* : mamparas *A 1558*

v. 124 estén *A 1554* : están *A 1558*

v. 167 terno *A 1554* : eterno *A 1558*

v. 331 clare *A 1554* : clara *A 1558*

v. 408 humana *A 1554* : humanal *A 1558*

v. 423 Sara *A 1554* : Sarra *A 1558*

v. 428 la verdad *A 1554* : la tu verdad *A 1558*

v. 585 deshazirme todo *A 1554* : deshazirme he todo *A 1558*

v. 653 lo veo *A 1554* : veo *A 1558*

v. 772 quedaré *A 1554* : quedará *A 1558*

v. 780 aquel solo *A 1554* : aquel es solo *A 1558*

v. 874 encerrando *A 1554* : allá encerrando *A 1558*

v. 899 los judíos *A 1554* : a los judíos *A 1558*

v. 1034 que *A 1554* : que tú *A 1558*

v. 1044 queda *A 1554* : pueda *A 1558*

v. 1054 su *A 1554* : tu *A 1558*

v. 1212 desta *A 1554* : desto *A 1558*

v. 1256 momento *A 1554* : memento *A 1558*

v. 1415 siendo *A 1554* : seyendo *A 1558*

v. 1536 unguiente *A 1554* : unguento *A 1558*

v. 1549 aprieta *A 1554* : prieta *A 1558*

v. 1743 qualquier *A 1554* : qualquiera *A 1558*

v. 1747 será *A 1554* : te será *A 1558*

v. 1764 esta *A 1554* : a esta *A 1558*

v. 1785 atar *A 1554* : altar *A 1558*

La corta vida de las *Advertencias para inteligencia de las Soledades*: su ausencia en todas las listas de partidarios de Góngora, incluidas las recopilatorias del *Antifaristarco*

BEGOÑA LÓPEZ BUENO

Universidad de Sevilla

ORCID 0000-0002-6616-2489

Título: La corta vida de las *Advertencias para inteligencia de las Soledades*: su ausencia en todas las listas de partidarios de Góngora, incluidas las recopilatorias del *Antifaristarco*.

Title: The Short Life of the *Advertencias Para Inteligencia de las Soledades*: Their Absence in All the Lists of Góngora's Supporters, Including those Compiled by the *Antifaristarco*.

Resumen: El presente trabajo intenta dar respuesta a una cuestión relativa a la polémica gongorina, en concreto, al hecho de que la primera defensa de Góngora, que fueron las *Advertencias para inteligencia de las Soledades* de Andrés de Almansa y Mendoza no quedaran recogidas en ninguna de las muchas listas de defensores y partidarios de Góngora que se reunieron a lo largo de varias décadas como estrategia legitimadora del poeta de Córdoba. El reciente descubrimiento del *Antifaristarco* del gongorista Martín de Angulo y Pulgar, que reúne las listas de progongorinos más cuantiosas y sistemáticas de las conocidas hasta ahora, viene a confirmar esta circunstancia. Por todo ello, en este trabajo se propone que las *Advertencias* debieron de ser muy pronto retiradas de la circulación, haciéndose con ello eco Góngora de las palabras que Lope de Vega le había dirigido de manera anónima: "Haga Vm. lo posible por recoger estos papeles".

Abstract: This paper attempts to answer a question related to the Góngora controversy, specifically, the fact that the first defence of Góngora, which were the *Advertencias para inteligencia de las Soledades* by Andrés de Almansa y Mendoza, were not included in any of the many lists of defenders and supporters of Góngora that were compiled over several decades as a strategy to legitimise the poet from Córdoba. The recent discovery of the *Antifaristarco* of the Gongorist Martín de Angulo y Pulgar, which brings together the largest and most systematic lists of pro-Góngora supporters known to date, confirms this circumstance. For all these reasons, this work proposes that the *Advertencias* must have been withdrawn from circulation very soon, Góngora echoing the words that Lope de Vega had addressed to him anonymously: "Do what you can to withdraw these papers".

Palabras clave: Andrés de Almansa y Mendoza, listas de defensores de Góngora, *Antifaristarco*, Martín de Angulo y Pulgar

Key Words: Andrés de Almansa y Mendoza, Lists of Góngora's Defenders, *Antifaristarco*, Martín de Angulo y Pulgar.

Fecha de recepción: 10/6/2024.

Date of Receipt: 10/6/2024.

Fecha de aceptación: 29/6/2024.

Date of Approval: 29/6/2024.

“Haga Vm. lo posible por recoger estos papeles”

1. LAS *ADVERTENCIAS*: PECULIARIDADES DE UNA DEFENSA FALLIDA

Las *Advertencias de Andrés de Almansa y Mendoza para inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora* constituyen la primera defensa de Góngora y, por ende, el inicio de la larga sucesión de documentos en pro y en contra del poeta, que constituye la llamada polémica gongorina¹. El haberme ocupado con anterioridad del estudio y edición de esta obra², me exime de entrar en detalles aquí, salvo los necesarios para contextualizar el objeto que guía las presentes páginas.

De manera sumaria puede decirse que las *Advertencias* son una defensa tan ruda como apasionada, realizada por quien se califica a sí mismo nada menos que “hijo” de Góngora y hecha con el fin de neutralizar “un torbellino de pareceres [...] que la ventolera de algunos con título de doctos, curiosos y valientes ingenios han levantado contra las *Soledades*”³. El

1 Sobre los numerosos textos que integran esta polémica, a los sesenta y seis, datados entre 1613 y 1666, reunidos en el imprescindible y ya clásico *Catálogo* de Robert Jammes (Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607-719), pueden sumarse muchos más, secundarios e indirectos, hasta los doscientos veintidós, de entre 1612 y 1692, que contempla la documentada propuesta de Mercedes Blanco, Muriel Elvira y Aude Plagnard, “La recepción polémica de la poesía gongorina: propuesta de catalogación (1612-1692)”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, eds. Mercedes Blanco y Aude Plagnard, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2021, pp. 557-645.

2 Begoña López Bueno, *Advertencias de Andrés de Almansa y Mendoza para inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora. Estudio y edición*, edición digital, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro* [en línea], Anexo 8 (2018), <https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=12>.

3 Las *Advertencias* se encuentran entre los fols. 147r.-158v. del conocido como Manuscrito Gor, actualmente en los fondos de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca, ms. B106-V 1-36 (Fig. 1). El nombre del manuscrito se debe a su procedencia de la biblioteca granadina del duque de ese título, quien se la compró en 1767 a los condes de Torrepalma. Sobre la historia y el catálogo de esta biblioteca rica en manuscritos e impresos de los siglos XVI a XVIII, véase Antonio Gallego Morell y María Pinto Molina, “La Biblioteca del duque de Gor de Granada”, *Chronica nova. Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, 17 (1989), pp. 67-90. Además de las *Advertencias*, el códice contiene otras piezas fundamentales de la primera

escrito, cuya fecha puede situarse en 1614⁴, exhibe ya el diseño que será el genuino en los escritos de la polémica: exposición previa de motivos seguida de anotaciones a determinados *loci* del poema; todo ello expuesto de manera sucinta, como corresponde a la brevedad del escrito: 12 folios, o 23 páginas, en tamaño cuarto.

En la exposición previa, el primer objetivo abordado es defender a Góngora de sus acusadores (“con título de doctos, curiosos y valientes ingenios”) y retarlos a que hagan sus críticas a cara descubierta y por escrito (“¡Si dieran estos sus sentimientos en papel, o el dueño o algún aficionado respondiera...!”). Pasa luego —en la parte más valiosa del escrito— al repaso rápido de las que serán las grandes cuestiones debatidas en la polémica sobre las *Soledades*, respondiendo, según dice, a objeciones previas; a saber: la cuestión del género del poema (“Dicen lo primero que ha usado en las *Soledades* y *Polifemo* desiguales modos en su composición, y que debía el *Polifemo* ser poesía lírica y las *Soledades* heroica, y que cam-

época de la polémica: *Antídoto* de Jáuregui, *Examen del Antídoto*, *Apología por una décima* y *Parecer* de Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, y las cuatro cartas del rifirrafe epistolar mantenido entre Lope de Vega y su círculo (de forma anónima) y Góngora, apoyado por Antonio de las Infantas, todas con sus fechas (véase la relación de estas cartas con sus encabezamientos y fechas en nota 8). Es de destacar que este manuscrito recoge las únicas copias conocidas de las *Advertencias* y del *Parecer*, así como la relación completa de las cuatro cartas mencionadas. Fue el reconocido gongorista Emilio Orozco Díaz su descubridor, además de estudioso y editor de las piezas inéditas que contenía en: *En torno a las “Soledades” de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969, pp. 147-204, y previamente para el escrito de Almansa y Mendoza, “La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), pp. 29-62.

- 4 Para fechar las *Advertencias* hay que buscar una equidistancia entre dos extremos temporales muy distantes, con los que tienen forzosa relación: finales de 1612, fecha de la versión primitiva de la *Soledad* primera, de la que se sirve indudablemente Almansa, y 13 de septiembre de 1615, fecha de la primera carta “anónima” de Lope de Vega, cuyo desencadenante son precisamente las *Advertencias*. Es cierto que el hecho de que Almansa siga una versión tan temprana, copiada al mismo ritmo de redacción del poema en el año 1612, no casa de ninguna manera con las aseveraciones que hace en su escrito de responder a «un torbellino de pareceres» y de oponerse a censuras previas ya formalizadas: «Dicen lo primero...», «Lo 2º oponen...», «Lo 3º dicen...», «Mas, sentido el Sr. don Luis de parecerles a algunos...» (cf. López Bueno, *Advertencias...*, 37-55).

bió los modos”) y el uso de neologismos y cultismos sintácticos (“Lo 2º oponen que usa de vocablos nuevos...”, “Lo 3º dicen que no entienden la variedad de locuciones y de oraciones partidas...”), aspectos que le llevan a reflexionar sobre la oscuridad y/o dificultad del lenguaje gongorino, para terminar reclamando la vena heroica en don Luis, a pesar de su ser único también en las burlas (“Mas, sentido el Sr. don Luis de parecerles a algunos que, aunque era único en las burlas [...], no sabía seguir la eclíptica de lo heroico y levantado...”). En la parte destinada a comentario o anotaciones, pasa revista a un total de veintiséis *loci* de la *Soledad* primera, en un recorrido que llega hasta el verso 634 (de los 779 que contenía en su versión más primitiva, que es la que él sigue). Las anotaciones son escuetas, lo que no quita para que sean enrevesadas y, en alguna ocasión, rayanas con el disparate.

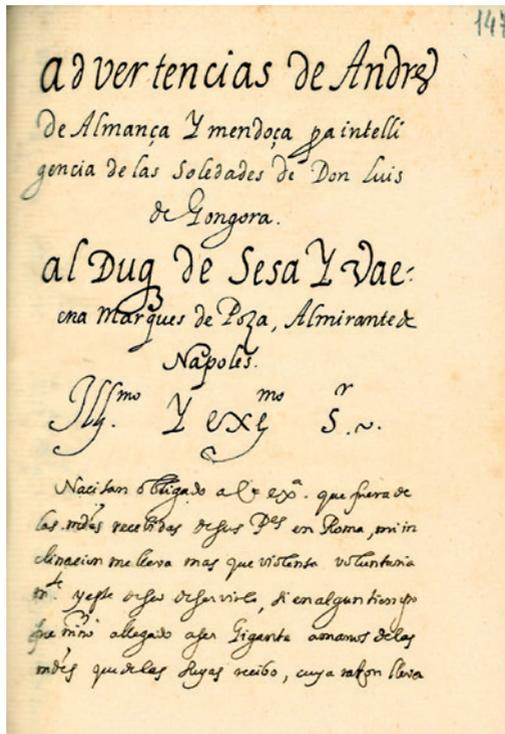


Fig. 1. Portada de las *Advertencias para inteligencia de las Soledades*. Manuscrito Gor, fol. 147r.

La falta de pericia del comentador se explica desde la peculiar personalidad de Andrés de Almansa y Mendoza, un hombre que, aunque con presunción de erudito, desconocía las disciplinas humanistas propias de esa tarea. No es que no tuviera habilidades escritoras, pero iban por bien distinto camino, como demostraría años después al convertirse en famoso autor de relaciones de sucesos, que escribe e imprime entre 1621 y 1627⁵. Oficio este que derivaba de manera natural de su condición de incansable correveidile que conocía al dedillo todos los secretos y escondrijos de la villa y corte, y, por lo mismo, pintiparado difusor de noticias⁶.

Precisamente esa capacidad “difusora” de Almansa y Mendoza es la que justificaría que se le diera cancha en este asunto. Porque, si no, resultaría inexplicable que se delegara materia tan importante en persona tan poco cualificada para llevarlo a cabo. Digo que se delegara porque resulta indudable que la iniciativa de esta defensa venía de la parte de Góngora y los suyos, a juzgar, entre otras cosas, por las coincidencias a la letra de algunas expresiones de las *Advertencias* con la famosa carta de *Respuesta de Góngora*⁷. Por ello, resulta plausible suponer que Almansa echara mano

5 Véase Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, eds., *Andrés de Almansa y Mendoza, Obra periodística*, Madrid, Castalia, 2001. Estos editores incluyen en la obra de Almansa, además de diecisiete relaciones de sucesos, otras tantas cartas, tipo gaceta, escritas entre 1621 a 1624. Creo muy discutible esta atribución de las cartas a Almansa (insistiendo así en las cautelas expresadas por los propios editores). En todo caso, la información contenida tanto las cartas como las relaciones es excepcional para conocer los convulsos años tras la subida al trono de Felipe IV.

6 No tiene desperdicio el retrato que de él nos proporciona su nada amigo —fuerza es reconocerlo— Lope de Vega en la llamada carta *echadiza*: “El tal Mendoza es el paraninfo de los predicadores, el que duerme en sus celdas y lleva las cédulas a los púlpitos, el que anda en los coches con los señores, conoce todas las damas, oye todas las comedias entre los poetas, es cualificador de los sermones, consultor de los sonetos, embajador de la señoría de la discreción en esta corte, agente de la Puerta de Guadalajara, y Mercurio de las nuevas y sátiras deste Reino, [...]” (*apud* Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p. 263).

7 Como las referidas a que la lengua de Góngora llegaba “a la alteza de la latina” o la mención que comparten de la locución griega *poeses* (López Bueno, *Advertencias...*, pp. 17-18). La carta de Góngora puede leerse en la edición de Juan Manuel Daza, “Los testimonios de la polémica epistolar Lope-Góngora (1615-1616), con edición de la *Respuesta de Góngora*”, en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 271-287 (pp. 284-287).

de argumentos ya expuestos en alguna parte, en determinados papeles, que, como vademécum o repertorio, recogieran una voluntad colegiada de defender a Góngora para contrarrestar con ellos las censuras surgidas contra las *Soledades* (entre ellas incluso las de amigos sabios y bienintencionados, como Pedro de Valencia o el Abad de Rute) y con vistas a la difusión pública del poema. Estos argumentos ya confeccionados irían a parar básicamente a la primera parte de las *Advertencias*, amalgamados con otros razonamientos del propio Almansa, que organizó y sometió todo el conjunto del escrito a su peculiar forma de redactar.

Con este proceder, la difusión de las *Soledades* (aunque se mencionan así, en realidad se trataba solo de la *Soledad* primera) iría pertrechada al unísono con una defensa cautelara para contrarrestar el runrún de opiniones contrarias que estaba suscitando. Al avisado y mordaz Lope de Vega⁸ no se le escapó la maniobra y, amparándose en el anonimato, saludó el invento con la habilidad de implicar directamente a Góngora, zahiriendo al mismo tiempo la aparición de las *Soledades* y su acompañamiento con los “muy copiosos corolarios” de Andrés de Mendoza (que es como Andrés de Almansa y Mendoza gustaba llamarse a sí mismo, y como Lope y todos los contemporáneos lo hicieron también):

Un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas se ha aparecido en esta corte con nombre de *Soledades* compuestas por Vm. Y Andrés de Mendoza se ha señalado en esparcir copias de él. Y no sé si por pretendiente de escribir gracioso, o por otro secreto influjo, se intitula hijo de Vm., haciéndose tan señor de su corres-

8 En carta de 13 de septiembre de 1615, que inició la polémica epistolar entre Lope, o su círculo, con Góngora. Cuatro son las cartas que la constituyen, según se recogen con sus encabezamientos y fechas en el Manuscrito Gor (véase nota 3), a saber: 1/ *Carta escrita a don Luis de Góngora en razón de las Soledades*, 13 de septiembre de 1615; 2/ *Respuesta de don Luis de Góngora*, 30 de septiembre de 1615; 3/ *Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza respondiendo a la que se escribió a don Luis de Góngora en razón de las Soledades*, 15 de octubre de 1615; y 4/ *Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas*, 16 de enero de 1616. En un trabajo específico me decanté por la autoría de Lope de Vega de las cartas primera y cuarta, así como por las fechas de 1614-1615, frente a las de 1613-1614 de otras fuentes, defendidas por Carreira y Jammes (Begoña López Bueno, “El cruce epistolar entre Lope y Góngora de 1615-1616. Revisión de fechas”, en *La letra y la idea. Labores filológicas en torno al Siglo de Oro*, Editorial Universidad de Sevilla, 2022, pp. 295-327).

pondencia, y de la declaración y publicación desta poesía, que por esto y por ser ella de tal calidad, justamente están dudosos algunos devotos de Vm. de que sea suya [...]. Aunque otros entienden ha inventado esta jerigonza para rematar el seso de Mendoza: que si Vm. tuviera otro fin no le hiciera tan dueño destas Soledades, teniendo tantos amigos doctos y cuerdos de quien pudiere quedar Vm. advertido y ellas enmendadas, ya que de todo ello hay necesidad. Haga Vm. lo posible por recoger estos papeles, como lo van haciendo sus aficionados, tanto por remendar su opinión como compadecidos del juicio de Mendoza. Sobre esto encargo a Vm. la conciencia, pues pareciéndole que sirve a Vm. y que él adquiere famoso renombre, hace lo imposible por parecer que entiende lo que V. m., si lo escribió, fue para que él se desvaneciese, y lo va estando tanto, que ha escrito y porfiado en ello muy copiosos corolarios de su canora y esforzada prosa, diciendo que disculpa y explica a V. m. Mire en qué parará quien trae esto en la cabeza, y un cotidiano ayuno en el estómago⁹.

El mismo Lope acaba de redondear sus argumentos en otra misiva posterior de 16 de enero de 1616, en la que viene a decir que, habiéndose barruntado Góngora y sus afines la tormenta que se avecinaba con la difusión de las *Soledades*, se organizaron para blindarlas con el acompañamiento de un comento, cuyo autor no era sino un mandado que escribía sus “corolarios” al dictado de un “oráculo”:

Y cierto es que Mendoza y el oráculo de sus corolarios conocieron lo mismo y la urgente necesidad de prevenir respuesta, pues antes que saliesen en público las *Soledades* se apercibieron de comento, no enseñando ni repartiendo un papel sin otro¹⁰.

¿Quién era o quién estaba detrás de ese “oráculo”? Reiterando lo antes indicado, aunque no es de descartar que la iniciativa alcanzara en última instancia al propio Góngora, entre el origen y el destino se contaría con colaboradores responsables de la confección de un argumentario *ad hoc* para la defensa.

9 *Apud* Orozco Díaz, *Lope y Góngora...*, pp. 175-176.

10 *Ibidem*, p. 246.

Entre esas dos misivas de Lope de Vega, Góngora en la suya de *Respuesta* a la primera de aquellas, escrita con fecha de 30 de septiembre de 1615, hace su famosa defensa de la oscuridad estética. En ella, responde con aires de superioridad y descaro a los envites del Fénix, reafirmandose en su decisión de elegir al mensajero:

[...] Mas esta mi respuesta (como autos hechos en rebeldía) Andrés de Mendoza, a quien le toca parte, la notificará por estrados en el patio de Palacio, puerta de Guadalajara y corrales de la comedia, lonjas de la bachillería, donde le parará a Vm. el perjuicio que hubiere lugar de derecho¹¹.

El tono contundente de esta autoafirmación de confianza en la difusión encomendada al correveidile dista mucho de la tibieza con la que Góngora sale al rescate personal de Mendoza en el último párrafo de la misma carta:

Précíome muy de amigo de los míos y, así, quisiera responder por Andrés de Mendoza, porque, demás de haber siempre confesádome por padre, que ese nombre tienen los maestros en las divinas y humanas letras, le he conocido con agudo ingenio y porque creo de él se sabrá bien defender en cualesquier conversaciones, teniéndole de aquí adelante en mayor estima¹².

Resulta muy obvio que a Góngora no le quedaba otro remedio: se vio comprometido y salió del compromiso como pudo, porque el tono de su respaldo a Almansa y Mendoza (declararse genéricamente amigo de los suyos y reconocerle “agudo ingenio” para defenderse él solo) contrasta llamativamente con el apasionamiento incondicional y exacerbado de las *Advertencias*, que lo dan todo por Góngora¹³. En este, sin duda, debieron hacer mucha mella las advertencias —esas sí lo eran— de Lope de Vega en su carta inicial y su

11 *Apud* Daza, “Los testimonios de la polémica epistolar...”, p. 284.

12 *Ibidem*, p. 286.

13 Más allá del utilitario beneficio difusor, todas son incógnitas a la hora de establecer las bases de una supuesta relación de amistad o confianza entre Góngora y Almansa, aunque sí nos puede servir como pista la sorna con que el poeta se refiere al relacionero en ocasiones de comunicación privada con amigos como Juan de Villegas o Paravicino (López Bueno, *Advertencias...*, pp. 28-31).

rechiffa sobre cómo “hiciera tan dueño destas *Soledades*” a Mendoza “teniendo tantos amigos doctos y cuerdos”. Y, acorde con ello, Góngora debió de tomar buena nota de la recomendación “Haga Vm. lo posible por recoger estos papeles, como lo van haciendo sus aficionados”. Me atrevo, en efecto, a aventurar que el poeta y sus consejeros y mandados así lo hicieron.

Es lo que intentaré dilucidar en las páginas que siguen, dando con ello respuesta a una pregunta ineludible: ¿cómo se explica que tan fervoroso e incondicional defensor —además de ser el primero— del poeta cordobés como fue Almansa y Mendoza, sus *Advertencias* no figuren en ninguna de las muchas listas de partidarios de Góngora que se confeccionaron a lo largo de la polémica. Extrañeza que se refuerza con la paradoja de que fuera además precisamente Almansa y Mendoza el iniciador de esas listas...

2. LAS SUCESIVAS LISTAS DE PARTIDARIOS DE GÓNGORA Y SUS CIRCUNSTANCIAS

Exhibir listas de partidarios es una reconocida estrategia legitimadora de cualquier causa, y en el caso de la defensa de Góngora fue recurrente durante varias décadas, considerando que comenzó en 1614 con las *Advertencias* y llegó por lo menos hasta la publicación en 1666 de *La lira de Melpómene* de Vaca de Alfaro. Una historia, pues, larga, pero que aquí exige ser resumida con brevedad.

Almansa y Mendoza en las *Advertencias*, al erigirse en paladín de su “padre” Góngora, sale al paso de unos detractores que considera insolventes, pues “hoy en esta corte” sólo catorce personas —dice— tienen capacidad de juicio al respecto:

Veamos quién hoy en esta corte, exceptuando a Vuestra Excelencia [el duque de Sessa, dedicatario del escrito], a los señores duques de Feria, conde de Salinas, Luis de Cabrera, el maestro Valdivieso, don Lorenzo Ramírez, Lope de Vega, Cristóbal de Mesa, maestro Espinel, Cristóbal Suárez de Figueroa, Manuel Ponce, Francisco de Rioja, el maestro Toledo y el Padre maestro Hortensio, pueden hablar en estas materias [...] ¹⁴.

14 *Advertencias*, fol. 149r. Para los datos biobibliográficos de cada uno de los mencionados, cf. López Bueno, *Advertencias...*, pp. 108-119.

Con esta nómina Almansa no solo inicia el que se convertirá en un inconfundible recurso sancionador de Góngora, sino que incluso perfila alguno de sus elementos más genuinos, como será la doble condición de los convocados, ya sea por el prestigio humanístico (en saberes históricos, eruditos y, desde luego, literarios), como por su poder, con el arrimo de poderosos aristócratas a la causa. Con todo, la relación de Almansa es en cierto modo atípica en cuanto que, sin menoscabo de su brevedad, amplía sus miras más allá de lo estrictamente gongorino, pues junto a defensores decididos como Paravicino o Ponce, menciona nombres, como Rioja o Tribaldos de Toledo, comulgantes con una estética clasicista. Porque su pretensión es, en definitiva, convocar a los mejores para la causa: aquellos coetáneos de la villa y corte con autoridad y criterio¹⁵.

La lista esgrimida por un aficionado como Almansa quedará totalmente desbancada por la siguiente. Obra ahora de un reconocido erudito, además de buen amigo de Góngora, don Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, quien sale al paso del golpe infringido por el *Antídoto* de Jáuregui en un concienzudo *Examen del Antídoto* (1616-1617)¹⁶. En él, en un momento determinado, se acoge como mejor criterio a la relación de los doctos que aprueban las *Soledades*: “luego por su autoridad es este poema digno de alabanza, y quedan, por el consiguiente, él y su autor absueltos de la instancia, y a vuestra merced y su *Antídoto* puesto perpetuo silencio”. Relaciona a continuación treinta nombres, veintidós de ellos de reconocido crédito en el mundo de las letras, a los que suma luego ocho más de aristócratas (“no solo por la calidad de su sangre generosa, sino por la de sus ingenios”), ello sin contar los innominados —por abundantes— cordobeses (“en Córdoba,

15 Por eso llama extraordinariamente la atención la ausencia de Pedro de Valencia; una ausencia a todas luces intencionada y debida sin duda a los reparos que el humanista, con la mejor disposición, había puesto al poema de Góngora en su llamada carta *censoria* (*ibidem*, p. 82).

16 Para el *Examen del Antídoto*, cf. la edición de Matteo Mancinelli: Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»*, 2019, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_examen; puede consultarse también la edición impresa: Córdoba, Almuzara, 2019. Allí puede comprobarse (entre pp. 180-191) la relación e identidad de cada uno de los mencionados en la lista de expertos, lo que no podemos considerar aquí (ni en este caso ni en de las otras listas de progongorinos referidas a continuación).

muchos —no es poco que sea profeta acepto en su patria—”). Porque el Abad amplía la geografía más allá de la villa y corte (a la que se había circunscrito Almansa), estableciendo con ello un interesantísimo mapa del gongorismo español al situar a los mencionados en sus enclaves correspondientes de Madrid, Salamanca, Segovia, Toledo, Cuenca, Sevilla, Antequera, Osuna, Granada y Córdoba.

Estas importantes extensiones andaluzas del gongorismo militante serán asimismo muy destacadas en la siguiente lista de defensores, elaborada casi dos décadas después por otro gongorino convencido, don Martín de Angulo y Pulgar, en sus *Epístolas satisfactorias* (Granada: Blas Martínez, 1635). Tres años después el mismo Angulo volverá sobre esa estrategia en la *Égloga fúnebre a Don Luis de Góngora* (Sevilla: Simón Fajardo, 1638). Y nueve años más tarde, en 1644, la ratificará con las más abundantes nóminas conocidas de defensores gongorinos, o *Autores por D. Luis*, incluidas en el recién aparecido *Antifaristarco*, por lo que será el lojeño Angulo y Pulgar quien llevó más lejos este recurso sancionador de la fama de Góngora, como luego veremos.

En la lista que incluye en las *Epístolas satisfactorias* (número 7 y último de la *Epístola* segunda)¹⁷ Angulo y Pulgar trae a colación la relación de expertos para contrarrestar la acusación de “sectario o cismático” de la que él ha sido objeto por parte de “cierto sujeto grave y docto”, argumentando irónicamente que, para ser sectario, está rodeado de muy buena compañía. Recoge un total de treinta y tres nombres, de los cuales seis son nobles aristócratas, que encabezan en este caso la lista. Como el Abad de Rute, de cuya lista depende mucho la suya, también Angulo ordena a los gongorinos por grupos geográficos, a saber, Madrid, Córdoba, Antequera, Sevilla, Salamanca, Segovia, Toledo, Andújar, Baeza, Osuna y Granada. Muy significativa aquí también la abundancia de núcleos andaluces, particularmente el granadino (que Angulo, como paisano, conocería muy bien), al que incorpora, porque su cronología más avanzada que la del Abad se lo permite, a dos gongorinos de pro, Soto de Rojas y Vázquez Siruela.

Posteriormente a las *Epístolas satisfactorias*, Angulo vuelve a las relaciones de progongorinos en la *Égloga fúnebre* de 1638, en los «Argumentos

17 Véase Juan Manuel Daza Somoano, *Las “Epístolas satisfactorias” (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar. Edición y estudio*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019, pp. 156-166 y 365-366.

de cada estanza»¹⁸, donde reúne en dos grupos a una treintena de nombres, la mayoría repetidos de las *Epístolas satisfactorias*, aunque con la curiosidad de añadir, entre algún otro nuevo, el suyo propio. No obstante, la importancia de estas menciones no es el aumento de la nómina, sino de que ya no se trata de una lista monda y lironda, como hasta ahora, sino que los nombres comienzan a acompañarse de datos y circunstancias, en el sentido de ‘tal autor elogia a Góngora en tal obra’. Es la tendencia que se acentuará en las listas siguientes, la elaborada por Ustarroz, la contenida en el ms. BNE 3893 y en especial las del mismo Angulo en el *Antifaris-tarco*. Pero antes de llegar a ellas, preciso es recordar que otro reconocido gongorino y muy amigo de Angulo y Pulgar, Cristóbal de Salazar Mardones, se sirve del mismo recurso en su *Ilustración y defensa de la fábula de la Fábula de Píramo y Tisbe* (Madrid: Imprenta Real, 1636)¹⁹, y, aunque la brevedad de la lista es aquí manifiesta (pues se limita a citar a Lope de Vega, Francisco Torreblanca Villalpando y Antonio Cabrerros Avendaño), su relieve reside en que apunta a la vertiente cada vez más erudita que van adoptando estas recopilaciones.

Aunque tampoco muy extensa, pues recoge un total de dieciocho defensores y apologistas de Góngora, es de importancia capital la relación que el sabio historiador y erudito aragonés Juan Francisco Andrés de Ustarroz incluye en su *Ilustración del Principado de Córdoba*, apéndice de la *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio* (Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1638)²⁰. La selección es fruto de una indagación personal: “... si no fuera parecer prolijo —dice Ustarroz—, pusiera los testimonios de muchos que tengo observados, pero contentareme solo con referir sus nombres y citar los lugares donde le celebran para que el aficionado de su fama los lea”; y luego “Otros muchos que son los que alaban sus locuciones, que referirlos todos pareciera imposible” (pp. 246 y 248).

18 Fols. 18r.-20v. Incluye listas por dos veces, en la glosa de las estancias 27 y 28, y 50 a 57 de dicha *Égloga*, que puede consultarse digitalizada en https://www.google.es/books/edition/Egloga_funebre_a_Don_L_de_Gongora_de_ver/JkBPAAAAcAAJ.

19 Entre fols. 87v. a 88v. Puede consultarse la obra digitalizada en <https://www.cervantesvirtual.com/buscador?q=Salazar+mardones>.

20 Entre pp. 246-248. Esta obra de Ustarroz puede consultarse digitalizado en https://www.google.es/books/edition/Defensa_de_la_patria_del_invencible_mart/0UIG4KiknucC?hl.

Pocos años después, la nómina de partidarios de Góngora se ampliará considerablemente en la relación de los *Autores ilustres y célebres que han comentado, apoyado, loado y citado las Poesías de D. Luis de Góngora*. Se trata ahora de una lista exenta (es decir, no integrada, como estaban las anteriores, en los argumentarios defensivos de Góngora de las obras respectivas), recogida entre los folios 18r.-19v. del ms. BNE 3893, códice facticio que reúne documentos gongorinos pertenecientes al conocido gongorista Martín Vázquez Siruela, la mayoría de los cuales son además de su propia autoría, como el importante *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poética* y varios comentarios a las *Soledades*²¹.

La factura de esta lista evidencia que, por las notorias diferencias (más allá de las de orden gráfico y ortográfico) que se observan entre los primeros 46 registros y los siguientes, hasta el 64 y último, está elaborada por dos autores, de los cuales solo el segundo parece ser Vázquez Siruela, quien, con intervenciones en primera persona (“yo he visto”, “creo”, “tengo original”, etc.), da muestras de que estamos ahora ante un autor con conocimiento y autoridad en el asunto, no un simple recopilador. Dos autores que también confirmarían dos fechas de realización o terminación de la lista: 1642 para la primera parte y entre 1642 y 1645 para la

21 Este manuscrito (que se puede consultar digitalizado: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170889&page=1>), ha sido objeto de importantes estudios específicos reunidos en un volumen monográfico bajo la dirección de Mercedes Blanco, *Góngora visto por un intelectual del siglo XVII: Martín Vázquez Siruela y el manuscrito BNE 3893, e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 32, 2019, <https://journals.openedition.org/e-spania/29897>. Entre los estudios recogidos en ese volumen y por lo que aquí concierne, es de señalar el análisis codicológico del manuscrito llevado a cabo por Raquel Rodríguez Conde y Antonio Valiente Romero, “Entre la crítica poética y el anticuarismo. Análisis material del códice ms. 3893 de la BNE en el contexto de los trabajos eruditos de Martín Vázquez Siruela”, <https://journals.openedition.org/e-spania/29974>, en el que sus autores distinguen dos bloques en el manuscrito, el primero, más heterogéneo (en el que se encuentra la lista de *Autores ilustres y célebres...*, precedida del *Discurso sobre el estilo* y seguida de varias piezas, las más importantes de las cuales son comentarios de Díaz de Rivas al *Polifemo*), conjunto escrito por varias manos, entre ellas la de Vázquez Siruela; y un segundo bloque de escritos autógrafos de este, que contiene básicamente sus comentarios a las *Soledades* (que son estudiados en el mismo volumen por Mercedes Blanco, “Cómo leía a Góngora un erudito del Siglo de Oro: las notas de Martín Vázquez Siruela a la *Soledad segunda*”, <https://journals.openedition.org/e-spania/30107>).

segunda²². Con lo que esta relación resulta estrictamente coetánea de las recogidas en el *Antifaristarco* de 1644, las más copiosas de las conocidas.

En efecto, la relación de *Autores ilustres y célebres...*, con los 64 nombres que recoge, pasaba por ser hasta ahora la lista más amplia. Pero el reciente descubrimiento de *Antifaristarco* de Angulo y Pulgar, con sus nóminas de *Autores por D. Luis*, ha venido a aumentar en un tercio aproximado el volumen de los progongorinos, y convertirse por ello en la lista más definitiva.

Aunque no la última, porque la moda de agrupar defensores a la causa de Góngora no acabará en estas listas de la década del 1640: otros veinte años después, el cordobés Enrique Vaca de Alfaro en *La lira de Melpómene [...]. La trágica metamorfosis de Acteón* (Córdoba: Andrés Carrillo, 1666), volverá a convocar a veintidós progongorinos, en una relación que bebe claramente en las fuentes de las anteriores, respecto de las cuales solo añade tres nombres nuevos, cuya avanzada cronología escapaba a las posibilidades de aquellas²³.

Por lo dicho, el *Antifaristarco* será parada y fonda para nuestro propósito de ahora, que es el de considerar la sorprendente ausencia en todas las listas del apasionado gongorino y primer defensor de la causa que fue Almansa y Mendoza.

22 Para detalles sobre la doble factura de la lista, sus posibles autores y las fechas respectivas de ambas partes, véase ahora Begoña López Bueno, “Las copiosas listas de *Autores por Góngora* en el *Antifaristarco* (1644) de Angulo y Pulgar: entidad y relación con las de Ustarroz y ¿Vázquez Siruela?”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 48 (juin 2024b), [en prensa]. Hewson A. Ryan ya había apuntado a la doble autoría de esta lista por razones ortográficas (“Una bibliografía gongorina del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, 33, 1953, p. 427-467). La lista fue publicada por primera vez por Miguel Artigas (*Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, pp. 238-240).

23 Se trata de Francisco Bernardo de Quirós, José de Valdivieso y Jerónimo de Villegas, aunque en realidad habría que eliminar a Valdivieso, cuyo elogio es para Salcedo Coronel; los testimonios de Quirós y Villegas se refieren a fechas muy posteriores, 1656 y 1659, a las listas anteriores. Vaca de Alfaro trae la lista a colación los veintidós progongorinos a propósito de un soneto que él dedica a Góngora, “Cisne del Betis que, con blancas plumas”. Véase M^a Ángela Garrido Berlanga, *Edición y estudio de la «Lira de Melpómene» de Enrique Vaca de Alfaro*, Córdoba: PUM/UCO-Press/EUS, 2018, pp. 195-199.

3. LAS LISTAS DE AUTORES POR DON LUIS EN EL *ANTIFARISTARCO* Y LAS REDES DE COLABORACIÓN

La historia literaria, y en particular la historia de la polémica gongorina, había dejado huellas de la existencia de una obra, hasta ahora desconocida, en defensa de Góngora, titulada *Antifaristarco* y escrita por Martín de Angulo y Pulgar. Su reciente hallazgo ha hecho posible conocer la importancia de un texto manuscrito²⁴ que, debido a la solvencia de su autor en cuestiones gongorinas y a las fechas tardías de su realización (entre 1639 y 1644, aunque Angulo continuará empleándose, sin éxito, en su publicación varios años después), bien puede considerarse un epítome de las cuestiones más candentes y debatidas de la polémica, tanto en lo referente al léxico (con disertaciones sobre términos exquisitos, *verba peregrina*, etc.), a la sintaxis (con particular énfasis en el hipérbaton) y al lenguaje simbólico de los tropos (metáforas y especialmente alegoría/as). Son asuntos que Angulo organiza en dieciséis *Discursos*, cuyos títulos dan

24 Pueden verse detalles del mismo, así como la descripción y contenido de la obra en Begoña López Bueno, “El recién hallado *Antifaristarco* (1644) de Angulo y Pulgar, un eslabón fundamental en la polémica gongorina. Primeros desbroces”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 13 (2024a), pp. 54-87. Se trata de un manuscrito denso y extenso, escrito en letra apretada, por más de una mano, a lo largo de 512 columnas (precedidas de hojas preliminares, con apuntes y borradores, y posliminares, con índices). El largo título da cuenta de su objetivo y contenido: *Antifaristarco Poético. En apoyo de los cuatro mayores poemas de Don Luis de Góngora. Fábula de Polifemo. Panegírico. Soledad primera y segunda. Desengaño de que en ellos (y los demás) se halla la verdaderamente alta poesía, sustancial y grave; y de profesión, cuál y cómo debe ser la que aspira a serlo y a imitarlos. Si lo es la Lusitana de Luis de Camoens. Si necesitó de comentario. Si contiene la Alegoría que discurre el [comento] que salió. Año 1639. Donde se manifiestan intolerables descuidos de su Autor. En diez i seis discursos [...] Por Don Martín de Angulo y Pulgar. Año MDCXLIV.* La apariencia del manuscrito es la de un borrador muy avanzado, sobre el que queda seña permanente del celo de su autor en revisarlo y completarlo con añadidos: de ahí las numerosísimas correcciones autógrafas y las también abundantes banderillas superpuestas y cuidadosamente pegadas. Tras conocer, a principios de 2023 la existencia del *Antifaristarco* en manos particulares, hice una propuesta de compra a la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, que accedió con prontitud a incorporarla a su Fondo Antiguo, sign. A 331/265. Puede consultarse digitalizada en <https://archive.org/details/A331265/page/n13/mode/2up>.

buena cuenta del abanico temático que ofrecen²⁵ y del carácter recopilatorio de argumentarios y datos vertidos en los treinta años previos de la polémica gongorina.

Angulo y Pulgar, nacido en 1594, escribe, pues, el *Antifaristarco* en su madurez, cuando tenía atesorada una larga entrega a la causa de Góngora, a la que ya había dedicado al menos tres obras de referencia: las arriba mencionadas *Epístolas satisfactorias*, publicadas en 1635, que constituyen una decidida defensa del poeta contra las censuras emitidas por el humanista Francisco de Cascales en sus *Cartas filológicas* de 1634; la *Égloga fúnebre*, publicada en 1638, obra poética escrita en forma de centón taraceado con versos de Góngora y concebida en su homenaje; y el ambicioso proyecto de recopilar y comentar (aunque esta segunda tarea quedó apenas iniciada) la obra de Góngora en las *Varias poesías y casi todas las que compuso aquel ilustre, ingeniosísimo, erudito y doctísimo varón don Luis de Góngora [...]*, 1639, colección que quedó inacabada y manuscrita²⁶.

En línea con las *Epístolas satisfactorias*, el *Antifaristarco* es también un escrito polémico, en este caso dirigido contra las censuras a Góngora que el crítico portugués Manuel de Faría y Sousa había vertido en sus *Comentarios* a las *Lusíadas* de Luis de Camoens, publicados en Madrid en

25 He aquí los títulos (y contenidos) de los *Discursos: Censura, Virtudes, Términos exquisitos, Locuciones, Causas de lo exquisito, Metáforas perpetuas, Afectos, Martirio, Defectos y Alabanzas, Ruido y seso, Hipérbatos, Resoluciones y Relaciones, Argumentos, Autores por Góngora, Grado de Camoens y Góngora, Alegoría común*. A su vez los *Discursos* organizan su materia en *Secciones*, de extensión y número muy variable en cada *Discurso*.

26 Para las *Epístolas satisfactorias* resulta imprescindible el libro ya citado de Juan Manuel Daza Somoano, *Las «Epístolas satisfactorias»...* Sobre la *Égloga fúnebre*, véase Antonio Cruz Casado, “Fama póstuma de Góngora: la *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora* (1638) de Martín Angulo y Pulgar”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. “Las dos orillas”*, ed. Beatriz Mariscal, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 2, p. 113-126. Sobre la recopilación de las *Varias poesías* de Góngora realizada por Angulo y Pulgar, Juan Manuel Daza Somoano hace una detallada descripción en *Contribución al estudio de la polémica gongorina*, Universidad de Sevilla, 2016 [tesis doctoral], pp. 289-301, <https://idus.us.es/handle/11441/36942>. Cf. también Francisco J. Escobar, “En los ‘márgenes’ de la controversia literaria: Góngora vindicado por Angulo y Pulgar”, en *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, eds. Mercedes Blanco y Juan Montero, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019, pp. 343-367.

1639²⁷. De ahí el título de *Antifaristarco*, que funde hábilmente el nombre de Faría con el del severo, por antonomasia, Aristarco. Angulo se va sirviendo de citas, literales o parafrásticas, de Faría y Sousa como punto de partida para sus objeciones y reproches a las mismas, y, en consecuencia, para introducir, como contrapartida, sus argumentos de defensa, organizados en torno a las grandes cuestiones antes apuntadas. Entre esos argumentos hay uno que no está —digamos— integrado dialécticamente con el resto, sino que se une a ellos por yuxtaposición; y el hecho de que constituya un *Discurso* con posibilidades de independizarse y ser exento, a tenor de la doble numeración de sus columnas, así lo confirma. Me refiero a la inclusión de una larga relación de defensores de Góngora, que forma el *Discurso 15*²⁸, que no solo es la más copiosa de las conocidas hasta ahora, sino también la más circunstanciada en la aportación de datos de cada uno de los comentaristas/partidarios/defensores/imitadores que la integran.

Relación que, en realidad, son dos: una previa, en las hojas preliminares 4r-5v. del manuscrito, que sirve a modo de guion de la que figurará después y que constituye el mencionado *Discurso*, dispuesto entre las columnas 403 a 462 (según numeración correlativa del manuscrito, a la que se ha superpuesto otra también antigua, que se inicia en la col. 5 y termina con la 64, y que parece regir sobre la anterior). El hecho de que se haya perdido una hoja con las cuatro columnas iniciales (399-402 o 1-4) explica que la relación, y el *Discurso* que la constituye, comiencen descabezados y sin título.

Pues bien, esas relaciones de partidarios de Góngora incluidas en el *Antifaristarco*, que clasifican a los integrantes según su condición de comentaradores, escritores y poetas, arrojan un total de noventa nombres en el caso de la primera o inicial (a los que se pretenden añadir otros vein-

27 *Lusíadas de Luis de Camoens, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faría i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, Madrid: Juan Sánchez, a costa de Pedro Coello, 1639, 4 tomos en 2 vols.

28 Al faltarle la primera hoja, se deduce la numeración por encontrarse entre el 14, *Argumentos*, y el 16, *Grado de C[amoens] y G[óngora]*; aunque, en realidad, debería ser el *Discurso 14*, porque hay un salto injustificado entre el 4 y el 6 que adelanta en uno la numeración de todos los *Discursos* siguientes (véase López Bueno, “El recién hallado *Antifaristarco...*”, pp. 61-63).

titantos “que se han de buscar”) y en torno al centenar en el caso de la segunda o definitiva. La correspondencia entre ambas listas es manifiesta, aunque no se pueda extremar el rigor debido a la condición de *in fieri* que tienen ambas con añadidos autógrafos muy frecuentes que rompen la numeración prevista (como integrantes de un manuscrito que es, en sí, un borrador, por más que bastante ultimado).

Muchos puntos de interés tienen estas listas del *Antifaristarco*, desde ser las más completas de las conocidas, además de, en el caso de la segunda, la más sistemática en la mención de partidarios con las respectivas obras concernidas en relación con Góngora, o ser la única de todas las listas de defensores de Góngora que incluye a Martínez de Portichuelo²⁹. Pero, además, las listas del *Antifaristarco* aportan otro valor relativo muy considerable, que es poner sobre el tapete cómo toda la sucesión de listas de partidarios y defensores de Góngora se va nutriendo de aportaciones sucesivas encadenadas por la colaboración activa entre los recopiladores. Si antes, en lo que podríamos llamar la primera fase de las listas, con las del Abad de Rute en el *Examen del Antídoto* y las *Epístolas satisfactorias* de Angulo y Pulgar, ya notábamos la clara dependencia del segundo respecto del primero (siendo una dependencia libresca, por los casi veinte años que separaban ambas obras), ahora, en la que llamaremos segunda fase, las relaciones de dependencia y/o de colaboración son personales: se ve claramente por la estrecha relación entre las listas del *Antifaristarco* con las precedentes de Ustarroz y, muy particularmente, por sus muchas semejanzas o identidades, con las de los *Autores ilustres y célebres...* del ms. BNE 3893.

En el caso del erudito aragonés Juan Francisco Andrés de Ustarroz, también cualificado gongorista³⁰, su ascendiente sobre Angulo y Pulgar

29 Además, afirma Angulo que “el papel [...] está en mi poder” (col. 12/410). Se trata de la *Apología en favor de Góngora*, 1627, de Francisco Martínez de Portichuelo. Cf. Joaquín Roses Lozano, “*Apología en favor de don Luis de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción)”, *Criticón*, 55 (1992), pp. 91-130; y *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid/Londres: Tamesis, 1994, pp. 46-52. En el primero de estos trabajos ya Roses comentaba (p. 92) que resultaba incomprensible que esta *Apología* de Portichuelo no estuviera recogida en ninguna de las numerosas listas de defensores de Góngora.

30 A pesar de la importante dedicación de Ustarroz al gongorismo, sus aportaciones

es palpable en la acogida por parte de este de los dieciocho defensores y apologistas de Góngora que aquel había incluido en la *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio*. Pero sobre todo lo es a la luz de la cantidad de informaciones que Ustarroz fue proporcionando a Angulo, a solicitud de este, referente a la confección de las listas de progongorinos mientras redactaba su *Antifaristarco*. Así consta en la extensa comunicación epistolar que se conserva, en la que también fue interlocutor importante, en relación al mismo asunto, el amigo de Angulo, Cristóbal de Salazar Mardones³¹.

Sin embargo, el ejemplo de colaboración más llamativo es el que enlaza la confección de la lista de *Autores ilustres y célebres que han comentado, apoyado, loado y citado las Poesías de D. Luis de Góngora*, recogida en el ms. BNE 3893, con las contenidas en el *Antifaristarco*, puesto que todos los autores de aquella lista están en estas; y lo que es más importante, se recoge de cada uno de esos autores idéntica referencia a la obra u obras

son apenas conocidas por las menciones que hizo él mismo en su solicitud al cargo de cronista de Aragón (relación recogida por Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca...* 1863-1889, II, cols. 1071-1075); a saber: una *Defensa de la poesía española, respondiendo...* [al prólogo de Quevedo a las poesías de fray Luis], 1632; un *Antídoto contra la «Aguja de navegar cultos»*, 1633; y una *Defensa de los errores que introduce en las obras de D. Luis de Góngora D. García de Salcedo Coronel, su comentador*, 1636. Por lo demás, la figura de Ustarroz representó un modelo de buenas prácticas eruditas en la primera mitad del XVII y fue centro de una tupida red de corresponsales, como Rodrigo Caro, Tamayo de Vargas o Salazar Mardones (cf. Guy Lazure, “Las finezas de buscar sienpre ocasiones para que los ingenios de aca soliciten su amistad y doctrina”. Juan Francisco Andrés de Ustarroz, José Pellicer y la construcción de una reputación en los círculos letrados españoles de los años 1640”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 32, 2019, <https://journals.openedition.org/e-spania/29497>).

- 31 Correspondencia conservada en el Manuscrito 8391 de la BNE: *Cartas literarias dirigidas a Juan Francisco Andrés de Ustarroz, cronista de Aragón. Años 1634 a 1656*. Las cartas de Angulo se encuentran en fols. 305-311, 313 y 316-349, y las de Salazar Mardones y Ustarroz en fols. 418-453. El manuscrito puede consultarse digitalizado: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064309>. Para más detalles sobre la comunicación entre Angulo y Ustarroz, cf. López Bueno, “Las copiosas listas...”. Estas cartas ya habían sido utilizadas por Dámaso Alonso, “Crédito atribuible al gongorista don Martín de Angulo y Pulgar” [1927], en *Obras completas V*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 615-651 (pp. 644-651); y posteriormente por Daza Somoano (*Las «Epístolas satisfactorias»...*, pp. 52-61).

de apoyo a la causa gongorina. No sabemos quién o quiénes sirvieron de puente entre ambas listas, pero no es difícil imaginar que si Vázquez Siruela proyecta su alargada sombra sobre todo el ms. BNE 3893, pudiera estar también tras una transferencia de informaciones, personalmente o por persona interpuesta, con Angulo y Pulgar, ambos gongoristas y granadinos, y ambos defensores cualificados, especialmente Vázquez Siruela, de la estética de la oscuridad. Conexiones que se hacen más evidentes considerando que otra de las piezas del ms. BNE 3893, la que se sitúa inmediatamente después (entre fols. 20r-21v.) de la lista de *Autores ilustres y célebres...*, es una recopilación de fragmentos de la edición comentada de las *Lusíadas* hecha por Faría y Sousa, punto de partida, como sabemos, del *Antifaristarco*³².

Tantas señales objetivas de vasos comunicantes nos hablan de una red de colaboración viva entre cualificados gongoristas, que, para el caso de las listas de defensores en esta segunda fase, se alimenta de la relación personal entre Ustarroz, Salazar Mardones, Vázquez Siruela y Angulo y Pulgar. Por la progresión de esa sucesión encadenada, que es, sin duda, Ustarroz→ms. 3893→*Antifaristarco*, y por ser las listas contenidas en esta última obra las más copiosas y organizadas, se puede concluir que fue Angulo y Pulgar quien llegó más lejos su pretensión sancionadora de Góngora por este procedimiento.

4. LAS ADVERTENCIAS “RECOGIDAS”

Tras la lista inicial ofrecida por Almansa y Mendoza en sus *Advertencias para inteligencia de las Soledades*, ocho más hemos considerado en el repaso anterior, la mayoría de envergadura por el número y condición de los partidarios de Góngora que las integran; y desde luego por la categoría y condición de los recolectores; por orden cronológico: Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute (*Examen del Antídoto*, 1616-1617), Martín de Angulo y Pulgar (*Epístolas satisfactorias*, 1635), Cristóbal de Salazar Mardones (*Ilustración y defensa de la Fábula y Tisbe*, 1636), Angulo y Pulgar de nuevo (*Égloga fúnebre*, 1638), Juan Francisco Andrés de

32 Para más detalles de todo lo considerado en estos párrafos sobre la comparativa entre listas y la dirección de su progresión, véase López Bueno, “Las copiosas listas...”.

Ustarroz (*Defensa de la patria de... san Laurencio*, 1638), otra vez Angulo y Pulgar (dos listas en el *Antifaristarco*, 1644) y Enrique Vaca de Alfaro (*Lira de Melpómene*, 1666). Teniendo en cuenta la más extensa de las dos del *Antifaristarco*, podemos hablar en total de un centenar de partidarios.

¿No resulta altamente llamativo que ninguna de ellas recuerde la existencia del primer comentario apologético y defensivo que fueron las *Advertencias*? Más llamativo todavía: dos de ellas, mencionan el nombre del autor, pero curiosamente para decir que desconocen la obra o simplemente no mencionarla. Lo vemos.

Si nos fijamos en las primeras listas, la que nos importa de verdad a los efectos que vamos considerando es la del Abad de Rute en el *Examen del Antídoto*, ya que la siguiente, la contenida en las *Epístolas satisfactorias* de Angulo, debe mucho a aquella, y, en todo caso, por su cronología, posterior en dos décadas, se aleja de las fechas de interés que harían posible un conocimiento directo de lo que estaría pasando con la defensa de Almansa y Mendoza. Todo lo contrario ocurre con el Abad, cuya gran amistad con Góngora hace suponer que tendría información de primera mano. Dicha amistad queda constatada desde que el Abad escribiera, en las tempranas fechas de fines de 1613 o comienzos de 1614, y a petición del propio Góngora, el *Parecer acerca de las Soledades*, un comentario de parte, sin duda, por más que, con toda sinceridad y a fuer de resultar útil, no dejara de poner reparos al poema, en particular a los recursos que contribuían a la oscuridad de la obra. En todo caso, y como muestra de su adhesión, al final del *Parecer* el Abad se ofrecía a Góngora “a ser su campeón y salir en defensa suya a cualquiera estacada, armado de pluma y libros”, lo que, en efecto hizo años después como respuesta a la censura de Jáuregui en el *Examen del Antídoto* de 1617; y antes incluso ya había ridiculizado a Jáuregui en su irónica *Apología por una décima*. Con las tres aportaciones, la fidelidad hacia el amigo queda certificada³³.

33 Para el *Parecer* del Abad de Rute, cf. la edición de Muriel Elvira: Francisco Fernández de Córdoba, *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancias de su autor*. 2015. https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_parecer. De la misma autora, y para el análisis de las circunstancias de escritura de los dos escritos del Abad y la relación entre ellos, “Del *Parecer* al *Examen*: circunstancias de escritura de las dos intervenciones del Abad de Rute en la polémica gongorina”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*,

Por todo ello, parece obligado considerar que el Abad de Rute estaría muy al corriente de todo lo que ocurría en torno a la difusión de las *Soledades* y a las primeras reacciones que suscitaron, y ya que conoció muy bien la censura del *Antídoto*, ¿cómo es posible que desconociera la defensa de las *Advertencias*, siendo ambos escritos de 1614? La cercanía posibilitaría al Abad estar asimismo al tanto de las intenciones y reacciones de Góngora, que, con anuencia tal vez de consejeros y amigos, desembocarían —según propuesta que hago— en la decisión de borrar la huella de las *Advertencias* por considerar que la defensa de Almansa le perjudicaba más que otra cosa, tanto por la falta de calidad de sus “corolarios” como por lo controvertido del personaje, ajeno a los círculos letrados y sociales prestigiados.

Esta hipótesis toma más fuerza si consideramos que los recopiladores posteriores de listas de apologetas gongorinos, con mayor conciencia de búsqueda erudita y por tanto de agotar el repertorio de partidarios, o bien no incluyen a Almansa y Mendoza, o bien, en el caso únicamente de dos de ellos, recuerdan solo su nombre, pero sin mencionar las *Advertencias*. Ni siquiera mienta a Almansa y Mendoza el “incansable leyente, como incomparable maestro de todos”³⁴ que fue Andrés de Ustarroz en su relación, ciertamente no extensa, pero muy valiosa por ser producto de una indagación personal, contenida en la *Defensa de la patria de... san Laurencio* de 1638.

Más que elocuente de la “desaparición” de las *Advertencias* es el tes-

18 (2014). <https://journals.openedition.org/e-spania/23621>. Para el *Examen del Antídoto*, cf. la ed. ya citada de Matteo Mancinelli. Y en cuanto a la *Apología por una décima*, hay que seguir acudiendo a la veterana de Eunice J. Gates, *Documentos gongorinos. Los “Discursos apologeticos” de Pedro Díaz de Rivas. El “Antídoto” de Juan de Jáuregui*. México, El Colegio de México, 1960, pp. 144-151. Sobre esta *Apología* puede verse también Juan Manuel Daza Somoano, “Apuntes acerca de la *Apología por una décima del autor de las ‘Soledades’, del abad de Rute*”, *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, 4 (2008), pp. 77-88.

34 “Pues advierte y afija en la memoria aun cosas tan nuevas como son estas”, según dice Salazar Mardones en carta que dirige al propio Ustarroz a 28 de junio de 1642, donde —precisamente en la tarea de reunir progongorinos— le agradece la información sobre los elogios a Góngora que tributaron Tamayo de Vargas y el Padre Camargo, que él a su vez transmitirá a Angulo (*Cartas literarias...a Ustarroz*, ms. BNE Ms. BNE 8391, fol. 426).

timonio, de hacia 1642, del autor de la primera parte de la relación de *Autores ilustres y célebres que han comentado, apoyado, loado y citado las Poesías de D. Luis de Góngora* (ms. BNE 3893, fols. 18r.-19v.), donde, en los registros que corresponderían a los números 10 y 11 de la relación (que comienza a ser numerada casualmente en el 12), dice: “El conde de Saldaña, no he podido haber este papel. Ni otro de Andrés de Mendoza” (Fig. 2). Se ve, por tanto, que hubo búsqueda, pero infructuosa, en una colección que, con sus 64 nombre, parecía concebida con un afán de exhaustividad.

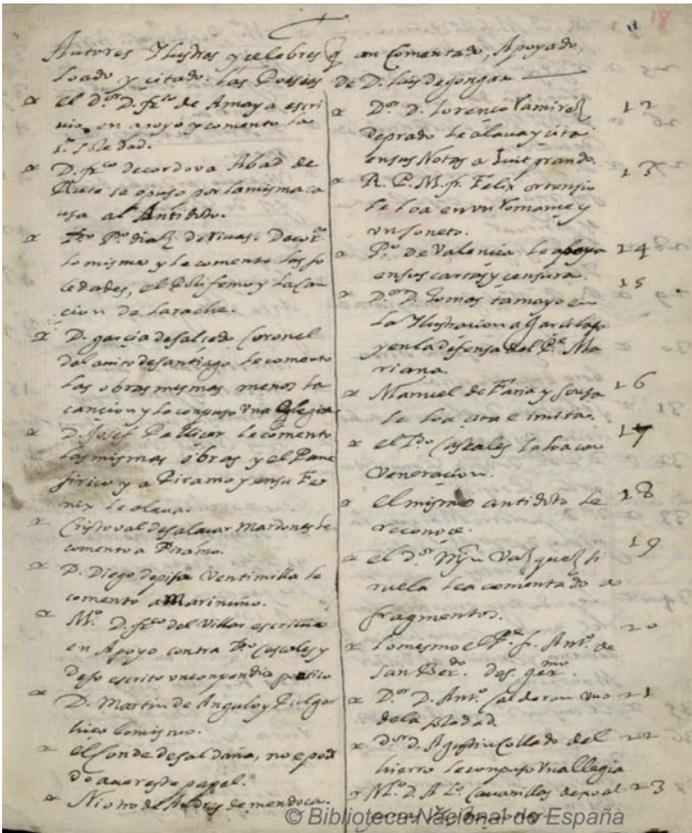


Fig. 2. Primera página de la lista de *Autores ilustres y célebres...* Manuscrito BNE 3893, fol. 18r. Al final de la columna de la izquierda puede leerse “Ni otro de Andrés de Mendoza”.



Fig. 3. Primera página de la relación de *Autores por D. Luis* en el fol. 4 de las hojas preliminares del *Antifaristarco* de Martín de Angulo y Pulgar. Bajo el número 18 de la columna de *Comentadores* puede leerse “Andrés de Mendoza, carta de G[óngora]”.

En el mismo sentido y a mayor abundamiento, la prueba definitiva es que el más infatigable de los colectores de defensores de Góngora que fue Angulo y Pulgar, en la relación primera de *Autores por D. Luis* contenida en las hojas preliminares del *Antifaristarco*, registre, bajo el número 18 de los “Comentadores”, lo siguiente: “Andrés de Mendoza, carta de G[óngora]” (Fig. 3). O sea, ¡que el autor de las *Advertencias* queda referenciado únicamente por una carta de Góngora! La carta en cuestión es presumible-

mente la *Repuesta* de Góngora a Lope de Vega de 30 de septiembre³⁵, en la que —según comentamos arriba— el poeta sale al rescate del personaje Almansa y Mendoza³⁶. De hecho, esta carta, que contiene el credo estético gongorino en su apuesta por el lenguaje oscuro, fue básica para Angulo y Pulgar en orden a la elaboración de sus propias ideas de defensa de esa estética, como se ve claramente por el importante uso que de ella hace en sus *Epístolas satisfactorias*³⁷. Pero ni rastro de las *Advertencias* en ningunas de las listas de Angulo y Pulgar: ni en las *Epístolas satisfactorias*, ni en la *Égloga fúnebre*, ni en las más definitivas y recopilatorias de todas las conocidas, las contenidas en el *Antifaristarco*...

Parece bastante indudable, pues, que las *Advertencias* habrían sido sabiamente “recogidas” de la circulación. Mal que le pesara a Góngora, le convino tomar la palabra de su buen enemigo Lope de Vega: “Haga Vm. lo posible por recoger estos papeles, como lo van haciendo sus aficionados, tanto por remendar su opinión como compadecidos del juicio de Mendoza...”.

5. UN CABO SUELTO: ÁNGULO Y EL MANUSCRITO GOR

Queda otro cabo por atar. ¿Cómo es posible que las *Advertencias para inteligencia de las Soledades* fueran desconocidas por defensores gongorinos contemporáneos y hayan llegado hasta nosotros? Preciso es recordar aquí de manera sumaria que las *Advertencias* se conservan en una única copia en el llamado Manuscrito Gor³⁸, que contiene también otras importantes

35 Digo presumiblemente porque la referencia a Andrés de Mendoza y a la carta de Góngora no aparecen en la lista definitiva y razonada de entre columnas 403-462 (o 5-64) del *Antifaristarco*, por la referida pérdida de la primera hoja (con sus cuatro columnas, 399-402 o 1-4) de ese *Discurso*, que sin duda comenzaría igualmente con la relación de “Comentadores”, entre ellos Almansa y Mendoza.

36 Véase *supra*, alrededor de las notas 11 a 13.

37 Además de servirle de base en sus argumentaciones, recoge de la carta *loci* concretos, como minuciosamente ha rastreado Daza Somoano, *Las “Epístolas satisfactorias”...*, pp. 168, 172-173, 174 y 175.

38 Sobre el manuscrito Gor (actualmente en la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca, ms. B106-V 1-36) y su descubridor Orozco Díaz, véase lo dicho *supra* nota. 3.

piezas de la polémica gongorina en sus fases tempranas³⁹. De la importancia de este manuscrito en la historia de la polémica habla el hecho de que recoge las únicas copias conocidas del *Parecer* del Abad de Rute y de las *Advertencias* de Almansa y Mendoza, además de incluir la única relación completa conservada de las cuatro cartas Lope-Góngora de 1615-1616. Parece evidente, dada su procedencia de la biblioteca de los Torrepalma y luego Gor, que el códice se reuniera en Granada, uno de los focos principales de recepción y defensa del gongorismo. Esta circunstancia y sobre todo el hecho de que Angulo y Pulgar se sirviera reiteradamente en las *Epístolas satisfactorias* de la carta de *Respuesta* de Góngora de 13 de septiembre de 1615⁴⁰, y que lo hiciera basándose en la copia contenida en este manuscrito, que tiene variantes exclusivas respecto de las otras copias que se han conservado⁴¹, fueron la causa de que se relacionara su confección y/o propiedad con el lojeño.

El primero en percatarse fue Alfonso Reyes (“las semejanzas verbales no pueden ser mayores”⁴²), seguido por Antonio Carreira (“no es imposible que el propio ms. Gor haya pertenecido al gongorista de Loja, aunque su letra es distinta”⁴³). Juan Manuel Daza Somoano rastreó esas

39 A saber: el *Antídoto* de Jáuregui, seguido de los tres escritos en defensa de Góngora realizados por Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, *Examen del Antídoto*, *Apología por una décima* y *Parecer*; tras los que van las *Advertencias* de Almansa y Mendoza; y finalmente las cuatro cartas del rifirrafe epistolar mantenido entre Lope de Vega y su círculo (de forma anónima) y Góngora, apoyado por Antonio de las Infantas, todas ellas fechadas; además, entre la tercera y la cuarta carta van recogidas cuatro composiciones de Góngora que forman parte sustancial de la polémica. Para el detalle sobre estas cartas, véase nota 8; y para información más completa sobre el texto de las *Advertencias* en este Ms. Gor, cf. López Bueno, *Advertencias...*, pp. 91-96.

40 Véase lo indicado en nota 37.

41 La carta se ha transmitido hasta en cinco testimonios (cf. Daza Somoano, “Los testimonios de la polémica epistolar Lope-Góngora...”), a los que hay que añadir un sexto incluido en la colectánea manuscrita *Libro de varios tratados de gracia y erudición de diferentes autores*, Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, signatura H Ra/0158.

42 *Cuestiones gongorinas*, en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958 [1927], VII, pp. 9-167 (p. 109, nota 29).

43 “La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas”, en *Gongoremas*, Barcelona, Ediciones Península, 1998 [1994], pp. 239-266 (p. 264, nota 35).

semejanzas, y en particular la identidad de la frase “piedra por agua y agua por piedra”, que solo se encuentra en la copia del ms. Gor, pero no pasó más allá de señalar como posibilidad “difusa” el que Angulo se sirviera de esa copia⁴⁴.

Ahora bien, a la vista de la no inclusión de Almansa y Mendoza y sus *Advertencias* en ninguna de las listas de defensores de Góngora elaboradas por Angulo (en 1635 para las *Epístolas satisfactorias*, en 1638 para la *Égloga fúnebre*, 1638, y en 1644 para el *Antifaristarco*), la hipótesis de que el Manuscrito Gor le hubiera pertenecido, o incluso que lo conociera, resulta difícil de sostener. Que el abad de Rute omitiera conscientemente las *Advertencias* entra dentro de lo verosímil, pues, por su estrecha cercanía con Góngora, estaría al tanto de la ocultación de la peculiar defensa. Pero no es el caso de Angulo, al que separan treinta años del Abad y a quien ya no le llegan noticias directas, sino por testimonios escritos. Recopilador por excelencia, que recogía noticias de aquí y de allá para copiar en su información sobre partidarios de Góngora, ¿cómo iba a omitir una pieza tan sustanciosa y pionera en la defensa a ultranza de su poeta?⁴⁵

44 Daza Somoano, Las “epístolas satisfactorias”..., pp. 66-67 y 168.

45 En la misma situación estaría la carta en defensa de Góngora, también incluida en el Ms. Gor, *Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza respondiendo a la que se escribió a don Luis de Góngora en razón de las Soledades*, 15 de octubre de 1615, que forma parte del intercambio epistolar Lope-Góngora (véase nota 8). Desde luego es también harto sorprendente su ausencia en todas las listas de defensores de Góngora, pero sobre todo en las del infatigable Angulo y Pulgar, a quien no se le escapó el otro extraño olvido de todos los recopiladores de listas que fue la *Apología en favor de don Luis de Góngora* de Martínez de Portichuelo. Antonio de las Infantas y Mendoza era familiar lejano de Góngora, como primo de su sobrino Francisco de Saavedra, cuya muerte fue causa del largo pleito estudiado por Dámaso Alonso en dos documentados trabajos, “La muerte violenta de un sobrino de Góngora” [1963] y “Góngoras, Argotes y Saavedras, unidos para una querrela” [1972], en *Obras Completas VI, Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 83-116 y 117-151 (pp. 120 y 138-141). Por otra parte, y en relación específica con la mencionada *Carta... respondiendo a la que se escribió...*, Orozco Díaz considera que fue un encargo del propio Góngora a su joven amigo Antonio de las Infantas y Mendoza para reforzar la suya de *Respuesta* de quince días antes; y además apunta el mismo Orozco la posibilidad de que, por la coincidencia del segundo apellido, Antonio de las Infantas y Mendoza podría tener una relación de parentesco con Andrés de Almansa y Mendoza, el autor de las *Advertencias* (*Lope y Góngora...*, pp. 189-207, y en concreto pp. 189 y 194).

Que tuviera una copia de la carta de Góngora, según el texto que también fue a parar al códice granadino, puede justificarse por el simple hecho del trasiego de documentos entre gongoristas, máxime en círculos geográficos cercanos. Lo mismo que tenía en su poder una copia de la carta de Pedro de Valencia de 30 de junio de 1613, según confesión propia en el *Antifaristarco*: “vide la original y tengo una copia” (col. 403 / 5); o le llega posiblemente por correspondencia el poema en versos latinos de Villamediana, colocado azarosamente entre las cols. 56 y 57 del mismo *Antifaristarco*; versos latinos, por cierto, de los que Vázquez Siruela, en el núm. 52 de la relación de *Autores ilustres y célebres...* del ms. BNE 3893, dice haber “visto y creo han de estar entre mis papeles”, lo que viene a reforzar el intercambio entre gongoristas señalado más arriba.

Todo apunta, pues, a considerar que Angulo y Pulgar no conocía las *Advertencias*. Pero ni él, ni Ustarroz, ni el primer autor de la lista contenida en el ms. BNE 3893, al que parece que le llegan noticias, pero no el “papel”, ni tampoco Vázquez Siruela a la hora de completar dicha lista. Difícil sospechar que todos ellos fueran cómplices de una confabulación. Es más sencillo y verosímil pensar simplemente que desconocían las *Advertencias* porque habían sido “recogidas”. *Res ipsa loquitur*.

Quizás en otra ocasión pueda contestarse la pregunta que queda en el aire de si la carta de Antonio de las Infantas formaría parte del lote “recogido”...

El fabricante de sermones: vida y *Arte* de Fray Martín de Velasco a la sombra de la censura

JOSÉ MARÍA MORENO DOMÍNGUEZ
New York State Education Department

txema217@yahoo.com

Título: El fabricante de sermones: vida y *Arte* de Fray Martín de Velasco a la sombra de la censura.

Resumen: El presente artículo pasa revista a los motivos que condujeron al franciscano fray Martín de Velasco (Santa Fe de Bogotá, 1618 - f. s. xvii) a publicar su *Arte de sermones, para saber hacerlos y predicarlos* (Cádiz, Alférez Bartolomé Núñez de Castro, 1677). Se examina el largo viaje que, bajo el patrocinio del marqués de Villalta, lo llevaría desde Cartagena hasta Santa Fe, resuelto a asumir allí la guardiania del convento de San Francisco; su formación en el Colegio Seminario de San Bartolomé de su patria chica y luego en la Universidad y Academia de San Francisco Javier; su breve estadía en el Colegio San Buenaventura de Sevilla; su amistad con Gregorio Santillán y Pedro de Alba y Astorga; y, de nuevo en Colombia, la imprevista de Real Fábrica de Licores de la Villa de Leyva en la redacción del *Arte* y la trayectoria editorial tanto de la *princeps* como de la tirada mexicana de 1728, seguramente “contrahecha”.

Palabras clave: Martín de Velasco, *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos*, Predicación, Barroco, Censura.

Fecha de recepción: 9/9/2024.

Fecha de aceptación: 10/9/2024.

Title: The Sermon Maker: Life and *Art* of Fray Martín de Velasco in the Shadow of Censorship.

Abstract: This article reviews the reasons that led the Franciscan friar Martín de Velasco (Santa Fe de Bogotá, 1618 - d. 17th century) to publish his *Arte de sermones, para saber hacerlos y predicarlos* (Cádiz, Alférez Bartolomé Núñez de Castro, 1677). It examines the long journey which, under the patronage of the Marquis of Villalta, would take him from Cartagena to Santa Fe, determined to assume there the guardianship of the convent of San Francisco; his training at the Colegio Seminario de San Bartolomé in his small homeland and then at the University and Academy of San Francisco Javier; his brief stay at the Colegio San Buenaventura in Seville; his friendship with Gregorio Santillán and Pedro de Alba y Astorga; and, back in Colombia, the influence of the Real Fábrica de Licores de la Villa de Leyva in the writing of the *Arte* and the editorial trajectory of both the *princeps* and the Mexican edition of 1728, surely ‘contrahecha’.

Key Words: Martín de Velasco, *Arte de sermones, para saber hacerlos y predicarlos*, Preaching, Baroque, Censorship.

Date of Receipt: 9/9/2024.

Date of Approval: 10/9/2024.

1. FRAY MARTÍN DE VELASCO: DATOS BIOGRÁFICOS Y MOTIVOS PARA UN NUEVO ARTE

Franciscano nacido y criado en Santa Fe de Bogotá, fray Martín de Velasco (1618 - f. s. XVII) dio a los tórculos su *Arte de sermones, para saber hacerlos y predicarlos* (1677) en la imprenta gaditana del alférez Bartolomé Núñez de Castro¹, sita en la calle Cristóbal Colón² (antigua Juan de Andas entre

-
- 1 “A la muerte de Fernando Rey, quedó otra vez Cádiz sin impresor; y Juan Lorenzo Machado, que también imprimía en Sevilla desde 1653, aparece en Cádiz hacia 1662 y en ella continúa nombrado impresor mayor desde 1663 hasta 1670 en que le sucedió su viuda, encargándose del establecimiento Juan Bejarano, si bien en el año indicado últimamente aparece un Pedro Ortiz que imprime el *Discurso genealógico de los Ortices de Sevilla* y que sería un encargado transitorio de la imprenta de Juan Lorenzo Machado, establecida últimamente en la calle de Juan de las Andas. Esta misma imprenta tomaría sin duda el nombre de ‘Tipografía de la Santa Iglesia’ en 1673 para dar a la estampa el folleto *Oeficia propria Ecclesiae et diocesis Gadicensis* y pasó en el mismo año, regida por Juan Bejarano, a casa del mercader de libros Bartolomé Núñez de Castro, donde hizo otras impresiones; fue vendida a este en 1675, que es el año en que ya figura como propietario. Además, él lo declara en la petición que hizo al Ayuntamiento en marzo del indicado año cuando manifiesta que ‘por muerte del suso dicho (Juan Lorenzo Machado) había sucedido en los moldes en imprenta que tenía y la había puesto corriente y de forma que estaba hoy de toda buena calidad para el ejercicio de la impresión para servir a esta ciudad en cuyo beneficio redundará el que se mantenga por ser útil a la república el que no falte dicha imprenta’. Núñez de Castro, que tenía treinta y un años cuando en Cádiz aparece de librero, tomó después el título de Alférez y mantuvo contienda con el de su oficio José de Cárdenas, porque este quiso establecer otra imprenta, con lo que no podrían mantenerse ni la una ni la otra. La ciudad ratificó el privilegio de Impresor Mayor al primero y apercibió al segundo prohibiéndole la introducción del material de la industria. En algunas de sus obras aparece su pie de imprenta en la forma siguiente: I.E.C.P.E.A.B.N.D.C. (Impreso en Cádiz por el Alférez Bartolomé Núñez de Castro). Vivió este impresor hasta el 11 de marzo de 1694. Estuvo establecido en la Plaza en casas de D. Juan de Villavicencio y murió a la edad de cincuenta y dos años, dejando por albaceas, además de su mujer Doña Catalina de Celis y de su yerno D. Nicolás Esparza, a su sobrino y compañero Cristóbal de Requena” (Pedro Riaño de la Iglesia, “Los impresores: reseña histórica de la imprenta en Cádiz”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, (1916), pp. 17-19).
- 2 Juan José Ariza Astorga, “Cronología de las denominaciones de las calles de Cádiz”, [en línea], (01/2012), p. 13: <<https://tinyurl.com/d9n88fu7>> (consultado el 13/08/2024).

1590-1855)³. Original como pocos, a pesar de su alambicada estructura, procuraría alumbrar dentro de sus páginas no ya una *Agudeza y arte de ingenio*, sino un “arte de agudeza”, porque, según declaró a los eruditos en Retórica, “el Arte no les promete ingenio, sino agudeza”⁴. O con sus propias palabras, “porque distintas cosas son estudiar en el *Arte* para saber, y saber hacer *Arte* para que otros estudien”⁵. Del título también se desprende que aspiraba a ilustrar a su lector sobre cómo “fabricar un sermón” que no solo deleitara, sino que sobre todo persuadiera. Su lectura de los tratados de otros colegas relativamente coetáneos, al uno y otro lado del Atlántico, fruto de una cumplida formación académico-teológica bajo el paraguas de los minoritas; su amplia experiencia como guardián de conventos de renombre en su patria chica; y su dilatado bagaje en el púlpito, sabedor de la realidad de los que, como él, tuvieron que hacer frente a grandes retos en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVII, influyeron lo suyo en la materialización de un noble deseo: ondear su *Arte* cual bandera contra los vientos de la censura, resuelto a defender a ultranza un tipo de predicador criollo, natural de las Indias, que privilegiara las letras americanas allende los mares.

Sobre el entonces célebre y docto bogotano, Forero recuerda en *Un retórico granadino* el orgullo que sentía por su rincón nativo, así como por sus gentes⁶. Y respecto al manual, no le dolieron prendas en afearle los lunares señalados por su compatriota José María Vergara y Vergara en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*:

-
- 3 Santiago Saborido Piñero, “Callejero de la ciudad de Cádiz (1830)”, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico (Archivo Histórico Provincial de Cádiz), [en línea], (05-06/2019), p. 11: <<https://tinyurl.com/57hv78e5>> (consultado el 13/08/2024).
 - 4 Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, FUE, 1996, p. 242.
 - 5 Martín de Velasco, *Arte de sermones, para saber hacerlos y predicarlos, dedicado al fray Iván de Herrera, lector de prima y prior del convento de predicadores de la ciudad de Cartagena y vicario provincial de todos los de la costa de Cartagena y Santa Marta*, Cádiz, Bartolomé Núñez de Castro, 1677.
 - 6 Manuel José Forero, “Un retórico granadino”, *Thesaurus*, 2, 2 (1946), pp. 363-371 (p. 363). En su censura, el padre lector jubilado fray Alonso de Vargas escribió a propósito de Velasco “[...] que en su estilo se hallaban documentos, flores, y rayos, para enseñar, deleitar, y persuadir; porque saca enseñanza de los documentos, miel de las flores, y de los rayos, provecho. Persuade, en fin, todo lo que dice; y enseña deleitando con lo mismo que enseña y persuade” (Velasco, *op. cit.*, Censura del padre fray Alonso de Vargas).

Se queja Don José María de que fray Martín dijese las cosas empleando muchas palabras para ello. Pero no está ahí la personalidad literaria del retórico granadino, sino en la exposición de los principios eternos consagrados por los verdaderos oradores. Su mérito reside en renovar las enseñanzas olvidadas y en erigir una cátedra docta para esparcir en el Nuevo Mundo la doctrina invariable y magnífica. En los días penumbrosos de nuestro siglo xvii la elocuencia sagrada carecía de manifestaciones dignas de tal nombre. Por esto, al levantarse un escritor para defender los fueros de la retórica disminuida y vilipendiada tantas veces, su palabra era meritoria y su acción veneranda⁷.

El señor Vergara se hizo eco de unos párrafos —que también transcribiría en su *Historia*— del fundador del periodismo en Colombia, el cubano don Manuel del Socorro Rodríguez, que, a su vez, los había espigado del *Arte de sermones* de Velasco. Es así, y no de otro modo, como Vergara concluyó que el franciscano “incurría en los mismos defectos literarios de su tiempo, y que su prosa carecía de la precisión y austeridad necesarias en los libros docentes”⁸. Por el contrario, el político y también periodista y escritor José Martí (contemporáneo de aquel, si bien mucho más joven), supo interpretar de otro modo el párrafo de Socorro Rodríguez, toda vez que le concedió valor a su volumen en la descripción de la lengua “legítima y propia de América”⁹:

Por eso Martí piensa que la lengua “legítima y propia de América” debía ser la que tuviera “toda la lozanía del buen pensar, donde el

7 Forero, *op. cit.*, p. 369. He aquí las ideas textuales de Vergara: “Increíble parece que quien tan buenas reglas enseñaba, riñera con ellas al exponerlas, pues en el trozo que antecede sobra la mitad de las palabras que tiene, a causa de lo mucho que diluyó las ideas en las palabras. Dijo verdad, pero en muchas palabras. Sin embargo, las reglas del padre Velasco tendían a destruir el gongorismo que ya se había introducido en los sermones, después de haber inficionado los demás ramos de la literatura; y si los predicadores se hubieran atenido a los consejos del fraile americano, no hubiera escrito su *Fray Gerundio* el Padre Isla, ochenta años después”.

8 Academia Colombiana, *Boletín de la Academia Colombiana*, 23 (1973), p. 379.

9 José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada: desde la Conquista hasta la Independencia (1583-1820)*, Bogotá, Librería americana, 1905, pp. 132-133.

lenguaje sigue a la idea” (VII, 428). Lo que califica, pues, al escritor, es “la determinación de subordinar el lenguaje al concepto” (v, 128), y así repudia a los que cultivan la expresión descuidando el pensamiento: los llama “modernos escritores” (XXIII, 295), y declara: “Ni ha de decirse escritores, sino pensadores, en justo castigo de haber venido dando funestísima preferencia al arte de escribir sobre el de pensar” (XXIII, 296). “La belleza superior”, advierte, “viene al lenguaje, de expresar directamente la pasión, la esencia y el concepto” (v, 128), y “la originalidad del lenguaje ha de venir de la originalidad de la idea” (XII, 505). Entonces anota en sus apuntes la lección del Padre Velasco, autor del *Arte de Sermones*: “Las palabras que no dicen algo, no las digas”, y concluye: “Los adjetivos, metáforas y frases, si no declaran más bien la verdad, no son galas” (XXI, 321), lo que en otra oportunidad repite: “Ha de borrarse del papel toda frase que no encierre un pensamiento digno de ser conservado, y toda palabra que no ayude a él” (XXIII, 296)¹⁰.

Una motivo para imprimir la obra, admitido por el propio Velasco, secuela de su experiencia como predicador y el haber leído mucha oratoria sacra, fue la necesidad de hacérsela llegar a varios amigos que se la sollicitaban:

Dirás que en esta materia hay muchos artes, y que el mío se vuelva, pues viene tarde. A que respondo que muchos de ellos he leído, pero todos me dan licencia para que el mío se imprima (quizás será de algún provecho) y con licencia suya y ruegos de mis amigos, lo doy a la estampa, para dárselo impreso, por no poder trasladarlo para todos los que lo piden¹¹.

En su noticia sobre el colombiano, tiene Forero palabras de admiración hacia su compatriota, en tanto que el fraile no vaciló al proclamar sus orígenes ante propios y extraños¹². Ejemplos de su orgullo criollo asoman ya en la portada del volumen: “Padre de la santa provincia de Santa Fe del

10 Carlos Ripoll, “Martí y el romanticismo: Lenguaje y Literatura”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 6 (1979), pp. 183-204 (p. 195).

11 Velasco, *op. cit.*, Prólogo al lector.

12 Forero, *op. cit.*, p. 364.

Nuevo Reino de Granada en las Indias” y “este libro se escribe *en*, y sale *de* (es obligación decirlo) *las Indias*, buscando en los Reinos de España, no el aplauso, sino la prensa”¹³. Acerca de su sentimiento de pertenencia, rescatamos este guiño a los comuneros de Castilla, también reacios al abuso de lo extranjero y a los cuales tanto azotaría Velasco:

¿No has oído aquello de los comuneros? Pues éstos fueron los fariseos que a un tiempo despedazaron a Castilla y entablaron el aborrecimiento a las Indias. [...] Por no leer los comuneros un libro escrito en Indias, no quisieran que hubiese ingenios en las Indias. Si a ellos dirigiera yo el mío, no me faltara artificio para esconder la patria y el nombre de las Indias, que tanto los ofende. Pero siendo pragmática tan justa que el libro salga con el nombre y patria de su dueño, lo hago como se manda, logrando en esta obediencia un artificio para mí de mucho provecho; y en este pongo en la inscripción el nombre, para abrir en muchos el deseo de la doctrina, y para cerrar con él la puerta a los comuneros, pues es mi intento que no lean mi libro los comuneros¹⁴.

También encontró buenas razones fray Martín para reivindicar al predicador criollo ante las plumas peninsulares y cuantos menospreciaban a los intelectuales del Nuevo Mundo. Según Robledo Páez,

el franciscano [...] relata que en España su libro no buscó los elogios sino la imprenta, pues estaba muy desarrollado en ciertos metropolitanos el odio por las Indias. Su estrategia de contraataque es diferente: no defiende a los autores indios, sino que ridiculiza a los peninsulares que los desprecian. Velasco afirma que este odio fue primero propio de los infames comuneros de Castilla, y consecuentemente considera de la misma calaña a todos los españoles que juzguen negativamente su libro por indiano [...]. El desconocimiento y el desdén eran lo que los letrados neogranadinos percibían de parte del público metropolitano, situación menos que deseable para aquellos que anhelaban exponer sus virtudes y letras para mejorar su suerte profesional¹⁵.

13 Velasco, *op. cit.*, Prólogo al lector.

14 *Ibidem*.

15 Santiago Robledo Páez, “Eclesiásticos letrados: estudio preliminar sobre la actividad de productores de textos neogranadinos (1650-1750)”, *Fronteras de la historia*, 20, 2, Instituto Colombiano de Antropología, julio-diciembre, (2015), pp. 64-90 (p. 77).

Aunque es notorio su tono desafiante hacia quienes despreciaban a los letrados de ultramar, acierta Vitulli al subrayar las defensas por Velasco de un par de santafereños:

No es casual que [...] dé como ejemplos de grandes predicadores a dos letrados americanos que representan todo el espectro cultural que la oratoria barroca abarca: desde el cura doctrinero (Barajas) hasta el rector de la catedral de Santa Fe de Bogotá (González), todos forman parte de un heterogéneo colectivo que pugna por insertar sus intereses situacionales dentro del marco de la discusión y reflexión en torno a la predicación. Barajas y González son dos figuraciones ejemplares de la funcionalidad del predicador criollo que Velasco defiende y busca construir desde su propio texto¹⁶.

En la obra del bogotano se advierte un motivo genuinamente práctico para escribirla, primero, y darla a las prensas, después, como respuesta a la demanda de “iglesias que, recién erigidas en el Nuevo Mundo, padecieron largamente por la carencia de varones aptos en todo para dilatar las enseñanzas del Maestro”¹⁷. Otra vez alude Forero al fervor criollo del fraile cuando lo celebra respecto a una España dotada de varones excelentes en el arte de la elocuencia. Tenía claro Velasco que, para ser buen predicador, había que atesorar tanto un notable acervo teológico como el pleno dominio de la retórica: de la unión de ambos surgía el ejercicio de la predicación. Y a fe que puso empeño en colmar las lagunas de sus iguales con un “sencillo y discreto en la expresión de los conocimientos, como quien sabía que la verdadera ciencia es humilde”¹⁸. Valores muy ligados a la orden de san Francisco. En la aprobación, don Agustín de Velasco saca a relucir la exquisita formación de nuestro autor: “que no había de tener más privilegio una piedra o un metal que una racional criatura; y más cuando la alían y hermocean tantas universidades, colegios, academias y conventos”¹⁹.

16 Juan Vitulli, “Cuatro formas de construir un predicador en América. Notas para un estudio sobre las conexiones entre predicación barroca y discurso criollo en el siglo xvii”, *Orbis Tertius*, 26, 34, e218, (2021), pp. 9-10.

17 Forero, *op. cit.*, p. 366.

18 *Ibidem*.

19 Velasco, *op. cit.*, Aprobación de don Agustín de Velasco.

He aquí otro estímulo que, como en el caso de otros predicadores de su tiempo, pudo mover la pluma del bogotano:

el estudiar no fue considerado ya solo como misión, sino incluso un medio de autopromoción social, tendente, en algunos casos, hacia la conquista de los grados académicos que sirviesen no solo para enseñar, sino incluso, y sobre todo, para mérito y medre personal a fin de poder llegar a ser inquisidor, consejero del Rey o de los nobles, P. Provincial, o Guardián de los conventos importantes, etc.²⁰.

Y allá va otro, sacado esta vez de su “Prólogo al lector”:

Muchas autoridades sí traigo de San Agustín, del libro cuarto de *Doctrina Cristiana*, en el tomo tercero de sus obras; y hágolo por otras dos razones: la primera, porque se conozca, que las cosas que aquí se tratan no son de poca importancia en la Iglesia, pues un Santo de tanta autoridad en ella compuso de propósito cuatro libros para enseñarlas; y estimolas tanto San Agustín que dice deber aprenderlas, no solo los mancebos, sino los hombres de grave, y madura edad: *nos ea tanti pendimus, ut eis descendis iam maturas vel etiam graves hominum aetates vellimus impendi*. Porque al paso de los años crece la obligación de predicar con acierto. La segunda razón por que lo hago es porque he leído en algunos artes de predicar, en las retóricas sagradas y en los sermones impresos muchas cosas contrarias a la verdadera elocuencia; y así traigo a san Agustín, citado por lo que digo, para que en el santo se vea la verdad y se desengañe el que leyere²¹.

Velasco abundará sobre la doctrina agustiniana a lo largo y ancho de su *Arte* como lenitivo contra los contrarios a la verdadera elocuencia. Finalmente,

otro intento tenía, que es bueno, y fuera mejor tenido en secreto; pero puede servir siendo declarado; y es que con esto se puede servir a Dios en mucho, tratando su divina palabra con más respeto, restituyendo la predicación al decoro que se debe; porque los otros modos de predicar

20 Vicente Castro F. y J. L. Rodríguez Molinero, *Bernardino de Sabagun. Primer antropólogo en Nueva España (S. XVI)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 53.

21 Velasco, *op. cit.*, Prólogo al lector.

sin hilo y sin arte, ni aprovechan a los hombres, ni Dios se sirve con ellos. Hago lo que hago por Dios y su honra, ya lo dije²².

Buscando la complicidad y el abrigo divinos, vuelve a cebarse con aquellos que no predicán con verdadera elocuencia; sin orillar que en la fe y conocimiento de las Escrituras y lo Santos Padres estriba la salvación del hombre. “Para la retórica sacra, la interiorización de los dogmas cristianos y la aceptación de las verdades de la religión por parte de los fieles no sólo es una cuestión de educación sino de salvación. El fin último de la predicación no es aumentar la fama del predicador o cumplir con una tradición o costumbre, sino salvar el alma del ser humano para que pueda gozar de la vida eterna”²³.

A este respecto, ya en las postrimerías del *Arte de sermones*, pregunta Velasco: “¿Por qué piensas que está la retórica tan desacreditada y tan desconocida la elocuencia? Porque de ella (que había de servir como de medio) se hace fin de vanagloria”²⁴. De ahí que recomiende:

Mientras estudias y trazas el sermón, no te olvides de tu intento (que es agradar a Dios) y alcanzarás gran luz en el ingenio; irás teniendo de la retórica conocimiento perfecto; sabrás para qué es y de qué sirve; pondrás las cosas en sus lugares; echarás de ver que solo sirven de medios para aprovechar a los oyentes, no para fin de vanidad tuya, ni de mostrarte elocuente, ni de coger aplauso²⁵.

Como argumentaremos al hilo de la fecha de impresión del *Arte*, el retórico granadino tenía sus borradores listos en 1674²⁶. Por eso en su “Prólogo al lector” publica: “Así que me viste con cincuenta y seis años de edad, y con el *Arte* en las manos, ibas a decir armado de refranes ofensivos, ya es viejo Pedro, [...]”²⁷, aunque sin incluir fecha alguna. Por tanto, si tenemos en cuenta que los borradores bien pudieron contener ya dicho exordio y

22 *Ibidem*.

23 Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España*, New York, IDEA, 2014, p. 74.

24 Velasco, *op. cit.*, fol. 228.

25 *Ibidem*, fol. 227.

26 Forero, *op. cit.*, p. 363.

27 Velasco, *op. cit.*, Prólogo al lector.

debían ser revisados y autorizados, podemos fijar el año 1618 como su fecha de nacimiento aproximada. Una data que discrepa de la de 1621, sugerida por Forero²⁸, Beuchot Puente²⁹ y Robledo Páez³⁰, que tomaron la fecha de estampa (1677) como posible data anticipada por Velasco en el prólogo. Predicción que habría sido un tanto osada por parte del autor, que ni siquiera llegaría a ver su obra con fecha de impresión en el frontis. Entienden, remitiéndose a la cita previa, que es el lector el que tendría ya la obra en sus manos, y no el propio autor, cuando el fraile contaba cincuenta y seis años. La interpretación que aquí se expone para fijar su nacimiento en 1618, cifra dicha edad como el momento en que fray Martín dio por terminados sus borradores.

Por lo que respecta a su biografía, conviene aludir al largo viaje que, bajo el patrocinio del marqués de Villalta, lo condujo desde Cartagena hasta Santa Fe, con el fin de cumplir su cargo de guardián en el convento de San Francisco. Véase la siguiente cita de la “Dedicatoria”:

Quando subí al Reino a ser guardián de Santa Fe, hizo su señoría el costo del viaje a todos los pobres que iban conmigo. Suya fue la canoa y el matalotaje hasta sus haciendas, de Mahates a la Barranca; tuyas fueron cincuenta mulas que hubimos menester en tiempo que valía cinco pesos cada una; de la Barranca a Mompo, y de Mompo al Puerto de Honda fueron ajenas las canoas que nos condujeron. Pero costeadas a cuenta del señor Marqués. En la ciudad de Santa Fe, siendo guardián recibí carta de su señoría, y en ella incluso una libranza de diez mil pesos para mis necesidades, la agradecí sin aceptarla, porque no tuve necesidades de tanto precio³¹.

Ofrecemos a continuación una síntesis del viaje:

1. De Cartagena a Mahates.
2. De Mahates a la Barranca.
3. De la Barranca a Mompo.
4. De Mompo a la Honda.

28 Forero, *op. cit.*, p. 363.

29 Mauricio Beuchot Puente, “Retóricos de la Nueva España”, México, UNAM, *Instituto de Investigaciones Filológicas*, (1996), pp. 38-39.

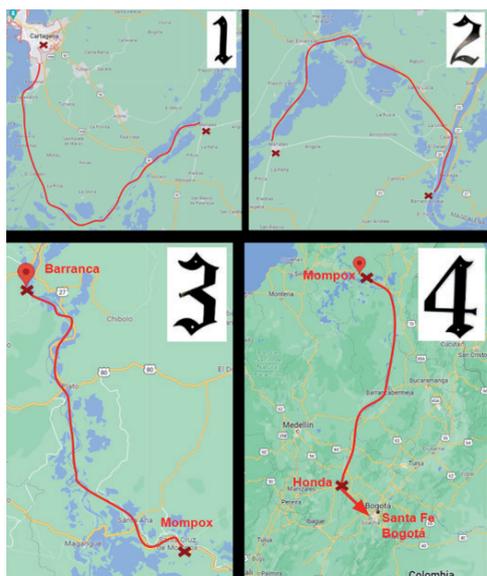
30 Robledo Páez, *op. cit.*, p. 77.

31 Velasco, *op. cit.*, Dedicatoria.

5. De la Honda³² a Santa Fe.

La ruta es de veras similar a la del jesuita español Pedro Claver de Cartagena rumbo a Santa Fe de Bogotá:

Partió para Cartagena el 15 de abril, a los treinta años, de donde salió a fines de 1610 o principios de 1611, hacia Santafé de Bogotá. Por el Magdalena llegaron a Barranca de Mateo, puerto a pocos kilómetros de la actual Calamar, donde tomó una canoa para llegar a Honda, pasando por Tenerife. Se gastaba un día en esta travesía de 43 kilómetros; de allí a Mompós, otros tres o cuatro días; se seguía después a Nare, y luego cuatro o cinco días a Honda. Continuaron a caballo hasta Santafé, al Colegio de San Bartolomé, donde Pedro Claver sirvió como hermano coadjutor. Pasó al Colegio de Tunja en 1614, de donde regresó a Santafé en 1615, para emprender el viaje a Cartagena³³.



32 Honda fue el puerto fluvial más importante sobre el Magdalena durante la Colonia y el siglo XIX.

33 Diana Luz Ceballos Gómez, “Personalidades del ámbito religioso colombiano”, *La Red Cultural del Banco de la República*, [en línea], (19/10/2017): <<https://tinyurl.com/yuxccuht>> (consultado el 13/08/2024).

2. FORMACIÓN ACADÉMICA Y TAREAS COMO GUARDIÁN DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO

Vitulli sostuvo que el neogranadino se crio en Santa Fe de Bogotá³⁴. ¿Y qué tipo de educación hubo de recibir? De nuevo nos hacemos eco de los preliminares de la *princeps* del *Arte*, donde Agustín de Velasco explicitó “que no había de tener más privilegio una piedra o un metal que una racional criatura; y más cuando la alían y hermocean tantas universidades, colegios, academias y conventos”³⁵. Carecemos de datos sobre la instrucción del fraile, pero sí que vale especular con sus posibles escenarios académicos:

En época de la Colonia, la universidad jugó un papel clave dentro de la jerarquizada y segregacionista sociedad de la época. [...] La universidad funcionó como un mecanismo para mantener y elevar su estatus social y económico: el acceso a un saber determinado —particularmente Teología o Derecho—, significaba poder; el uso del latín, lengua en que se expresaban y circulaban tales saberes, constituía un elemento de diferenciación y prestigio. [...] Las primeras formas de instrucción “superior” en la sociedad colonial estuvieron restringidas a las cátedras de gramática y lectura dirigidas a clérigos y seglares, fundadas después de la instalación de la Real Audiencia en 1550, en los conventos establecidos por las primeras órdenes monásticas que llegaron al reino: franciscanos, agustinos y dominicos. Sólo a comienzos del siglo xvii aparecen los primeros colegios y universidades con autorización para otorgar títulos de licenciados y doctores. [...] A finales del siglo xvi el arzobispo Fray Luis Zapata de Cárdenas fundó en Santa Fe el Colegio-Seminario de San Luis, destinado a la formación del clero e inspirado en la doctrina del Concilio de Trento. Éste fue el antecedente del Colegio de San Bartolomé, pues tuvo una corta vida que no fue más allá de 1588 [...]. La creación del nuevo colegio en 1605 obedeció, principalmente, a la “ignorancia cultural del clero” del Nuevo Reino [...]. Desde finales del siglo xvi, autoridades civiles y eclesiásticas habían señalado que muchos curas ya ordenados carecían de toda

34 Vitulli, “Cuatro formas de construir un predicador en América”, p. 8.

35 Velasco, *op. cit.*, Aprobación de don Agustín de Velasco.

instrucción en materia de doctrina y predicación, no sabían el latín y en muchos casos, ni siquiera sabían leer [...]. En general, colegios y universidades tenían tres ciclos de estudio: artes, teología y cánones. El primero correspondía al llamado ‘estudio general’ (*Studium Generale*) de las universidades medievales, periodo de iniciación de dos a tres años en el que se enseñaban gramática latina, retórica, lógica, metafísica y algo de matemáticas y física. En los ciclos de teología y cánones que duraban cuatro años, se estudiaba a Aristóteles, Santo Tomás y los maestros escolásticos. [...] Siguiendo la doctrina escolástica, el método de enseñanza en estas instituciones se fundaba en lo que se conocía como la *dictatio* y la *disputatio*, que consistía en la lectura que hacía un maestro de parte de la obra de un autor, seguida de preguntas y las respectivas respuestas y conclusiones por parte de los estudiantes.

Este sistema preparaba curas y abogados, satisfaciendo las necesidades de una sociedad agraria, comercial y minera, cuyas actividades se adelantaban al margen de los desarrollos tecnológicos europeos. [...] Hasta el siglo XVIII, la enseñanza se concentraba en cuatro modalidades de instrucción: 1) la primera de ellas se conocía como estudios generales, por medio de los cuales se preparaban las ‘gentes principales y beneméritas’ para el ejercicio de la jurisprudencia o para el sacerdocio. Esta modalidad educativa se llevaba a cabo en los colegios mayores o seminarios que funcionaban en las principales ciudades del virreinato; 2) un segundo tipo de instrucción era realizada por preceptores particulares y dirigida exclusivamente a los hijos de comerciantes, mineros y funcionarios de la alta burocracia virreinal, conocida con el nombre de enseñanza hogareña. Los ayos o bachilleres de pupilos, como se les llamaba a estos preceptores particulares, eran sostenidos en las casas de aquellos potentados y sin dejar de formar parte de la servidumbre, estaban encargados de enseñar a los niños a leer, escribir y contar; 3) una tercera modalidad de enseñanza, que podríamos llamar conventual, era la realizada por curas en sus respectivas casas curales, en donde impartían, a niños de buenas capacidades y probada virtud, una mínima enseñanza, algo de latín y demás conocimientos esenciales para el sacerdocio; 4) una última modalidad, conocida como escuela pía(dosa) surgió hacia finales del siglo XVII como producto de las donaciones hechas por grandes potentados, los cuales dejaban a cargo de órdenes religiosas determinada cantidad de dinero para la fundación, admi-

nistración y pago de maestros (por lo general un clérigo de orden), con la obligación expresa de aceptar a niños españoles pobres. Estas escuelas estuvieron anexas a los colegios mayores, especialmente aquellos regentados por los jesuitas³⁶.

Según la trayectoria académica del autor del *Arte*, y considerando su sede de origen y la época que le tocó vivir, es más que probable que Velasco (al igual que Forero) cursara sus primeros letras en el nuevo Colegio Seminario de San Bartolomé de su ciudad, para luego pasar a la Universidad y Academia de San Francisco Javier³⁷. Al enumerar los centros teológicos más señeros del Nuevo Reino de Granada, no podemos olvidarnos de los conventos en los cuales residió fray Martín, ni tampoco de su estadía peninsular en el Colegio San Buenaventura de Sevilla, uno de los mejores de la orden seráfica, a causa de los muchos y sapientes religiosos que salieron de él³⁸.

36 Jorge Orlando Castro V. y Carlos Ernesto Noguera R., *La educación en la Santa Fe colonial*, Historia de la educación en Bogotá - Tomo I, Serie Investigación IDEP, Editorial Jotamar, Bogotá, 2012, pp. 19-32 (pp. 19-22).

37 “En solemne ceremonia realizada el 13 de junio de 1623, el P. Baltasar Mas, S.J., presentó a la Audiencia de Santa Fe el Breve Pontificio y la Cédula Real. En estas nuevas condiciones se otorgaron los primeros grados de Bachiller en artes y teología, a quienes de tiempo atrás habían aprobado los cursos correspondientes en el colegio de la Compañía de Jesús, establecido desde 1604. Sobresale entre los alumnos de entonces, Pedro Claver, el jesuita español que se consagró en Cartagena a la defensa de los Derechos Humanos y sería canonizado en 1888. Debe recordarse que los alumnos del Colegio Seminario de San Bartolomé, fundado por el Arzobispo Lobo Guerrero en 1605 y encomendado a los jesuitas desde entonces, estudiaban también en dicho colegio. Esa fecha marca, pues, el origen de la que se conocería en los tiempos coloniales como Universidad y Academia de San Francisco Javier, que en su nombre honra al célebre jesuita misionero canonizado en 1622. [...] Restablecida en 1930 con el nombre de Pontificia Universidad Javeriana”. Texto recuperado de la página web de la propia universidad: <https://tinyurl.com/mr32erkm> (consultado el 11/09/2023).

38 Más adelante haremos alusión a los conventos de Santa María Magdalena de Tunja y Loreto de Cartagena, donde se impartían estudios de Arte y Teología, hasta el punto de constituirse como dos de los mejores centros de estudios teológicos del Nuevo Reino de Granada. Allí también aprendió Velasco. Véase Pilar Hernández Aparicio, “Estadísticas franciscanas del siglo XVII”, V Centenario del descubrimiento de América, III Congreso Internacional sobre *Los Franciscanos en el Nuevo Mundo* (siglo XVII), Madrid, *Editorial Deimos, S. A.*, pp. 555-591.

Como parte de su proceso formativo, entresacamos de su *Arte* una cita de relieve por cuanto aclara que tuvo medios para trasladarse a España y aprender de predicadores a los que admiraba. Sabemos que en 1660 se había afincado en la capital de Andalucía:

Este fue el arte de aquel grande y famoso maestro del púlpito, el muy reverendo padre fray Gregorio Santillán, predicador de su Majestad, honra de la religión y padre de su provincia, la Andalucía. A quien merecí oír en Sevilla el año de mil seiscientos y sesenta en la capilla vieja del Sagrario, en la octava del Santísimo. Y como fui con cuidado, reconocí su gran talento, y que éste era el principal primor de que jugaba. Porque acudía con frecuencia a las transiciones con la mano siniestra. Y con todo el semblante, a lo necesario y al intento. También véanse, en la misma ciudad, otros muchos predicadores que procuraban imitarlo, pero mudaban las riendas, corrían en lo necesario, y paraban en lo inútil y en las manos; que en eso para, quien imita³⁹.

Ahondando en la trayectoria de Santillán, podemos aportar argumentos que justifiquen el más que probable periodo de Velasco en el Colegio Mayor de San Buenaventura (c. 1660). Solo un lustro antes del encuentro entre ambos, el primero capitaneó el proceso de reconstrucción de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad que los caballeros de la Nación Vascongada tenían en su convento de San Francisco, y que el 30 de enero de ese mismo año había quedado en ruinas tras su hundimiento⁴⁰.

Pero volviendo al Colegio Mayor de San Buenaventura, que nos atañe por el interés que pudo despertar en Velasco, se ofrece enseguida una breve descripción:

39 Velasco, *op. cit.*, fol. 171.

40 “En la ciudad de Sevilla en primero del mes de agosto de 1650 años, estando en el Convento de San Francisco de esta ciudad de Sevilla, ante mí Alonso de Alarcón, escribano público del número de ella y testigos y uso escriptos parecieron el R. P. Fr. Gregorio de Santillán, Guardián del dicho Convento, y Religiosos de él [...]” Véase José Garmendia Arruabarrena, “Documentos inéditos de la Congregación de los Vizcaínos en Sevilla (1650) II”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 36, 1 (1980), pp. 219-233 (p. 229).

Fundado en el año de 1600, el M. R. P. Fray Luis Rebolledo, lector jubilado y provincial de esta provincia, quiso fundar en esta ciudad una cátedra y colegio de nuestra orden a imitación de la de Alcalá de Henares, en que sólo se tratan de Letras y Estudios mayores de ciencias Sagradas, con la advocación del Seráfico Doctor San Buenaventura. [...] Mirando el estado topográfico de Sevilla entre toda esta Provincia y la facilidad de comunicarse por mar con las Provincias del Norte y de Ultramar y con los demás Continentes por navegación, conocido este convento en todo el mundo por el número de sus hijos que enviaba hasta los confines de la tierra y por lo tanto viendo la facilidad de que podía disponer la Provincia para sus jóvenes más aventajados que no tenían facilidad o medios de desarrollar su ingenio y hacerse hombres de mayor peso y gloria para la Orden y la Iglesia, estableció este Colegio a la altura de los más célebres del universo. [...] No satisfacía este plan al intento de los religiosos porque tenían que salir de su Convento para ir a esas aulas. Por eso se sacrificó una parte de la Huerta del Convento de San Francisco y se hizo, en el espacio que iba desde la calle Vizcaynos a la calle Catalanes en 1605, el magnífico edificio, con sus tres patios y su iglesia, independiente, que daba a la misma calle Catalanes. Los tres patios formaban un magnífico frontis a la huerta y por ella se comunicaba el Convento Mayor y el Mayor Colegio. La entrada la tenía por la calle Catalanes junto al Horno de Nieto y a la capilla del Sagrario, que estaba bajo el coro de la iglesia de San Buenaventura, donde hoy está la calle Bilbao⁴¹.

No podemos cerrar este capítulo sin aludir a fray Pedro de Alba y Astorga, conocido por su vehemente defensa de la Inmaculada Concepción de María y cuya biblioteca fue ensalzada en el *Arte* del santafereño como modelo para entender la división de la materia haciendo uso del ingenio y de una “briosa inventiva”⁴²:

41 Véase María José Del Castillo y Utrilla, “La Iglesia y el Colegio de San Buenaventura de Sevilla en el siglo XIX”, *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1 (1988), pp. 181-182. Esta es la capilla vieja del Sagrario a la que hacía referencia fray Martín en su libro (Velasco, *op. cit.*, fol. 171) y en la que debió de admirar las prédicas de fray Gregorio Santillán.

42 Velasco, *op. cit.*, fol. 28. Junto con Antonio Ossorio de las Peñas, al que nos referiremos en el próximo párrafo, tuvieron una influencia directa en la línea inmaculista defendida por Velasco.

Aprenderás a hacer con agudeza la división, si te vales de los predicadores antiguos latinos: San Antonio de Padua, San Antonino, San Bernardino, & c. Y podrás ver e imitar muchas en el cardenal Hugo, en la explicación de los salmos, y en los sermones de Armando de Bellovisu en la biblioteca del reverendo padre fray Pedro de Alba⁴³.

43 Velasco, *op. cit.*, fol. 29. De todos los defensores inmaculistas del siglo XVII “el más importante fue el fraile Pedro de Alva y Astorga. Este fervoroso inmaculista a partir de 1660 comienza las publicaciones inmaculistas. A finales de 1661 o comienzos de 1662 viaja a los Países Bajos y allí monta una imprenta inmaculista en el convento franciscano en la ciudad de Lovaina, la Tipografía Immaculatae Conceptionis con la complacencia y privilegios de la Corona, cerrada en 1667 en el marco de la controversia inmaculista. Como sus trabajos siempre eran polémicos el fraile utilizó varios seudónimos con el fin de que sus escritos circularan libremente. Dos ediciones de sus trabajos inmaculistas, *Sol Veritatis cum ventilabro seraphico pro candida Aurora Maria in suo Conceptioni sortu ... a peccato originali praeservata*, Madrid, 1660; *Nodus indissolubilis de conceptu mentis et conceptu ventris*, Madrid, 1661 y 1663, se encontraban en el índice de los libros prohibidos. El primero fue vetado por la inquisición española el 22 de junio de 1665 y por el Santo Oficio de Lima entre 1657 y 1662. Pese a la censura los libros circularon por las colonias y, aún más, los grabados que acompañaban sus tratados fueron reproducidos por pintores de Bolivia y de la Nueva España. Un hecho ciertamente relevante es que en el único lienzo de la serie mencionada en que se distingue el nombre de un volumen es en el lienzo de Alva y Astorga. El fraile está tomando apuntes del *Sol Veritatis*. De todos los tratados polémicos de Alva ¿por qué precisamente se escogió este libro? ¿Qué importancia tuvo a la luz del contexto inmaculista del siglo XVII y del ambiente santafereño del siglo XVIII? Las investigaciones del fraile le habían aclarado que las objeciones hacia la Inmaculada venían de la base de la Tradición. Convencido que la forma para superar los obstáculos debía venir de la teología, en el *Sol Veritatis* recogió las aseveraciones de la Tradición, analizándolas desde la crítica y desde la teología. Tal arsenal se constituía en un arma implacable contra todos aquellos contrarios al Misterio, en tanto al estudiar las sentencias de la Tradición se veía, según él, que eran erradas. El libro se entregó a los teólogos de la Real Junta que dictaminaron que “aunque la doctrina no tiene censura, tiene algunas palabras injuriosas y de detracción contra la Orden de Santo Domingo y cuando la Junta aprobó este libro fue con condición que quitase dichas palabras injuriosas” correcciones que no se produjeron. Con todo y la prohibición salió a la luz con gran popularidad y éxito, tanto en el viejo mundo como en las Indias” (María del Rosario Leal del Castillo, *Mecanismos de reproducción y prácticas devocionales de la Limpia Concepción en el Altiplano Cundiboyacense, siglos XVII y XVIII*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2017 [tesis doctoral], pp. 100-102).

Fray Martín fue guardián de los conventos franciscanos de San Diego y San Francisco de Cartagena, ambos en el Nuevo Reino de Granada: “Dos veces he sido guardián en esta ciudad de Cartagena, en el Convento de la Recolectión, y en éste de la Observancia”⁴⁴. Asimismo, en la dedicatoria escribe a su superior, el reverendo padre y vicario provincial fray Manuel de Asurza, que respondería a Velasco en su licencia de la orden (también incluida en el *Arte* del santaferreño):

Al reverendo padre fray Martín de Velasco, padre perpetuo de esta provincia de Santa Fe, salud y paz en nuestro Señor Jesucristo [...] Dadas en este nuestro convento de la Recolectión de San Diego de la ciudad de Cartagena de Indias⁴⁵.

Según afirma Vergara y Vergara⁴⁶, Velasco fue residente del convento de San Francisco de su ciudad natal. Condición a la cual, gracias a la “Aprobación” de don Juan Rodríguez en la *princeps* del *Arte*, vale añadir el guardianato del convento de San Francisco de Santa Fe:

compuesto por el muy reverendo padre predicador fray Martín de Velasco, de la regular observancia del seráfico padre S. Francisco, guardián que ha sido dos veces en esta ciudad en el Convento de la Recolectión, y en el de la Observancia, y otra vez en el Convento de Santa Fe⁴⁷.

Hoy sabemos que los centros de estudios en Santa Fe “se consolidaron en el siglo XVII, y así, a mediados de la centuria tenía 46 monjas clarisas en Bogotá, 300 religiosos, 26 guardianías y 49 casas de doctrina; las guardianías de San Diego de Bogotá y Cartagena, y Santa María de los Ángeles de Guadunas eran casas de recolectión. En los conventos de Santa María Magdalena de Tunja y en el Loreto de Cartagena se impartían estudios de Arte y Teología”⁴⁸.

44 Velasco, *op. cit.*, Dedicatoria.

45 *Ibidem*, Licencia de la Orden.

46 Vergara y Vergara, *op. cit.*, p. 130.

47 Velasco, *op. cit.*, Aprobación de D. Juan Rodríguez.

48 Hernández Aparicio, *op. cit.*, pp. 555-556. Una de esas 26 guardianías hubo de ser la de Velasco.

Este dato es particularmente relevante porque indica que Velasco estudió en dos de los centros teológicos más destacados del Nuevo Reino de Granada: el convento de San Francisco (también llamado de Nuestra Señora de Loreto) y el de Santa María Magdalena de Tunja. Precisamente en Tunja, a unos 163 kilómetros de Santa Fe, tenía el santafereño a un conocido y admirado predicador, el cura doctrinero Pedro de Barajas:

Se deben conocer estos malos estilos para evitarlos, procurando obrar con perfección en los otros, como lo hizo en nuestros tiempos en la ciudad de Tunja, tan conocida por su nobleza, como por los ingenios que produce el fénix de ellos, y mayor talento de su siglo, el bachiller Pedro de Barajas, cura doctrinero de Soracá, el cual, después que corrigió la arrogancia de su natural y estilos viciosos de la juventud, diera, si tuvieran la dicha de oírle, a Cicerón que imitar, y a Demóstenes mucho que aprender, que solos ellos pudieran, como daba a los que le oían, solo que admirar. Una cosa tiene buena el estilo vicioso, y es la enmienda. No sé qué se tienen los talentos, que son mejores los enmendados; porque el brío que los hacía viciosos, después de corregido, queda hecho virtud, y famosa⁴⁹.

3. LA FÁBRICA DE SERMONES

A unos 38 kilómetros de Tunja, se encuentra una sede que pudiera guardar relación con el *Arte* de Velasco: la Villa de Leyva, fundada el 12 de junio de 1572, que, además de preservar una impresionante belleza colonial y un paisaje espléndido, conserva la casa del cabildo, que luego pasaría a ser “la Real Fábrica de Licores, la primera destilería de licores que se estableció en el Nuevo Reino de Granada. Merece la pena detenerse ante su portada, que aún conserva el escudo de España del siglo XVII. Actualmente, en su patio interior se celebra un mercado de artesanía y antigüedades”⁵⁰:

49 Velasco, *op. cit.*, fol. 62.

50 www.elmundoatuspies.es/2015/09/villa-de-leyva-la-bella-colombia.html (consultado el 09/08/2023).



Fachada de la Real Fábrica de Licores con escudo de armas usado por España en la metrópoli y sus colonias, coronando la entrada, Villa de Leyva⁵¹.

Conviene reparar en la figura de don Antonio Ossorio de las Peñas, natural de Santafé, cura y juez eclesiástico de Villa de Leyva, con fama de ingenioso y sutil predicador. Según Vergara y Vergara⁵², fue un autor gongorino que, ya con el título de sus sermones, indicaba que había abrazado aquella escuela con todas las consecuencias. En 1668, le dedicó a don fray Juan de Arguinao, de la Orden de Predicadores y arzobispo del Nuevo Reino de Granada entre 1661 y 1678, un compendio de sermones sobre la Virgen: *Maravillas de Dios en su Madre*. La obra incluía veintidós, de los cuales cuatro se centraban en la Inmaculada. Y el tercero llevaría por título *Fábrica de las atenciones de Dios*. A propósito de este tercer sermón, declara Leal del Castillo “que el fruto de la Gracia es María y Dios la hizo Madre de su hijo. Si bien María es hija de Adán, naturaleza humana, no hubo en Ella ninguna mancha, porque fue cobijada con la sombra de Dios; Dios hizo de Ella una fábrica de sus atenciones. María es la casa del hijo, sin ninguna tacha ni mancha, llena de amor y el obrero mayor el Espíritu Santo”⁵³.

Muy cerca de Leyva se halla asimismo la cueva de La Fábrica:

Antiguamente fue un templo indígena muisca, mide aproximadamente 1 km de largo por 30 m de ancho y 20 m de alto, con dos

51 *Ibidem*.

52 José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada, 1831-1872*. Bogotá, Impr. de Echeverría hermanos, 1867, p. 98.

53 Leal del Castillo, *op. cit.*, p. 132.

galerías principales donde cuenta con 4 salones (salón del sol, de la luna, túnel del viento y de la oscuridad), dividida en varias secciones dando la impresión de la estructura de una Fábrica. En la época precolombina, la cultura muisca es reconocida como un templo de adoración a sus divinidades y práctica de rituales religiosos. La importancia de este bien, patrimonial, natural, cultural y antropológico de la cultura muisca se debe a que en este lugar desarrollaban varias actividades y hacían sus peregrinaciones a la Laguna de Iguaque para rendir culto a la Diosa Bachué. Su nombre a Cueva de la Fábrica se da porque los indígenas hacían en este lugar algunas artesanías en cerámica y en fique⁵⁴.

-
- 54 En todas las latitudes y en todas las religiones se hacen peregrinaciones hacia los Santuarios religiosos. Para el Cristianismo medieval esas peregrinaciones tenían singular importancia. Se peregrinaba a los Santos lugares de la Palestina para visitar la cueva de Belén y el Santo Sepulcro; se peregrinaba hacia Santiago de Compostela al noroeste de España para visitar la tumba del apóstol Santiago evangelizador de la Península; y en la Colombia Prehispánica ‘se corría la tierra’ que era la forma de denominar ese mandato ritual de visitar las lagunas y los Santuarios religiosos muiscas, con cierta periodicidad tras largos días de camino”. Véase Mercedes Medina de Pacheco, “Análisis de uno de los aspectos característicos de la evangelización en la América Española y en el Nuevo Reino de Granada”, Universidad Externado de Colombia, Bogotá, Colombia, 16, 27, (1987), pp. 251-264 (p. 252). Los salones del sol y la luna de “La Fábrica” muisca sirven de puente de unión entre la religión cristiana y las religiones de la América Precolombina: el “culto católico a la Virgen María” [“Las doce estrellas en la corona de la mujer”: en el Apocalipsis se describe a una mujer con una corona y doce estrellas en la cabeza: “Y apareció en el cielo una grande señal: Una mujer cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando en cinta, clamaba con dolores de parto, y sufría dolores de parir” (Felipe Scio de San Miguel, *La Santa Biblia traducida al español de la Vulgata Latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y Expositores Católicos*, Tomo V, Nuevo Testamento, Gaspar y Roig Editores, Madrid, 1854, p. 603, Ap. XII: 1-2)] y el culto indígena a la divinidad femenina aborígen, ambas curiosamente asociadas con la luna y con la serpiente. La coincidencia, por otra parte, tiene connotaciones universales: Isis, se llamó a la diosa luna entre los egipcios, Astarté entre los fenicios y en ambos casos fue representada como una mujer. Muchos pueblos agricultores de América Precolombina identificaron al astro nocturno con la diosa madre. A ella le atribuían la fertilidad de la tierra. Los teotihuacanos erigieron a la luna una pirámide en el sitio más importante de su ciudad ceremonial. Los muiscas del Altiplano Cundiboyacense la llamaban Chía y la veneraban como a la transformación astral de su madre Bachué quién había sido consecutivamente mujer, serpi-

A vender ese tipo de artesanías se destina actualmente La Fábrica de la Villa de Leyva. Bien sea por la cueva de La Fábrica (en la que hacían objetos de artesanía y rezaban a sus dioses) o por La Fábrica de la Villa de Leyva, se tomó prestado el sustantivo (“fábrica”) para el sermón de Ossorio de las Peñas, a cuya zaga hubo de proceder Velasco en su *Arte*, donde lo emplea a menudo⁵⁵. El sintagma “fábrica del sermón” ya lo había empleado el dominico fray Andrés Ferrer de Valdecebro, del Colegio de la Ciudad de Puebla de los Ángeles, en su *Orador católico atento y advertido* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1655):

Los temas que trata tienen breve resumen: de la excelencia del oficio de predicador, de la necesidad del estilo retórico y sus peligros, de la Sagrada Escritura como fuente de materia y estilo, de la *fábrica del sermón* y de la acción en el púlpito. [...] Como lo que a fray Andrés le interesa más es la problemática del estilo, a ella dedica quince capítulos, y uno solo a temas tan importantes como la fábrica del sermón, las acciones y los gestos, que además despacha con pocas y manidas palabras⁵⁶.

Y tampoco se olvide que, en palabras de fray Martín, Pedro de Barajas era el mayor talento de su siglo y “fabricaba” sus sermones cerca de la famosa

ente y luna. Las razones de asociación mítica de la luna y la mujer están justificadas ante todo por la concordancia de los ciclos lunares, 28 días, con el ciclo biológico femenino y por haber sido siempre asociadas la luna y la mujer a la fertilidad de la tierra. También han estado asociadas universalmente la luna con la serpiente ya que ambas regeneran: la luna en sus fases y la serpiente con sus cambios de piel. La serpiente es además símbolo de la tierra y de la fertilidad. En el arte precolombino de nuestro país aparece representada en la estatuaria en San Agustín, en la cerámica muisca, tairona, y de Tierradentro y en la orfebrería especialmente en la de los muisca. Para ellos el astro nocturno, la serpiente y la diosa madre eran un mismo ser. Por eso cuando la evangelización cristiana trajo a América las imágenes de María sobre la luna (dos seres femeninos del mundo celeste), la Religión de Cristo venciendo a la Medialuna de Mahoma, o la madre de Dios Cristiano suplantando a la divinidad de la América Prehispánica; y la imagen de María sobre la serpiente (el bien que vence al mal) la devoción fue acogida con la facilidad de una ya existente imagen y sentimiento ancestral” (Medina de Pacheco, *op. cit.*, p. 253).

55 Velasco, *op. cit.*, capítulos III (1, 4), IV (3), V (1), XIV (2), XVII (7), XVIII (34, 43), XX (8), XXII (9), XXIII (13), XXIX (2, 5).

56 Herrero Salgado, *op. cit.*, p. 237.

cueva y de la Fábrica Real de licores antes de predicarlos en Tunja (la capital del departamento colombiano que incluye a Soracá, donde ejercía como doctrinero)⁵⁷:

Así ha de hacer el que trabaja en la fábrica de un sermón, que para darle orden artificioso de conexión y de fundamento debe proceder con el orden de la ciencia, difiniendo, dividiendo y argumentando⁵⁸.

Supuesto este orden de la ciencia, puedes idear la fábrica de tu sermón de esta manera⁵⁹.

Para ello notarás primero que estas cuatro partes integrales de la retórica te pueden servir para la fábrica de tu sermón de dos maneras: una cuando lo discurras, buscándole la idea; y otra cuando lo formas según la idea⁶⁰.

Las partes materiales del sermón, como materiales, son las que van recibiendo la forma y perfecciones del *Arte*. Y así, cuando vayas fabricando el sermón, porque no yerres la fábrica has de ir colocando las partes integrales de la retórica, como forma, en las partes materiales del sermón⁶¹.

Sin este tercer artificio, quedaba la fábrica del sermón muy imperfecta, porque importara poco venir bien fundado con el primer artificio y muy lucido con el segundo si de todo él no se tenía ni se sacaba algún provecho. Y así, para que todo el sermón no sea agu-

57 Talladores famosos de la escuela de Santa Fe y Tunja fueron muchos, pero “por el tema desarrollado se destaca Lorenzo de Lugo, autor de los altorrelieves del retablo de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de Tunja en los cuales están representadas escenas de los misterios del Rosario” (Medina de Pacheco, *op. cit.*, p. 257). Al igual que hiciera Ossorio de las Peñas con sus sermones inmaculistas para enseñar la doctrina del Misterio, mover los sentimientos y despertar la devoción del auditorio, Velasco comparte “la importancia fundamental de entender a quién iba dirigido el sermón, a qué tipo de auditorio y en qué contexto” (Leal del Castillo, *op. cit.*, pp. 134-135)

58 Velasco, *op. cit.*, fol. 26.

59 *Ibidem*, fol. 27.

60 *Ibidem*, fol. 38.

61 *Ibidem*, fol. 39.

dezas, por lo primero, ni todo galas y flores, por lo segundo, debe llevar lo esencial y provechoso, que es *enseñar, deleitar y persuadir*⁶².

Al fin del sermón debes hacer una breve recopilación de los discursos (no de los conceptos) con tanta valentía y gala del arte que aquí, como en el principio, todo el auditorio eche de ver, y conozca la unión y trabazón de toda la fábrica, para que, si empezaron a oírte con gusto, acaben con admiración y aplauso⁶³.

Los predicadores principiantes yerran siempre la fábrica de sus sermones, porque quieren imitar de los maestros las fantasías y licencias, pero no las reglas, ni el arte⁶⁴.

Por no confundir el orden de los tres artificios del arte de predicar (que son la gala, fundamento y forma cabal de los sermones), para que con la brevedad se pudiese comprender mejor toda la fábrica y su armonía se entresacaron algunas cosas muy importantes para tratarlas de propósito en párrafos aparte, como son las propiedades y calidades del tema⁶⁵.

Lo que se quita en la forma de las proposiciones no es el «qué», ni el «porqué» (que variándose el modo se excusará el enfado), sino el que a título de «porqué» se formen de nada; y que una cosa tan notable, como es la proposición, parte y blanco principal de la fábrica de un sermón, se haga al vuelo, sin fundamento, ni conexión⁶⁶.

y no que, por quitar a los conceptos, el «*porqué*», para añadirlo por varilla a las proposiciones voladas, tentaba descuadernar toda la fábrica, conexión y armonía del discurso⁶⁷.

En el Evangelio, pidió la madre sillas para sus hijos, *ut sedeant*; pero quiere que la fábrica sea de palabras⁶⁸.

62 *Ibidem*, fol. 111.

63 *Ibidem*, fol. 132.

64 *Ibidem*, fol. 149.

65 *Ibidem*, fol. 153.

66 *Ibidem*, fol. 160.

67 *Ibidem*, fol. 180.

68 *Ibidem*, fol. 187.

Hasta aquí has visto que solo tres artificios han inspirado y conspirado a la fábrica y forma total del sermón⁶⁹.

Si Dios también no inspira de lo alto, de poco sirven los artificios. Y así, también corre por cuenta del predicador (fuera de poner su estudio en la fábrica) invocar, rogar a Dios, y pedirle su espíritu, para que todo lo que dispusiere en el sermón, y dijere en el púlpito, sea a honra y gloria suya, y provecho de sus oyentes⁷⁰.

4. ARTE DE SERMONES, PARA SABER HACERLOS Y PREDICARLOS: LUCES Y SOMBRAS SOBRE LA FECHA DE IMPRESIÓN Y LA LEGALIDAD DE LA *PRINCEPS* Y SU REEDICIÓN EN 1728

Ya hemos adelantado que el *Arte de sermones* se imprimió en el taller galditano del alférez Bartolomé Núñez de Castro en la actual calle Cristóbal Colón (Juan de (las) Andas entre 1590 y 1855). Esta vía fue una de las más importantes del centro comercial de la Tacita entre los siglos XVI y XVIII. Enclave ideal para mercaderes, hoy acoge el Archivo Histórico Provincial, soberbia muestra del hogar de un comerciante a Indias del seiscientos que, según creemos, pudo ser propiedad del famoso alférez, cuya labor como tipógrafo, según se desprende de una nota en el *Arte*, comprendió entre 1675 y 1691, tres años antes de su fallecimiento el 11 de marzo de 1694⁷¹. La historia del edificio, recogida por el Archivo Histórico Provincial, refiere que el 3 de junio de 1692 acaeció un hecho durante la procesión del Corpus que terminaría por influir en el devenir de la vivienda. Es harto probable que, entre 1691 y 1692, Núñez de Castro la vendiera al comerciante portugués Diego Barrios de la Rosa, quien, tras adquirir otro par de edificios adyacentes y hacer una seria reforma, le otorgó a la casa un aspecto más parecido al de hoy. Se ignora el número del inmueble cuando la calle respondía al nombre de Juan de

69 *Ibidem*, fol. 226.

70 *Ibidem*, fol. 227.

71 “[...] mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del Convento de Santa María en la bóveda de la Cofradía de Jesús Nazareno de donde soy hermano” Riaño de la Iglesia, *op. cit.*, VII, Testamento del Alférez Bartolomé Núñez de Castro, p. 26.

(las) Andas⁷², aunque tuvo que alzarse entre el 129 y el 164. Actualmente, y ya con el nombre de Cristóbal Colón (desde 1855), la llamada *Casa de las cadenas* luce en su fachada el número 12, fecha simbólica para el navegante y un verdadero capricho del destino⁷³.



Fachada del actual Archivo Histórico Provincial de Cádiz. Antigua casa de las cadenas y la que pudo ser con anterioridad imprenta de Bartolomé Núñez de Castro⁷⁴.

Si bien el *Arte de sermones* del santaferoño se reeditaría en 1728, en México, por la Imprenta Real del Superior Gobierno, gracias a los herederos de la viuda de Miguel de Ribera, cuyo taller se ubicaba en la calle del Empedradillo⁷⁵, prestaremos mayor atención a la fecha de la príncipe, objeto

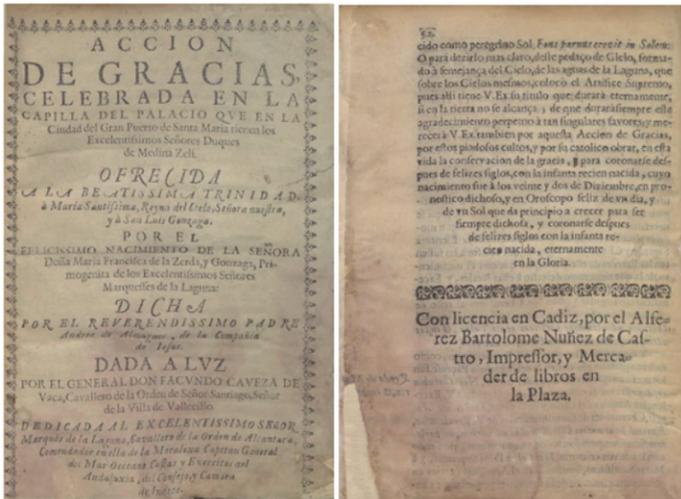
72 Saborido Piñero, *op. cit.*, p. 11.

73 Ariza Astorga, *op. cit.*, p. 13.

74 Google (s.f.) [Calle Cristóbal Colón 12, Cádiz] <https://tinyurl.com/rke9pdc5> (consultado el 9/04/023).

75 “El *Arte de sermones* de fray Martín de Velasco es una obra de retórica eclesiástica impresa dos veces en México y usada para la enseñanza y formación de los predicadores noveles [...] corría en copia manuscrita en antologías como la de fray José Jiménez y además fue impresa en las prensas novohispanas por lo menos dos veces” Mauricio Beuchot Puente, “La retórica argumentativa de Fray Martín de Velasco (Colombia, siglo XVII)”, *Endoxa: Series Filosóficas*, 6 (1995), pp. 167-179 (p. 168).

de debate por no constar en los ejemplares que salieron de los tórculos de Cádiz. Como decimos, el *Arte de sermones* lo imprimió Bartolomé Núñez de Castro, aunque sin data. Y no precisamente por incuria, en virtud de otro par de textos teológico-sermonarios que vieron la luz en la minerva del alférez: 1) Antonio de Rojas y Angulo, *Panegyrico en la accion de gracias y solemnissimos cultos, que por espacio de nueve [sic] dias consagraron a la Magestad divina [...]*, En Cádiz, por el Alférez Bartolomé Núñez de Castro, 1681; y 2) Bartolomé Núñez de Castro, *Gazeta diaria de Madrid: a quatro de julio de 1677*. En Madrid, por Diego Alfaro; y por su original en Cádiz, por el Alférez Bartolomé Núñez de Castro. Sin embargo, hemos registrado una, en principio muy coetánea, *Acción de gracias celebrada en la capilla del Palacio*, a cargo de Andrés Almaguer, falta también de cronología en la portada:



Obra de Andrés de Almaguer e impresa sin fecha por Bartolomé Núñez de Castro (Cádiz, ¿1677?)⁷⁶.

76 Véase Andrés de Almaguer, *Acción de gracias celebrada en la capilla del palacio que en la ciudad del Gran Puerto de Santa Maria tienen los Excelentissimos Señores Duques de Medina Zeli... por el felicísimo nacimiento de la Señora Doña Maria Francisca de la Zerde y Gonzaga, primogenita de los Excelentissimos Señores Marqueses de la Laguna*, Libros del siglo XVII. En el fondo antiguo de la biblioteca de la Universidad de Sevilla, Cádiz, por Bartolomé Núñez de Castro, 1677?.

Ya en los paratextos de la edición dieciochesca del *Arte* de Velasco, hallamos un contundente párrafo del reverendo padre fray José López:

Por eso ha corrido, y aún volado, por uno y otro reino, seguro, con las plumas de cuatro aprobaciones; en alas de la notoria fama de su autor: desde el año de mil seiscientos setenta y siete —que hasta el presente son cincuenta y un años— sin que en todo este tiempo se haya encontrado en él cosa opuesta o disonante a nuestra Santa Fe Católica, Sagrados Cánones, y Derechos Pontificios⁷⁷.

Pues bien, es moneda común entre los contados estudiosos de Velasco datar su *Arte* en 1677, o incluso en 1728, fecha de la segunda tirada: “Célebre predicador de Santa Fe, [...] publicó en 1677 un tratado de elaboración de sermones que intentó demostrar la superioridad de los oradores originarios de las Indias”⁷⁸; “M. de Velasco, *Arte de sermones para hacerlos y predicarlos*, Cádiz, por el Alférez B. Núñez de Castro, Impresor y Mercader de Libros, c. 1675. La licencia está fechada en 1677, Cádiz, Biblioteca Pública del Estado, XVII / 2803”⁷⁹; “*Arte de sermones: para saber hacerlos y predicarlos* (1677), escrito por el criollo neogranadino fray Martín de Velasco”⁸⁰; “Velasco, Martín de. *Arte de sermones: para saber hacerlos, y predicarlos*. Cádiz: Imprenta del Alférez Bartolomé Núñez de Castro, 1677. Impreso”⁸¹; “Velasco, Martín de, *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos*, México, Herederos de la viuda de Miguel de Rivera, 1728”⁸²...

Cierto es que la ausencia de fecha en la *princeps* o la dificultad para acceder a muchos de los ejemplares hacen que el lector pueda tropezarse

77 Véase Martín de Velasco, *Arte de sermones, para saber hacerlos y predicarlos*, México, DF: Imprenta Real del Superior Gobierno de los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, 1728.

78 Véase Óscar Mazín, *Iberoamérica: del descubrimiento a la independencia*, trad. Víctor Gayol Romo de Vivar, México, El Colegio de México, 2007, p. 176.

79 Rafael Bonilla Cerezo, “Últimos azotes: el *Arte de Sermones* de Martín de Velasco a la luz de la polémica Ormaza-Céspedes”, *Lectura y signo*, 7, 1 (2012), pp. 121-163 (p. 123).

80 Juan Vitulli, “Construyendo al predicador criollo: una aproximación al *Arte de sermones* de fray Martín de Velasco”, *Hispanic Review*, 81, 4 (2013), pp. 417-438 (p. 417).

81 Robledo Páez, *op. cit.*, p. 88.

82 Soria Gutiérrez, *op. cit.*, p. 57.

con estudios que incluso citan el *Arte* del colombiano como una obra impresa en 1667 o 1675⁸³.

Las copias de la *princeps* que se atesoran en la Biblioteca Nacional de Colombia toman la data de impresión del privilegio y de otros paratextos, así como de los *marginalia*, apostando por 1677. La Biblioteca Virtual de Andalucía se basa en la licencia (expedida ese mismo año), destacando la actividad del impresor entre 1675 y 1691. Según Forero,

dicha obra es, por lo demás, una buena demostración de las capacidades tipográficas del señor alférez, y del fino aprecio con que recibió los manuscritos del padre Velasco. Precisamente cuando el historiador don Juan Flórez de Ocáriz lograba la satisfacción de ver impresas las *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, nuestro compatriota llevaba adelante las diligencias indispensables para confiarlo a uno de estos talleres españoles visitados poco antes por Lope de Vega, Calderón de la Barca y Juan de Mariana. Esto quiere decir que el retórico granadino tenía sus borradores listos en 1674, en momentos de júbilo para el heraldista, vinculado a las prensas de Madrid⁸⁴.

Recuérdese que, además de los trámites necesarios para imprimir en la España barroca, habría que sumar el tiempo que tardaría en llegar el manuscrito al viejo mundo, habida cuenta de que, si bien poseía licencia del ordinario del vicario general Francisco Gutiérrez de Gereda, así como las aprobaciones para cumplir con la censura, con fecha de 1675, allá en Colombia, faltaban todavía el privilegio y la licencia del Consejo Real de Castilla:

83 “[...] del primer preceptista criollo, el P. fray Martín de Velasco, santafereño, autor del *Arte de Sermones* que imprimió en Cádiz en 1675” (Mario Germán Romero, et. al, *Incunables bogotanos –siglo XVIII–* Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1959, pp. 47-48); “Fray Martín de Velasco, franciscano de Santa Fe de Bogotá, dio a la luz en 1667, en la ciudad de Cádiz, un *Arte de Sermones para saber hazerlos y predicarlos*”, (Herrero Salgado, *op. cit.*, p. 241); “Fray Martín de Velasco, O. F. M.: Publica hacia 1667, el *Arte de Sermones para saber hazerlos y predicarlos*” (Villegas Paredes, Gladys, *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, [tesis doctoral], pp. 6-72 (p. 39) citando a Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII: Predicadores dominicos y franciscanos*, Vol. II, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998, p. 549).

84 Forero, *op. cit.*, p. 363.

Los avisos no constituyeron un sistema eficaz de comunicaciones postales entre España y las Indias durante los siglos XVI y XVII, dadas las dificultades que existían para que pudieran mantener contactos regulares y frecuentes entre ambos continentes. Estas dificultades se agravaban en caso de conflicto bélico, cuando flotas, galeones y avisos tenían que huir de los corsarios holandeses, ingleses y franceses. Pese a los obstáculos y retardos, las comunicaciones, sin embargo, nunca quedaron totalmente interrumpidas [...] entre 1650 y 1700, fueron despachados un total de 116 avisos, es decir, una media anual de poco más de dos navíos, una cifra muy alejada de los cuatro que el Consulado tenía obligación de enviar desde 1628, o de los ocho comprometidos desde 1693⁸⁵.

Sobre las aprobaciones y licencias, las disposiciones de la pragmática incluían instrucciones para restringir y prohibir la impresión de obras en contra de la fe católica, la monarquía y, curiosamente, aquellas de breve extensión, como, hasta cierto punto, el *Arte de sermones*. Asimismo,

dictaba las penas y multas en caso de desobediencia; indicaba las condiciones para la impresión de los memoriales de pleitos; prohibía la impresión de “relaciones, cartas, apologías, panegíricos, gacetas, nuevas, sermones, discursos, papeles en materias de estado y gobierno, arbitrios, coplas, diálogos, ni otras cosas [...], sin que tengan previa aprobación” de los ministros, oidores, Real Audiencia o el Consejo; ordenaba, por último, que todo impreso incluyera la “fecha y data verdadera y con tiempo puntual de la impresión”, así como los ‘nombres de autor e impresor’⁸⁶.

¿Cuáles fueron los requisitos del Consejo Real de Castilla que hubo de cumplir el impresor de Velasco?:

La necesidad de endurecer aún más la vigilancia sobre el libro impreso y su difusión (“ay en estos reynos muchos libros... en que ay heregías, errores y falsas doctrinas sospechosas y escandalosas y de

85 Véase José María Vallejo García-Hevia, “Los navíos de aviso y los correos marítimos a Indias (1492-1898)”, *Ius Fugit*, 7, 1998, pp. 197-268 (p. 224).

86 Fermín de los Reyes, *El libro en España y América: legislación y censura, siglos XV-XVIII*, Madrid, Arco / Libros, 2000, p. 316.

muchas novedades contra nuestra sancta fee cathólica”) llevó consigo la redacción de una nueva pragmática, promulgada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558. En ella se centralizaba la concesión de la licencia para imprimir, que pasaba a depender en exclusiva del Consejo de Castilla. Se instaba al solicitante de la licencia a presentar un manuscrito, el original de autor, que había de ser firmado y rubricado por un escribano de la Cámara, cuyo texto era el que había de materializarse en la imprenta. El Consejo, además, remitía el original de autor a uno o varios censores para que analizaran su contenido. Una vez otorgada la licencia de impresión, el oficial tipográfico debía imprimir el libro sin la portada ni los paratextos. Porque, una vez concluida la estampatura, el libro por pliegos había de ser de nuevo presentado al Consejo, a fin de que el corrector oficial o un secretario cotejase el resultado con el original aprobado y rubricado, certificase su adecuación y emitiera la fe de erratas. Finalmente, se imprimía la portada y los preliminares, en los que perentoriamente habían de figurar la licencia, el privilegio —que debía ser solicitado por el autor—, la fe de erratas, el nombre del autor y del impresor y el lugar de impresión. A partir de 1598 —fue la última medida adoptada por Felipe II en relación con el libro impreso y la primera de orden económico— se estipuló la tasa, que era el precio de venta de cada pliego del libro que fijaba y certificaba un escribano en nombre del Consejo, la cual había de figurar asimismo en los preliminares tras la licencia. Ya en tiempos de Felipe IV, en la pragmática del 13 de junio de 1627, se añadió la medida de incluir en la portada el año de impresión⁸⁷.

Se colige, entonces, que el *Arte de sermones* resultó un punto conflictivo, falto como está de la fecha de impresión y fruto también de los vacíos sobre su venta según las instrucciones del Consejo Real de Castilla. De acuerdo con el protocolo de la legislación y censura del siglo XVII, parece que Velasco (o en su nombre Núñez de Castro) solicitó y recibió el privilegio y la licencia del Consejo de Castilla. Para ello, hubo de presentar un manuscrito, el original de autor, firmado y rubricado por un escribano de la Cámara (don Diego de Ureña Navamuel), con rumbo a la imprenta

87 Véase Juan Ramón Muñoz Sánchez, “En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros): imprenta y librerías en el siglo XVII”, *Artífara*, 16 (2016), pp. 295-296.

gaditana. Tras pasar dicho original por sendos censores (don Agustín de Velasco y don Alonso Rico), se le concedió el privilegio y la licencia de impresión (don Diego de Ureña Navamuel, 10/04/1677)⁸⁸. A continuación, el taller debía imprimir una copia, y no más, sin la portada ni los paratextos, pues el volumen debía volver en pliegos al Consejo, a fin de que el corrector oficial o un secretario lo cotejase con el original aprobado y rubricado, certificase su adecuación y emitiera la fe de erratas. Este último paso no está claro en el caso del *Arte de sermones*, que también carece de dicha fe. Finalmente, la obra debía imprimirse (el resto de los ejemplares), incorporando ahora la portada y los preliminares (la licencia, el privilegio, la fe de erratas, el nombre de autor y del impresor, la sede y la fecha de impresión, obligatoria a partir de 1627). Repetimos que el precio de cada pliego lo fijaba y certificaba un escribano en nombre del Consejo y se incluía en los preliminares tras la licencia de impresión (Véase más adelante el modelo de tasas incluido tras la aprobación de la obra *Quinta parte de las comedias* de Pedro de Calderón de la Barca, con fecha de 15/07/1676)⁸⁹.

Se trata pues de dilucidar la legalidad de los privilegios y tasas del *Arte de sermones*:

Toda obra impresa era censurada o aprobada por el Santo Oficio. Las licencias representaban el permiso por parte de la autoridad para que una obra pudiera ser impresa. Es decir, una obra sin licencia era ilegal. De aquí que el pie de imprenta en la época incluyera la leyenda “Con licencia de los superiores”⁹⁰. “Las normas emitidas por la Corona de Castilla empezaron por reglamentar dos aspectos, denominados privilegios y tasas. Los privilegios consistían en otorgarles facilidades a los impresores, concediéndoles una especie de monopolio sobre las obras a su cargo por un determinado periodo, [de cinco a diez años]. Las tasas se referían al precio al que debían venderse los libros”. Tanto los privilegios como las tasas tenían un costo para el impresor, ya que éste debía pagar un “impuesto” antes

88 Krzysztof Sliwa, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño, Fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española (1600-1681) y de sus familiares*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, p. 241.

89 Pedro Calderón de la Barca, *Quinta parte de comedias* de D. Pedro Calderón de la Barca, Barcelona, por Antonio de la Cavallería, 1677.

90 En el *Arte de sermones* (1677) se incluye la leyenda “Con privilegio”.

de imprimir la obra, a fin de obtener la autorización superior para la impresión y venta de la misma. Es comprensible pensar que los privilegios con que los impresores debían contar previamente para imprimir una obra se obtenían con facilidad, pero Zúñiga Saldaña, Martínez Leal y Sobrino Ordóñez demostraron que todos los beneficios los obtenía el gobierno. Las ganancias que obtenían los impresores no debieron haber sido muchas, ya que adicionalmente tenían que donar parte de sus ganancias al gobierno o a congregaciones⁹¹.

Según Vitulli, “a finales de 1676, un sacerdote franciscano de cincuenta y seis años, nacido y criado en Santa Fe de Bogotá, en Nueva Granada, entrega a la imprenta un manuscrito titulado *Arte de sermones para hacerlos y predicarlos* por el R. Padre Predicador Fray Martín de Velasco. Casi un año después, [...] será publicado en Cádiz por Bartolomé Núñez de Castro”⁹². Entonces, si el bogotano entregó su manuscrito al taller solo a finales de 1676, tuvo que llegar sin privilegio y licencia del Consejo⁹³. Núñez de Castro bien pudo recibirlos personalmente, de mano del propio autor, que habría viajado a Cádiz, patrocinado por el marqués de Villalta⁹⁴.

En cualquier caso, el tipógrafo no cumplió todos los requisitos para la estampa y venta de la obra. Ninguno de los ejemplares de la príncipe incluye la fecha de impresión tras haber recibido el privilegio del Consejo Real de Castilla, firmado el 10 de octubre de 1677. Sin esa autorización, no nos extrañaría que el alférez obtuviera el privilegio y licencia de impresión del padre Velasco y, tras imprimir ilegalmente las copias solicitadas por el autor, lo traspasara dentro de la década concedida por el Consejo.

91 Véase Martha Cariño Aguilar, *Juan de Ribera, impresor del siglo XVII y su linaje familiar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018 [Tesis de Maestría], pp. 16-17.

92 Vitulli, “Cuatro formas de construir un predicador en América”, p. 8.

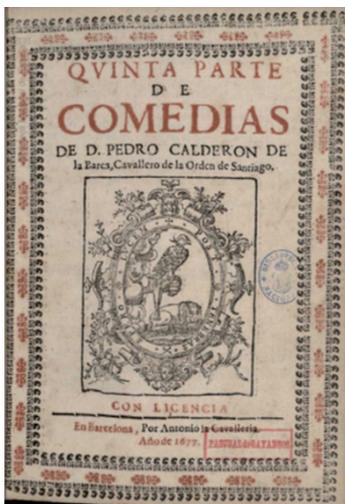
93 “Para la segunda mitad del siglo XVII, la imprenta era aún un objeto ajeno para los habitantes del Nuevo Reino de Granada. [...] En algunos casos, los autores debieron haber partido hacia la península con una copia del libro, pero en otros casos pudieron haber existido instituciones o individuos que facilitaron los viajes, incluso que los patrocinaron y auspiciaron” (José Luis Guevara Salamanca, *La fábrica del hombre. Historias de viajes y usos de los libros del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII*, Editorial Javeriana, 2015, p. 133).

94 No sería éste el primer viaje del bogotano a España cuando afirma haber estado en Sevilla en 1660.

De ahí que pudiera reeditarse, como así fue, en 1728. Hay que recordar que el coste de impresión en el extranjero era inferior.

Se incluyen a continuación otros ejemplos para aclarar los motivos de aquella licencia de impresión, a cargo de Diego de Ureña Navamuel, que debió recibir la imprenta de Cádiz, así como de las tasas pertinentes por pliego no incluidas tras la licencia de impresión:

1677/04/10—Madrid. Suma de la licencia de Diego de Ureña Navamuel de la Quinta parte de comedias de Pedro Calderón de la Barca. Tiene licencia de los señores del Consejo Real de Su Majestad Antonio de Zafra, impresor de libros, para poder imprimir un libro intitulado Quinta parte de comedias de don Pedro Calderón, por una vez y no más. Despachado ante Diego de Ureña Navamuel, secretario de Cámara de Su Majestad. Madrid, 10 de abril de 1677 a que me remito. Diego de Ureña Navamuel. *Verdadera quinta parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1694; *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, página 336⁹⁵.



La portada de la obra *Quinta parte de comedias* de D. Pedro Calderón de la Barca evidencia la fecha de impresión de 1677. Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España. Sig. R/12589.

95 Sliwa, *op. cit.*, p. 241.

El frontis de *Quinta parte de comedias* de D. Pedro Calderón de la Barca evidencia la inclusión de la fecha de impresión de 1677, y la tasa ascendía a seis maravedís por pliego (como consta de su original. Madrid, y Marzo 18 de 1677)⁹⁶.



Modelo de tasa incluida en la obra *Quinta parte de comedias* de D. Pedro Calderón de la Barca, no así en la obra de Martín de Velasco.

Ya hemos apuntado cómo se debió incluir una fe tras la licencia de la obra de Velasco (1677) de acuerdo con la legislación de imprenta. Aducimos ahora la prueba de la buena praxis en otro libro impreso solo tres años después, con presencia del mismo escribano que intervino en el *Arte* de fray Martín, el cual se ocuparía no solo de la licencia de impresión sino también de la tasa:

La aprobación, de Fray Bernardo de Estúñiga, fue firmada en el Real Convento de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid el 18 de julio de 1680; la licencia, del escribano Diego de Ureña Navamuel, el 23 de julio de 1680; la fe de erratas, de Francisco Murcia de la

96 Calderón de la Barca, “*Quinta parte de comedias*”, Portada.

Llana, el 9 de agosto de 1680; y la tasa, del mismo escribano Diego de Ureña Navamuel, el 19 de agosto de 1680⁹⁷.

Respecto al importe de la tasa para el *Arte*, se incluye *infra* la impuesta por el escribano Diego de Ureña Navamuel al *Duelo espiritual, combate entre la Carne, y el Espíritu, Victorias, que éste alcanza mediante la Oración...: primera [-segunda] parte* / por el R. P. F. Juan Ronquillo (1678):

Aunque en 1678 hay libros que mantienen su tasa en 6 maravedís, como es el caso de *Desengaño de religiosos* de Sor María de la Antigua, impresa por Juan Cabezas, parece que se confirma el alza a ocho maravedís: Luis Vázquez de Vargas tasa a esa cantidad un impreso de Juan Cabezas, *Methodus didascalica fabricandae biblicae praelectionis ex libris maxime Prophetarum*, de Jacobo de Montefrío, y a la misma cantidad tasa Diego de Ureña Navamuel el *Duelo espiritual de Juan Ronquillo* [...] ⁹⁸.

Es muy posible, en suma, que la tasa del *Arte* hubiese rondado los seis maravedís. He aquí el ejemplo del *Ente Dilucidado, discurso único, novísimo, que muestra hay en la naturaleza animales irracionales invisibles, y cuáles sean* del padre fray Antonio de Fuentelapeña:

FE DE ERRATAS 358. Pág. 2. col. 1, línea 22, previenen, provienen. Pág. 15, col. 1, línea 63, calor, lee color. Pág. 37, col 2, línea 1, vaya, baja. Pág. 40, col. 2, línea 40, color, calor. Pág. 41, col. 2, línea 20, verifica, vivifica*. Pág. 50, col. 1, línea 24, arrojan, arrogan*. Pág. 73, col. 1, línea 13, puntas, puntos. Pág. 75, col. 2, línea 46, septenio, seteno. Pág. 100, col. 2, línea 21, forma de, formada. Pág. 109, col. 2, línea 26, reraido, reratido*. Pág. 110, col. 1, línea 33, na, una*. Pág. 112, col. 1, línea 21, y, el*. Pág. 122, col. 2, línea 2, de, a*. Pág. 256, besuyo, bejuco. Pág 276, col. 2, línea 22, pien, bien. Pág. 324, col. I, línea 12, penetrar, penetrarle. Pág. 326, col. I, lín. 29, aadical, radical. Pág. 339, col. 1, línea 3,

97 Véase Alain Bègue, *El Hidalgo. Primera parte. Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, IDEA/IGAS, 2016, p. 217.

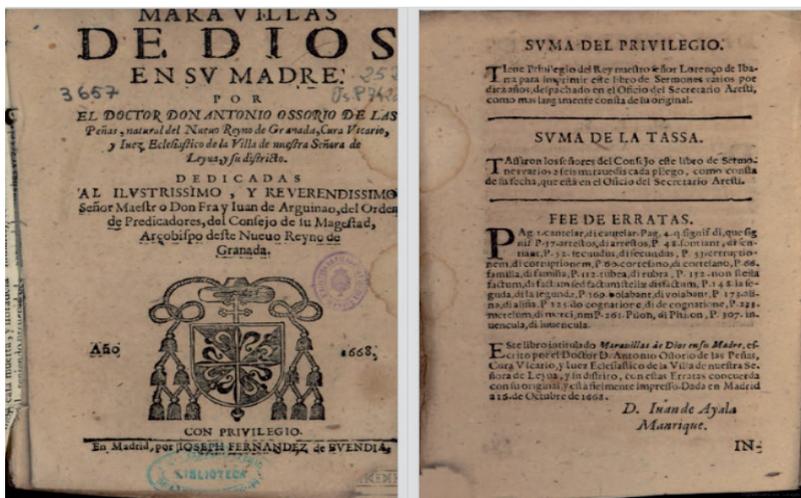
98 Eduardo Peñalver Gómez, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (1601-1700). Aspectos del libro sevillano del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2023, [tesis doctoral], p. 46.

vive, bebe*. Pág. 345, col. 1, línea 34, calor, color*. Pág. 375, col. 1, línea 6, hasta, ésta*. Pág. 410, col. 2, línea 40, instarás, añádese, que Aristóteles definió la respiración, es atracción del ayre*. Pág. 411, col. 2, línea 15, concibiendo, conteniendo*. Pág. 438, col. 1, línea 10, aya, no aya*. Pág. 450, col. 1, línea 32, material, material al*. Pág. 465, col. 2, línea 18, indispensable, dispensable*. Este libro, intitulado, *El Ente Dilucidado, discurso único, novísimo, que muestra hay en la naturaleza animales irracionales invisibles, y cuáles sean*, compuesto por el reverendísimo Padre fray Antonio de Fuentelapeña, con estas erratas, corresponde a su original. Madrid, y junio 6 de 1676. Licenciado don Francisco Forero de Torres. SUMA DE LA TASA Tasaron los señores del Consejo Real este libro intitulado El Ente Dilucidado a seis maravedís cada pliego, el cual tiene sesenta pliegos, sin principios, ni tablas, y a este precio mandaron se venda, como más largamente consta de su original, despachado en el Oficio de Diego de Ureña Navamuel. En Madrid a 9 de junio de 1676⁹⁹.

Sirvan también las *Maravillas de Dios en su Madre*, del citado predicador santafereño Antonio Ossorio de las Peñas¹⁰⁰, para entender mejor el proceso de tasación a cargo del Consejo Real de Castilla y la inclusión de la fe como parte del proceso de autorización para la imprenta y comercio de los libros:

99 Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado: Discurso único novísimo que muestra hay en naturaleza animales irracionales invisibles y cuales sean*, ed. Arsenio Dacosta [et al.], Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2007, p. 358.

100 Antonio Ossorio de las Peñas, *Maravillas de Dios en su Madre*, Madrid, Por Joseph Fernández Buendía, 1668.



La obra “Maravillas de Dios en su Madre” es de Antonio Ossorio de las Peñas, uno de los más famosos predicadores santafereños de mediados del siglo XVII (Ossorio de las Peñas, 1668, preliminares).

La tasa impuesta por el Consejo es de seis maravedís. En cuanto a la suma del privilegio, aparece tal como estipulaba la legislación vigente, tras las licencias y aprobaciones. Don Juan Ayala Manrique da fe de la concordancia con su original. En cuanto a las fechas, aprobaciones y licencias van fechadas entre el 28 de mayo y el 13 de junio de 1668 y se otorgó la suma de privilegio el 16 de octubre del mismo año (casi cuatro meses después). En teoría, y volviendo ya sobre el privilegio y licencia del *Arte* de Velasco (10 de octubre de 1677), parece razonable que la estampa se hubiera demorado hasta 1678, según los plazos normales de la época y las propias leyes del Consejo.

Tras analizar los preliminares de ambas tiradas (1677 y 1728), vale concluir que ambas son conflictivas. Si Núñez de Castro resultó sospechoso de no haber respetado varios trámites administrativos y civiles del Consejo, la edición de 1728 tampoco discurrió falta de problemas.

La *Suma de las tasas* y la *Fe de erratas* no aparecen en ninguna de las dos, si bien

este tipo de prácticas editoriales no eran perseguidas por la Inquisición, debido a que su ilegalidad reside en la falta de preliminares

preceptivos por la ley, [...] que eran competencia de la autoridad civil. La Inquisición se centraba, sobre todo, en la persecución y expurgo de textos que contuvieran ideas ‘peligrosas’ o en contra de la religión católica¹⁰¹.

Lo cual parece incuestionable en el volumen de Velasco, que ya en 1677 contenía una censura del padre lector jubilado fray Alonso de Vargas, vicario del Convento de Religiosas de Nuestra Madre Santa Clara en la ciudad de Cartagena, y las aprobaciones del doctor don Agustín de Velasco, capellán en el Oratorio de la Magdalena de la villa de Madrid; el padre lector jubilado fray Salvador Montero, guardián de Mompo; y el doctor don Juan Rodríguez Rondón, cura de San Lázaro. De igual modo, la edición de 1728 cuenta con la aprobación del doctor don Pedro Ramírez del Castillo y el parecer del reverendo padre fray José López.

Se exponen enseguida las razones y penas impuestas a obras de sospechosa impresión tras el Concilio de Trento:

fueron prohibidas las [...] que presentaran alguna de las siguientes circunstancias: que fueran contra la fe católica; que versaran sobre nigromancia, astrología o promoviesen la superstición; que fueran indecentes o que atentasen contra las normas morales católicas -aquellas imágenes, medallas y otros objetos que poseyesen alguna de las características citadas eran igualmente prohibidas-; que no tuvieran licencia de impresión, nombre de autor o del impresor, ni demás referencias de la edición (lugar y fecha); y que vulneraran el honor de las personas -fueran laicas o eclesiásticas- o agrediesen a las instituciones eclesiásticas o a príncipes temporales. Estos autores también señalan que existía una pena establecida para el incumplimiento de la normativa, ya que ‘transgredir la licencia de impresión se castigaba con la pérdida de los libros impresos ilegalmente y también con la pérdida de los aparejos de imprenta llegando incluso hasta el destierro’. El incumplimiento de las normativas referentes al libro por parte de impresores y/o libreros, se hace patente por los constantes esfuerzos de la Corona y la Iglesia para controlar el

101 Arturo Villasana Baltazar y Guadalupe Rodríguez Domínguez, “Un subterfugio editorial mexicano del siglo XVII: la edición contrahecha de la viuda de Bernardo de Calderón”, *Bibliographica*, 2, 2 (2019), pp. 69-96 (p. 92).

flujo de las obras impresas: ‘es reseñable la reiteración de las leyes en el siglo XVII por tratar de parar el fraude de imprimir y distribuir libros sin licencia¹⁰².

En cuanto a las razones que llevaron a algunos impresores a burlar las leyes impuestas a la producción de libros, una de ellas fue

la intensa regulación que sufría la imprenta durante el Antiguo Régimen, la cual ocasionó que la producción de libros disminuyera drásticamente. Así que, de alguna forma, se vieron obligados a ‘obviar’ las pragmáticas como estrategia para sostener el trabajo de las imprentas, situación que originó la existencia de varios tipos de impresos, según el cumplimiento o no de la regulación de la época¹⁰³.

Hay que distinguir entre obras legales e ilegales. Para ello, Moll describió una tipología del libro durante el Antiguo Régimen, distinguiendo dos grandes grupos: 1) las legales, impresas según la legislación vigente y el territorio en donde se lleva a cabo la edición; 2) las ilegales, que no cumplen con dicha regulación y burlaron uno o varios de sus puntos¹⁰⁴. Dentro de las segundas, identifica un total de cinco tipos: 1) sin licencias, 2) falsificada, 3) contrahecha, 4) pirata y 5) subrepticia. Así define la tercera:

Reedición que intenta suplantar una edición legal preexistente, de la que copia todos o parte de los datos del pie de imprenta y mantiene o cambia el año. Reproduce, textual o abreviadamente, los preliminares exigidos por la ley, que figuran en la edición que ha servido de modelo. Pueden ser producidos por el mismo editor, en años posteriores a la edición legal. En algunos casos imitan al máximo la edición modelo. Es frecuente eliminar de la portada el nombre del librero-editor y en algunos casos se cambia por el del librero que editó la edición contrahecha. Si el año es posterior al de la edición

102 Villasana Baltazar y Rodríguez Domínguez, *op. cit.*, pp. 92-93.

103 *Ibidem*, p. 88.

104 Jaime Moll, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/ Libros, 2011, p. 50.

modelo, es muy probable que sea el de la edición contrahecha¹⁰⁵.

La tirada mexicana salida del taller de Juan de Ribera cumple con varias de las características de las contrahechas: “reproduce los preliminares exigidos por la ley, como en la edición modelo (nótese la ausencia de la “Fe de erratas” y la “Suma de las tasas”), “imita al máximo la edición modelo”¹⁰⁶, “elimina de la portada el nombre del librero-editor” (en este caso los herederos de la viuda de Rivera), así como el lugar: (“el Empedradillo, México”). Por último, se incluye el año de la edición contrahecha (1728).

No podemos olvidar que las ediciones ilegales estaban motivadas fundamentalmente por razones comerciales, como consecuencia de que “la evasión del trámite de las licencias, aprobaciones, censuras, etc., ahorra considerable recursos financieros a los impresores”¹⁰⁷.

Solo tenemos que retroceder algo en el tiempo para encontrar otro ejemplo de edición ilegal a manos, curiosamente, de la “imprensa de Paula de Benavides, viuda de Bernardo de Calderón, en México y sin año de publicación: *De la devoción y patrocinio de San Miguel, príncipe de los ángeles, antiguo tutelar de los godos y protector de España: en que se proponen sus grandes excelencias, y títulos que hay para implorar su patrocinio*, cuyo autor fue el padre Juan Eusebio Nieremberg. No se encuentra registrada en *La imprenta en México* (1539-1821) de José Toribio Medina, en el apartado dedicado al siglo XVII¹⁰⁸.

Se ha podido comprobar que la edición mexicana salida de la im-

105 Moll, *op. cit.*, pp. 53-54.

106 El final de la p. 44 del *Arte de sermones* (1677) termina en la página siguiente en el caso de la de 1728, fruto de la nueva cuenta del original, pero esto se corrige en páginas posteriores. Lo mismo, o justo al contrario, sucede en las páginas 52-54; 66-68; 74-75; 81-85; 106-107; 109-110; 118-119; 121-124; 127-129; 133-134; 140-143; 152-153; 159-163; 166-175; 176-191; 195-202; 210-211; 218-220; 223-224; 226-228. De la p. 228 en adelante, el índice de la impresión de 1728 difiere de la de 1677 por incluir dos en una. Puede deberse a que la imprenta quisiera ahorrar tinta y papel, reduciendo costes. En cuanto al estilo de composición, ambas ediciones son muy parecidas intercalando composiciones de base epigráfica con composiciones de base de lámpara en sus párrafos, así como composiciones compactas que contrastan con composiciones centradas y sueltas de letras de gran tamaño (pp. 202, 206, 208, 228...).

107 Villasana Baltazar y Rodríguez Domínguez, *op. cit.*, p. 90.

108 *Ibidem*, p. 74.

prenta de Paula de Benavides cumple con varias de las características de las ediciones contrahechas identificadas por Moll: “reproduce, textual o abreviadamente, los preliminares exigidos por la ley, imita al máximo la edición modelo, elimina de la portada el nombre del librero-editor, etcétera. Todo indica que esta edición mexicana trató de suplantar la edición legal de *Devoción y patrocinio de San Miguel* impresa en 1643 por María de Quiñones en Madrid”¹⁰⁹.

Aunque la edición Benavides sea posterior a la madrileña, la impresora no deja prueba de ello, sino que omite toda noticia respecto a la fecha. Por otro lado, “reproduce textualmente dos de los preliminares: la ‘Suma de la licencia y privilegio’ y la ‘Suma de la tasa’, incluye parcialmente el *cotejo* y omite la fe; copia literalmente el texto y ajusta la composición para que al final se utilicen exactamente 37 pliegos (cuestión fundamental para poder conservar la *tasa*); cambia el nombre del editor (a viuda de Bernardo de Calderón), así como el lugar: [véndese] en la calle de San Agustín”¹¹⁰.

¿Pero por qué procedían así? Hay constancia de que, a veces, los impresores no actúan de mala fe, sino por desconocimiento de la legislación, o al menos eso dicen con frecuencia. Lo excepcional es que un tipógrafo se interese por ella sin estar incurso en un proceso. Así ocurrió en Nueva Guatemala, donde el impresor Ignacio Beteta, en 1787, dice desconocerla, al igual que su antecesor, Antonio Sánchez Cubillas¹¹¹.

Cabe asentar un paralelismo entre el caso de Paula de Benavides (y sus descendientes) y los herederos de la viuda de Miguel de Rivera. Ambos estamparon ediciones contrahechas que les aseguraban

tanto su aceptación en Nueva España como un ingreso exento de los gastos de tramitación de los permisos preceptivos; además, en el supuesto de ser detectada la ilegalidad, siempre podía apelar al desconocimiento [...] o a los usos y costumbres editoriales de la época. En este sentido, la práctica de la publicación de ediciones ilegales, considerando la ilegalidad en términos técnicos de la legislación vigente del libro impreso, pudo haber sido tolerada por las autoridades competentes. No obstante, ésta es una posibilidad

109 *Ibidem*, pp. 89-90.

110 *Ibidem*.

111 *Ibidem*, p. 93.

que no ha sido demostrada por ninguna investigación hasta el momento¹¹².

Por último, nos haremos eco de unas palabras de Guevara Salamanca sobre el libro impreso de vuelta a América: “la presencia de determinado tipo de libro no crea la demanda, sino que se debe mirar la circulación del libro en términos de sus usos, pertinencias y función social”¹¹³. El bibliógrafo cita a Pedro Rueda Martínez, autor de *Las librerías europeas y el Nuevo Mundo: circuitos de distribución atlántica del libro en el mundo moderno* (México, Unam/Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2010), para destacar cómo éste introduce la librería¹¹⁴ como un espacio fundamental para entender la circulación del libro. Llegado el *Arte* de Velasco al Nuevo Reino de Granada, es posible que circulara por las de los conventos franciscanos, y también en las privadas, debido a su acusado carácter formativo¹¹⁵.

112 *Ibidem*, p. 94.

113 Guevara Salamanca, *op. cit.*, p. 161.

114 Hay tener cuidado con la expresión ‘librería’, ya que para el siglo xvii, “su acepción parecía designar a las bibliotecas” (*Ibidem*, p. 163).

115 “Este impreso es un manual entre otros muchos de oratoria sagrada que circularon en conventos, templos y púlpitos novohispanos” (Mariana Terán Fuentes, “Sermones y tradiciones”, *Caleidoscopio: revista semestral de ciencias sociales y humanidades*, 3 (1998), pp. 37-56 (p. 51).

El Caudillo de las manos rojas y la literatura oriental europea a mediados del siglo XIX. Traducciones e imitaciones

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

Universidad de Zaragoza

jrubio@unizar.es

JAVIER URBINA

Médico y escritor

j.urbinafuentes@gmail.com

Título: *El Caudillo de las manos rojas* y la literatura oriental europea a mediados del siglo XIX. Traducciones e imitaciones.

Resumen: *El Caudillo de las manos rojas*, de Gustavo Adolfo Bécquer, es el relato de temática oriental más extenso y complejo de cuantos escribió. Su transmisión textual ha sido muy compleja y todavía no se ha resuelto por completo. En este ensayo se da noticia de dos nuevas ediciones en la prensa, que contribuyen sustancialmente a la fijación de su cronología y a determinar sus variantes textuales. Por otro lado, se ofrece una aproximación a la serie de literatura neorientalista en que debe insertarse.

Palabras clave: *El Caudillo de las manos rojas*, Gustavo Adolfo Bécquer, Tradición india, Traducción india, Relato oriental, Tradición, Imitación.

Fecha de recepción: 10/6/2024.

Fecha de aceptación: 7/8/2024.

Title: *The Red-Handed Leader* and Eastern European Literature in the mid-19th Century. Translations and Imitations.

Abstract: *The Leader with Red Hands*, by Gustavo Adolfo Bécquer, is the longest and most complex story with an oriental theme that he wrote. Its textual transmission has been very complicated and has not yet been fully resolved. This paper reports on two new editions in the press, which contribute substantially to establishing its chronology and determining its textual variants. On the other hand, an approach to the series of neo-Orientalist literature in which it should be inserted is offered.

Key Words: *The Red-Handed Leader*, Gustavo Adolfo Bécquer, Indian Tradition, Indian Translation, Oriental Tale, Tradition, Imitation.

Date of Receipt: 10/6/2024.

Date of Approval: 7/8/2024.

Los avatares editoriales de *El caudillo de las manos rojas* ofrecen un caso ejemplar de cuántos y cuán variados son los problemas que presenta la edición de los textos becquerianos en prosa, tantos como su poesía y debidos a la rutina con que se han elaborado con frecuencia las recopilaciones de sus *Obras* después de su primera edición en 1871. En la célebre edición *princeps* recogieron sus amigos parte de la producción de Gustavo Adolfo como homenaje al poeta desaparecido y con la doble finalidad de difun-

dir sus creaciones literarias, que quedaban desperdigadas por los periódicos o manuscritas, y de ayudar con los ingresos de las ventas a su viuda e hijos así como a la de Valeriano, cuyos dibujos pensaron editar también. Tuvieron que desistir de esta parte del proyecto por su elevado coste y sólo gracias a la venta de dos lotes de dibujos, pudieron al fin sufragar la edición de Gustavo Adolfo. Muchos fueron los escritos que quedaron fuera de aquellas *obras escogidas*, pero no fue el caso de *El caudillo de las manos rojas*, ya que el relato fue incluido en el primer volumen entre los textos encabezados por el rótulo de “Leyendas”¹. De esta primera edición en libro derivan tres cuestiones que vamos a analizar aquí. La primera afecta al texto del relato y las otras dos a su exégesis posterior.

La versión del relato incluida en las *Obras* estaba incompleta, ya que faltan parte de las páginas finales y tuvo que pasar casi un siglo hasta que Dionisio Gamallo Fierros, en 1948, localizó la edición periodística completa y firmada en *La Crónica* donde apareció entre el 29 y 30 de mayo; 1, 2, 5, 6, 11 y 12 de junio de 1858 en la sección de folletín. Es decir, en ocho entregas o folletines de este periódico madrileño².

Antes ni siquiera la tenacidad de Franz Schneider localizó la versión periodística en su tesis de 1914³. Schneider no pudo ver una colección completa de *La Crónica* y marró el año, manteniendo en sus tablas cronológicas 1857 como fecha de publicación. El error arranca de Ramón Rodríguez Correa, que escribió en el “Prólogo” de las *Obras*:

-
- 1 *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Imprenta Fortanet, 1871, 2 tomos. Incluida en las páginas 55-106 del primero. “Prólogo” de Ramón Rodríguez Correa. Sobre la preparación de esta edición, Jesús Rubio Jiménez, *La fama póstuma de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
 - 2 Dionisio Gamallo Fierros, “Un sensacional descubrimiento becqueriano. El texto íntegro de *El caudillo de las manos rojas*”, *La Comarca* (Ribadeo), 4, 18 y 25 de abril; 9 y 16 de mayo de 1948. Poco después recogió estos artículos rehechos en *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas de Gustavo Adolfo Bécquer (Prosa y verso)*. Con un ensayo biocrítico, apéndices y notas, Madrid, Editorial Valera, 1948, pp. 107-169.
 - 3 Franz Schneider, *Gustavo Adolfo Bécquer. Leben und Schaffen unter besonderer Betonung des Chronologischen Elementes. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, vorgelegt von Franz Schaneider, aus Dessau*, Borna-Leipzig, Druck von Robert Noske, 1914.

El año 57 se vio acometido de una horrible enfermedad, y para atender a ella, y rebuscando entre sus papeles, hallé *El caudillo de las manos rojas*, tradición india que se publicó en *La Crónica*, siendo reproducida con la singularidad de creerse que el título de *tradición* era una errata de imprenta; pues todos los que la insertaron en España o copiaron en el extranjero la bautizaron con el nombre de *traducción* india. ¡Tan concienzudamente había sido hecho el trabajo!⁴

Ramón Rodríguez Correa confundió el año, lo cual prueba que estaba citando de memoria y que acaso no se tuvo delante una copia de aquella edición periodística en la preparación de la versión incluida en las *Obras*. Y, además, introdujo otro detalle que, aunque aparentemente anecdótico, ha dado lugar a numerosas elucubraciones de la crítica posterior. Nos referimos a su afirmación de que algún periódico que reprodujo el trabajo de Gustavo Adolfo sustituyó el subtítulo de “tradición india” por el de “traducción india”, ya que quienes se apropiaron del relato para realizar otra u otras nuevas ediciones no imaginaban un trabajo de creación tan concienzudo como el que había llevado a cabo el joven escritor. De esta confusión surge el segundo aspecto al que aludimos y que afecta, junto con el tercero —su inclusión entre las “Leyendas”—, a su exégesis crítica.

Errores de datación, una transmisión deturpada del texto y una consideración genérica imprecisa han acompañado mucho tiempo por tanto a este relato becqueriano, que no fue editado completo hasta que lo hicieron Gamallo Fierros en 1948 y con mayor rigor filológico por Rubén Benítez ya en 1974. Y aun así quedaron flecos sueltos sobre los que intentamos arrojar alguna luz aquí teniendo a la vista sus primeras ediciones periodísticas que fueron el origen de los malentendidos.

Una vez recuperado por Gamallo Fierros el texto completo, pasó a la edición de *Obras completas* que asesoró para la editorial Aguilar en 1954. Quedaba solventada la carencia más grave —la versión cercenada del texto—, pero abiertas las otras dos mencionadas. La explicación que daba Gamallo Fierros a la versión incompleta es que en 1870-1871, durante la preparación de las *Obras*, se habría utilizado una copia descuidada o una refundición del texto realizada por Gustavo⁵. Ninguna de las dos ex-

4 Rodríguez Correa, “Prólogo”, *Obras*, pp. x-xi.

5 Dionisio Gamallo Fierros, *Del olvido en el ángulo oscuro*, p. 110.

plicaciones resulta convincente. Augusto Ferrán, que fue quien realizó el acopio de la mayor parte de los textos en prosa, era cuidadoso y el hecho es que en las *Obras* ningún otro texto recopilado tiene cortes tan extensos como estos, aunque sí correcciones y cambios menores. Y tampoco es fácil aceptar que Gustavo Adolfo cortara un texto haciéndolo incomprensible en algunos aspectos. Además, de haber realizado una nueva versión, tendría como finalidad su publicación y esta no existe, que sepamos.

En *Bécquer tradicionalista*, Rubén Benítez realizó un completo estudio de las posibles fuentes de este relato y en 1974 editó críticamente del texto⁶. Estudiando el relato y a la vista de que lo suprimido en la primera edición de las *Obras* correspondía a la narración de la tradición hindú del Jaganata, afirmó que, al hacerlo, sus amigos ocultaron “la fuente tradicional” de la que había partido para este pasaje. Con lo que quedaba en el aire si la supresión pudo ser intencionada⁷. Una parte notable de su estudio la dedica a probar la importancia de estos pasajes como indicadores que permiten ahondar en la génesis del texto y en su pertenencia a una corriente de escritura orientalizante que venía dando interesantes obras desde los años románticos. Pero ni siquiera tras su fino análisis y cuidado tratamiento del texto pudo aclarar en qué se basaba Rodríguez Correa para afirmar la confusión entre “tradición” y “traducción” que ha habido ocasión de mencionar.

La explicación la damos aquí rescatando una edición periodística olvidada del relato de tema orientalista del poeta sevillano. Se publicó firmada por “D. Gustavo Adolfo Bécquer” en *La Corona. Periódico liberal*, diario barcelonés, con su título habitual y sin grandes cambios textuales, entre el 2 de junio y el 6 de julio de 1858. Las 10 entregas en el folletín fueron las siguientes:

1. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADUCCION INDIA por D. Gustavo Adolfo Bécquer. *La Corona. Periódico liberal*, año V, miércoles 2 de junio de 1858, p. 1. Edición de la mañana.

6 Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 109-136. Ensayo publicado antes en *Revista de Filología Española*, LII (1969), pp. 371-392; y Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, ed. Rubén Benítez Barcelona, Editorial Labor, 1974, pp. 57-112.

7 Benítez, *Bécquer tradicionalista*, p. 110. Después en pp. 124-125.

Ocupa la parte inferior de la página y concluye “CRÓNICA.- (Se continuará.)”

Incluye el capítulo I, apartados I-XII.

2. 4 de junio de 1858 (edición de tarde). El folletín ocupa una página. Concluye el primer capítulo de la leyenda (apartado xiii) y comienza el capítulo II (apartados I-VIII). Concluye indicando: “CRÓNICA.- (Se continuará)”. Llama a la leyenda “traducción india”.
3. 5 de junio de 1858 (edición de tarde). El folletín ocupa una página. Continúa el capítulo II, apartados IX A XVI. Concluye indicando: “CRÓNICA.- (Se continuará)”. Llama a la leyenda “traducción india”.
4. 6 de junio de 1858 (edición de mañana). El folletín ocupa dos páginas. Concluye el capítulo II, apartado XVII. Comienza el capítulo III, apartados I a XIV. Concluye indicando: “CRÓNICA.- (Se continuará)”. Llama a la leyenda “traducción india”.
5. 6 de junio de 1858 (edición de tarde). El folletín ocupa una página. Concluye el capítulo III, apartado XV. Comienza el capítulo IV, apartados I a XI. Concluye indicando: “CRÓNICA.- (Se continuará)”. Llama a la leyenda “traducción india”.
6. 10 de junio de 1858 (edición de tarde). El folletín ocupa dos páginas. Concluye el capítulo III, apartados XII A XXVI. Comienza el capítulo II (sic) apartados I a V. Concluye indicando: “CRÓNICA.- (Se continuará)”. Llama a la leyenda “traducción india”.
7. 14 de junio de 1858 (edición de tarde). El folletín ocupa una página. Continúa el capítulo II (pero V), apartados VI A XIV. Concluye indicando: “CRÓNICA.- (Se continuará)”. Llama a la leyenda “tradición india”, realizando la corrección solicitada desde Madrid.
8. 22 de junio de 1858 (edición de tarde). El folletín ocupa una página. Concluye el capítulo V, apartados XV A XXIII. Comienza el capítulo VI, apartados I a V (pero errata, es III). Concluye indicando: “CRÓNICA.- (Se continuará)”. Llama a la leyenda “tradición india”.

9. 26 de junio de 1858 (edición de tarde). El folletín ocupa una página. Concluye el capítulo VI, apartados III a VII [la numeración vuelve a ser equívoca pues en la entrega anterior ya aparece el encabezamiento III como v]. Comienza el capítulo VIII, apartados I a IV. Concluye indicando: “CRÓNICA.- (Se continuará)”. Llama a la leyenda “tradición india”.
10. 6 de julio de 1858 (edición de tarde). El folletín ocupa una página en cuyo comienzo se indica “(Conclusión)”. Incluye el resto del capítulo VIII, apartados V a XIX. Llama a la leyenda “tradición india”.

Las ediciones madrileña y barcelonesa superpusieron en parte sus fechas. Tan rápido fue el interés del periódico catalán por el relato sin que sepamos de quien fue la decisión de publicarlo ni si se hizo con el consentimiento del autor. Esta nueva edición del relato no ha sido nunca considerada por la crítica ni cotejada por quienes han editado el texto. Deberá ser tomada en cuenta en las nuevas ediciones críticas del texto porque, además de su interés textual, clarifica las circunstancias que acompañaron la primera difusión del *Caudillo*⁸.

Revisando la revista madrileña *El Fénix* encontramos en la sección de “Noticias generales” del día 8 de junio de 1858, firmado por Muñoz y Gaviria, el siguiente suelto:

Nuestro apreciable colega *La Corona*, periódico que se publica en la capital de Cataluña, está reproduciendo la preciosa tradición india de nuestro amigo D. Gustavo Adolfo Bécquer, titulada *El caudillo de las manos rojas*; pero sin duda por una errata de imprenta que se ha olvidado corregir, se le llama traducción en vez de tradición. Nosotros que tuvimos el honor de que el Sr. Bécquer nos comunicara su pensamiento cuando le ocurrió, y que después le hemos visto escribir la mayor parte de su obra, rogamos a *La Corona* que rectifique la errata a fin de que lo original no aparezca como traducido.

8 Téngase en cuenta la “postdata” final de este ensayo, escrito en 2010, donde añadimos una nueva edición periodística desconocida de la leyenda, señalando la necesidad de una consideración minuciosa de estas publicaciones periodísticas para la edición crítica del relato.

La noticia pudo ser introducida por Julio Nombela o por Luis García Luna que colaboraban en el periódico, buscando que se rectificara el error que se había deslizado en el periódico barcelonés. El día 10 de ese mismo mes, *La Crónica* reprodujo este suelto de *El Fénix* y añadía:

Ya ve nuestro colega como antes de que nosotros rompiéramos nuestro silencio lo ha hecho otro apreciable periódico, lo mismo que el cual le rogamos, pues nos consta que nuestro querido amigo el Sr. Bécquer no ha estudiado en su vida el idioma que se habla en las orillas del Ganges.

La Corona publicó la leyenda de Bécquer —como queda dicho— desde el 2 de junio hasta el 6 de julio de 1858. El día 14 de junio de 1858, en la edición de la tarde, previo aviso a pie de página, el periódico barcelonés rectificó el error al incluir la séptima entrega. Anduvieron por tanto diligentes los editores catalanes en enmendar su fallo advertidos por los dos periódicos madrileños mencionados. Sin embargo, queda abierta a la discusión la posible explicación de su desliz, que no era una mera errata mecánica sino consecuencia de una apreciación estética. Algo parece intuirse del texto de Ramón Rodríguez Correa, para quien el origen estaría en el concienzudo trabajo creador de Gustavo Adolfo logrando un verosímil relato oriental, que admitía ser careado con otros de los que se publicaban por aquellas fechas en la prensa y en las editoriales españolas. Los editores de *La Corona* no eran legos en la materia y en sus páginas encontramos el mejor argumento de cuánto interés suscitaba en ellos la temática oriental. Por las mismas fechas en que publicaron *El caudillo de las manos rojas* su folletín estaba difundiendo nada menos que una edición ilustrada de *Las mil y una noches*, obra de referencia inexcusable y modelo inmejorable para cualquiera que intentara entonces conocer la tradición narrativa oriental. Volveremos sobre este aspecto tras situar brevemente *La Corona*.

Era un periódico liberal que había sido fundado cinco años antes como *La Corona de Aragón*. Se fusionó en 1868 con la *Crónica de Cataluña*. Por las fechas en que apareció la colaboración de Bécquer contaba con una organización en secciones consolidada y con una aceptación del público suficiente como para que tiraran ediciones diarias de mañana y de tarde. Repartía lo publicado en las siguientes secciones: editorial (que firmaba Román de Lacunza), folletín, revista de prensa extranjera (por aquellas

fechas la firmaba Adolfo Joarizti), revista de prensa nacional (realizada desde Madrid por Augusto Tell), variedades, anuncios y publicidad de libros. Una posible explicación de la inclusión del relato de Bécquer en *La Corona* sería que la recomendará el corresponsal madrileño tras leer las primeras entregas o porque mantuviera contactos con Gustavo Adolfo.

La edición en folletín de *Las mil y una noches* convivió con la de *El caudillo de las manos rojas* y continuó editándose durante varios meses después. Para cuando se incluyó la primera entrega del texto becqueriano habían aparecido ya 104 entregas del primer tomo de la colección oriental que se completó el día cuatro de junio después de la primera entrega del *Caudillo*. Ese día el periódico ofreció un índice del tomo I de *Las mil y una noches*, que habían repartido en 106 entregas y que totalizaba 424 páginas. El tomo llevaba además al comienzo una disertación sobre la colección seguida de una relación de noches hasta la CXLIX.

El 4 de junio por la mañana incluyeron la segunda entrega del *Caudillo*, pero ya por la tarde iniciaron la publicación de las entregas del segundo tomo de *Las mil y una noches* que siguió alternándose con nuestro relato en días sucesivos. La edición utilizada y reproducida en su parte gráfica fue la siguiente: *Las mil y una noches, cuentos árabes, edición ilustrada con 1600 dibujos de los mejores artistas europeos traducidas en alemán del texto árabe por Gustavo Weill [sic] con anotaciones del mismo y una introducción del varón Silvestre de Sacy y vertidas del alemán al español por los mismos editores*, Barcelona, Imprenta de La Corona, calle de Escudiller, n.º 40, piso 1.

La edición seguía el patrón más frecuente en la difusión de la célebre colección de relatos desde que Jean Antoine Galland (1646-1715) la descubriera para los lectores modernos europeos. La traducción de Gustavo Weill iba acompañada por una presentación del célebre orientalista Silvestre de Sacy, uno de los pilares de los estudios orientales decimonónicos con quien se educó entre otros el español Pascual Gayangos y Arce impulsor del arabismo moderno español⁹. Todavía a finales del siglo XIX continuaba siendo esta la edición de referencia de la colección¹⁰. Que

9 Manuela Manzanera de Cirre, *Arabistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1971, pp. 83-104.

10 Véase *Las Mil y una noches. Cuentos árabes. Traducidos en alemán del texto árabe genuino por Gustavo Weill con anotaciones del mismo y una introducción del Barón*

una obra de esta entidad y extensión se incluyera como folletín de un periódico denota un notable interés por los temas orientales, que era más amplio de lo que en ocasiones se ha considerado, siguió aumentado en la década siguiente y explica los tanteos de escritura orientalista de Gustavo Adolfo Bécquer, que no tomaban ya como referencia solamente el Oriente próximo y medio sino el extremo. Este interés dio lugar a publicaciones donde la tradición literaria de la India alcanzó protagonismo tanto con la edición de textos como por su presencia en obras enciclopédicas¹¹.

Nacieron estas publicaciones de la divulgación de los temas orientales hacia públicos amplios, rebasando el mundo de los estudios académicos, que en aquellas décadas se iban mostrando atentos cada vez a más asuntos entre los que las lenguas orientales y sus literaturas ocupaban un lugar central.

El asunto puede ser abordado desde distintos puntos de vista. Las relaciones con el Norte de África dieron lugar a numerosas publicaciones a lo largo del siglo XIX que tienen cierto interés para entender la conformación del orientalismo español. Nos limitamos a enumerar algunas. En primer lugar, continuó la abundante literatura de viajes que presentaba España como un país oriental en cierto modo. De la innumerable bibliografía que fue produciendo el asunto se puede llamar la atención sobre libros poco citados como la *Historia de los árabes y de los moros en España* (1844), de Louis Viardot y *Medina o escenas de la vida árabe* (1871), de A. de Gondrecourt, que contienen curiosas páginas sobre esta visión de la península¹².

Silvestre de Sacy y vertidas del alemán al castellano por una sociedad de literatos. Nueva edición adornada con muchas láminas de los mejores artistas, París, Librería de Garnier Hermanos, 1886, 4º mayor, VIII-1035 pp. Bécquer citó en más de una ocasión *Las mil y una noches*, por ejemplo en la leyenda *El aderezo de esmeraldas*. Véase Sabih Sadiq, “Poesía árabe y los poetas españoles del siglo XIX. II.: El romanticismo”, *BLIB*, 46 (1997), pp. 319-327.

11 Véanse, además del indispensable estudio de Rubén Benítez ya citado, el recuento de Robert Pageard en “L’Inde et la culture espagnole au XIXe siècle”, en *Nationalisme et cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIXe siècle*, Université de Lille III, Editions Universitaires, 1975, pp. 11-53; y Candido Panebianco, *Lesotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, Roma, Bulzoni, 1988.

12 Louis Viardot, *Historia de los árabes y de los moros en España*, Barcelona, Imprenta de Juan Oliveros, 1844. A. de Gondrecourt, *Medina o escenas de la vida árabe*, Sevilla, Perié, 1871, 2 vols.

Cuando las circunstancias históricas llevaron a enfrentamientos militares surgió a su alrededor toda una literatura que tampoco se puede soslayar¹³. Y hasta tuvo la campaña militar cierta dimensión literaria que favoreció publicaciones como *Leyendas de África*, de Antonio Ros de Olano¹⁴.

En diferentes lugares de España fueron surgiendo núcleos académicos cuya consideración resulta reveladora. Por un lado, los historiadores iban publicando cada vez más estudios sobre el pasado árabe o morisco español.¹⁵ Por otro, se consolidó el estudio estricto de la cultura árabe y se formaron amplias colecciones de documentos, que abrían nuevas perspectivas¹⁶. Las simples traducciones de estas obras, ya constituían aportaciones de gran interés para excitar la imaginación¹⁷.

Se ha de recalcar al respecto la influencia de los arabistas españoles en la creación de un ambiente propicio al exotismo oriental que, además de indagar en la herencia musulmana en la península, fue abriendo horizontes más amplios, impulsando el estudio de la lengua sánscrita. A mediados de

13 Manuel Torrijos, *El Imperio de Marruecos...*, Madrid, Biblioteca de la Instrucción Universal, 1859. Leon Galibert, *La Argelia antigua y moderna*, Madrid, Joaquín Sierra Editor, 1859-1861, 2 vols. Mariano Soriano Fuertes, *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, Barcelona, Juan Oliveres, Impresor de S. M., 1853.

14 Antonio Ros de Olano, *Leyendas de África*, Madrid, Gaspar y Roig, 1860.

15 De aquellas fechas cabe recordar libros como Florencio Janer, *Condición social de los moriscos de España*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1857. Modesto Lafuente, *Discursos... sobre la fundación y vicisitudes del califato de Córdoba*, Madrid, Real Academia Española, 1858. José Muñoz de Gaviria, *Historia del alzamiento de los moriscos*, Madrid, Mellado, 1861. José Gordon y Salamanca, *Juicio crítico de la expulsión de los moriscos*, Granada, Francisco Higuera López, 1864. A la larga, esta atención histórica tuvo derivaciones literarias, recuperándose muchas obras: *Leyendas moriscas: sacadas de varios manuscritos existentes en las bibliotecas Nacional, Real y de D. Pascual de Gayangos*, por F. Guillén Robles, Madrid, M. Tello, 1885-1886, 3 vols.

16 Por ejemplo, Francisco María Tubino, *Memoria sobre los códices árabes cedidos a la Universidad literaria de Sevilla*, Sevilla, La Andalucía, 1861.

17 *Historias de Al-Andalus por Aben-Adhari de Marruecos, traducida directamente del árabe por Francisco Fernández y González*, Granada, Ventura y Sabatel, 1860. O Al-Magheriti, *Un juego de ajedrez. Leyenda árabe granadina*, Madrid, Fortanet, 1872.

siglo existían tres cátedras de árabe en la universidad española¹⁸. Pascual Gayangos y Arce regía la de Madrid¹⁹, José Moreno Nieto la de Granada²⁰ y en Sevilla la ocupaba el neocatólico y carlista León Carbonero y Sol. De este último pudo tener noticia Gustavo Adolfo en su adolescencia. En los años cincuenta tradujo y publicó poesía árabe según recordó Juan Valera citando algunos de sus trabajos cuando tradujo y anotó la obra de Adolfo von Schack *La poesía y el arte de los árabes en España y Sicilia*²¹. Editó y

18 Manuela Manzanares de Cirre, *Arabistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1971.

19 Una semblanza en Manzanares de Cirre, *ibidem*, pp. 83-104.

20 Una semblanza en Manzanares de Cirre, *ibidem*, pp. 765 y ss. Y en las pp. 165-168 documenta unas eruditas lecciones suyas en el Ateneo de Madrid sobre la filosofía y las letras arábicas, que no fueron publicadas.

21 Su epistolario recoge opiniones sobre las muchas dificultades con que se encontró en esta aventura editorial, que no tuvo mucho éxito: Juan Valera, *Correspondencia. Volumen II (años 1862-1875)*, ed. Leonardo Romero Tobar *et alii*, Madrid, Castalia, 2003. A Salvador Valera y Freuller le escribió el 31 de octubre de 1865: "Ahora estoy leyendo una obra que acaba de publicar Schack sobre la *Poesía y el Arte de los árabes en España y Sicilia*. Es libro precioso y de rara erudición. Vergüenza que sean extranjeros los que desentrañen estos tesoros, ignorados de los españoles" (p. 248). El 9 de febrero de 1866 al mismo corresponsal le señalaba que los días 9 y 10 de enero había publicado dos artículos en *El Eco del País* sobre el libro citado (p. 252) y el 3 de abril a Gumersindo Laverde le mencionaba el libro como notable (p. 254). A finales de año, el 12 de diciembre, le comunicaba a este mismo que andaba cavilando sobre la posibilidad de publicar una traducción del libro (p. 275) en la que se ocupó en los meses siguientes. El 8 de febrero de 1867 comentaba que la traducción le resultaba difícil porque más de la mitad estaba en verso y él estaba traduciendo en verso también, adjuntándole algunos poemas amorosos (pp. 279-284). El 24 de abril ya había concluido la traducción del primer tomo y esperaba corregir pruebas incluidas las notas sobre el influjo de la literatura mahometana española en la literatura cristiana europea (p. 291). En mayo salió a la luz el volumen. Después, sin embargo, se enfrió y continuó el proyecto con menos intensidad y hasta marzo de 1868 no entregó parte del segundo tomo a la imprenta (p. 343); este apareció en los días de la septembrina. En la primavera de 1869 no sabía cuando terminaría el tercer tomo, que apareció a finales de 1871 (p. 490). Valera había entrado en contacto con los estudiosos del sánscrito durante su estancia en San Petersburgo en 1856-1857 según se deduce de una de sus *Cartas de Rusia*, dirigida a Leopoldo Augusto de Cueto y fechada el 5 de marzo de 1857, donde le narró su encuentro con el orientalista Kassowitch que excitó su curiosidad hacia la India. En 1870 presentó en la *Revista de España* las *Leyendas del antiguo oriente* que se proponía publicar en

dirigió Carbonero y Sol en Sevilla la revista *La Cruz* donde desde una militancia católica se analizó también el pasado cultural español y la convivencia con otras religiones y culturas. Sus posiciones eran ultramontanas y su visión de la presencia de los judíos en España puede ser calificada hoy como racista y excluyente. Gustavo Adolfo debió leer revistas como esta y en ellas se fue forjando su visión del pasado²².

La formación de estos estudiosos y eruditos proporciona pistas para adivinar cómo se fue configurando la atención por el orientalismo y que en unos decenios se generara un creciente interés en leer aquellos textos y en imitarlos escribiendo otros nuevos. En los Reales Estudios de San Isidro se iniciaron en el estudio del árabe con el padre Artigas, Pascual Gayangos, Serafín Estébanez Calderón y León Carbonero y Sol. Después cada uno desarrolló estos conocimientos por diferentes caminos y los difundió desde su cátedra universitaria, en instituciones como los ateneos y con sus escritos.

Relevante resultó en Madrid la fundación de cátedras para la enseñanza del árabe y del sánscrito en el Ateneo cuando este comenzó a ocupar un lugar central entre las instituciones culturales privadas de la capital. Primero fue Gayangos quien dictó algunas clases. En 1837 Serafín Estébanez Calderón comenzó sus actividades como maestro de árabe y cuando lo nombraron Jefe Político de Sevilla lo sustituyeron Rafael Tundidor de Flores, Francisco Bermúdez y Sotomayor o ya en 1841-1842 Carlos Creus.

En Sevilla, Estébanez Calderón jugó un papel fundamental en el establecimiento del Liceo Bético donde se discutía sobre el pasado árabe de la ciudad y *El Solitario* transmitía sus saberes sobre la materia²³. Vuelto

la revista y se refirió al *renacimiento oriental* que se estaba produciendo en Europa y al que debía sumarse España. A. Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867-1871. Traducción de Juan Valera. Véase ahora, A. F. von Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, Madrid, Hiperión, 1988. Traducción de Juan Valera.

- 22 León Carbonero y Sol, "Pretensiones de los judíos para su establecimiento en España", *La Cruz*, II, noviembre de 1854, pp. 623-627; y León María Carbonero y Sol Meras, *Cánticos orientales e imitaciones bíblicas*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrul, 1873.
- 23 Sobre estas instituciones, véase Aranzazu Pérez Sánchez, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. Sobre Sevilla, en especial, pp. 311 y ss.

a Madrid, Estébanez Calderón se encargó otra vez de la cátedra continuando en ella hasta 1848. Eran clases gratuitas y se realizaban dos horas semanales.

De Estébanez Calderón hay que destacar otro aspecto que suele quedar en segundo plano pero tiene interés en la conformación de una tradición literaria orientalista española. Potenció con sus poemas, narraciones y artículos costumbristas la imitación de aquella literatura con un peculiar “arabismo romántico” en las poesías primero y luego en los relatos de *Cartas españolas*, *Cuentos del Generalife* —seguía aquí el modelo de los *Cuentos de la Alhambra*, de Washington Irving— y en la novela *Cristianos y moriscos*²⁴. Al igual que se han señalado analogías entre el costumbrismo andaluz de Gustavo Adolfo y los artículos costumbristas de *El Solitario* valdría la pena realizar un estudio comparativo entre sus relatos y algunas leyendas becquerianas, ya que cuando se escribieron Estébanez Calderón mantenía todo su prestigio en Madrid y en Sevilla había impulsado entre los escritores románticos sevillanos el gusto por los poemas y relatos de temática oriental. No se ha reparado lo suficiente en la importancia de la estancia de Estébanez Calderón en Sevilla como impulsor de nuevos estudios y ni siquiera se han leído con criterios amplios las *Escenas andaluzas*, que no son sólo indispensables para el estudio del costumbrismo andaluz, sino que contienen otros registros notables como el orientalista en relatos como “El fariz”, que había dado ya a conocer en las *Cartas Españolas* el 9 de febrero de 1832²⁵. El 22 de marzo publicó “Catur y Alicak, o dos ministros como no hay muchos” como “Capítulo suelto de cierta novela ejemplar que algún día habrá de aparecer en plaza” y que es un apólogo ambientado en la Andalucía árabe. Y del mismo clima surge “Hiala, Nadir y Bartolo”, ensoñación oriental árabe publicada en *Cartas Españolas* el 6 de febrero de 1832. No en vano Estébanez Calderón era un bibliófilo

24 Manzanares de Mena, *op. cit.*, pp. 105-118.

25 Como indica al final del relato Estébanez Calderón, es obra del escritor polaco Adan Mickiewicz (1798-1855), quien lo escribió durante su exilio en Rusia en 1828. Lo tradujo él mismo al francés y de esta lengua lo tradujo a su vez Estébanez. Compuesto en forma de casida árabe se trataba de un notable ejercicio de imitación, que obtuvo un gran éxito. El escritor polaco ha sido puesto en relación con Bécquer por Emilio Quintana, “Una traducción de Mickiewicz y *La corza blanca*”, *El gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, 4 (1995), pp. 73-78.

refinado que, tentado por la escritura, aprovechaba sus múltiples saberes e información para urdir escritos exóticos en estos relatos y en su novela *Cristianos y moriscos*, de ambientación granadina. Y en los relatos que recopiló Cánovas en el volumen *Novelas, cuentos y artículos* (1893) con títulos que ya sugieren sus ambientes: *Los tesoros de la Alhambra*, *El collar de perlas*.

Estébanez Calderón es un hito relevante en la conformación del sustrato sobre el que se edificó la literatura orientalista española. Escribió poemas como “Romance morisco” que al igual que otros textos del Duque de Rivas favorecieron la creación y expansión de una línea exotista en la literatura española²⁶. Pero aún fue más lejos, y es lo que importa resaltar aquí: ensayó la escritura orientalizante basada en la imitación consciente de modelos literarios. El relato poemático “El fariz”, encabezado con unos versos de una poesía árabe, sobre todo es una evocación lírica de la apasionada vida de un caballero árabe, que cabalga por el desierto formando casi una única figura con su caballo. Es un ensartado de brillantes imágenes que describen ese mundo. Al final, escribe Estébanez Calderón:

Adán Mickiewicz se ha dado a conocer ventajosamente en Europa con su *Conrado*, bosquejo histórico, sacado de los anales de Lituania, y por sus sonetos de Crimea, pero lo que más le ha recomendado por su originalidad y valentía es el rasgo que hemos dado a conocer y que traducido libremente al castellano ofrecemos al público²⁷.

26 Estos romances trataban de adoptar y adaptar algunas fórmulas poéticas orientales y sus particulares estrofosismos e imagería. Los arabistas y otros orientalistas españoles fueron poniendo a disposición de los poetas españoles cada vez más textos que acabaron por generar corrientes de imitación también en la poesía, incluida la de Bécquer. El asunto es de extrema complejidad, pero véase el excelente e incitante estudio de Rubén Benítez, *Bécquer y la tradición de la lírica popular*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, col. Desde mi celda, 3, 2006. Con carácter más general, a título indicativo: Celia del Moral Molina, “Huellas de la literatura árabe clásica en las literaturas europeas. Vías de transmisión”, en *Confluencias de culturas en el Mediterráneo*, ed. Francisco Muñoz Muñoz, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 193-215. R. M. Ruiz Moreno, “Lo árabe-islámico en la literatura española”, en *Literatura comparada y culturalismo*, ed. S. Serour, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, pp. 17-40.

27 Serafín Estébanez Calderón, “El fariz”, en *Escenas andaluzas* Debe verse también en la misma colección “Catur y Alicak, o dos ministros como hay muchos”.

Es decir, Estébanez Calderón en “El fariz” puso en circulación entre los lectores españoles un texto que era una imitación consciente de la literatura oriental árabe realizada por el escritor polaco; y lo hizo traduciéndolo libremente con lo cual llevó a cabo un nuevo ejercicio de imitación consciente. Es este el territorio en el que hay que situar la escritura de *El caudillo de las manos rojas*, aunque mediando, además, la difusión de la literatura oriental no sólo árabe sino la de la India. Estos relatos estaban creando una base de narraciones orientales que el auge romántico amplió y que muchas veces son difíciles de ubicar no sólo por sus temas sino por la procedencia de los escritos, su relativa originalidad porque van desde la *traducción* a la *imitación* o simplemente a la ensoñación de los asuntos con el recuerdo de lecturas y otros modos de contacto con el mundo oriental.

Cuando Pascual Gayangos se incorporó a su cátedra de Lengua Árabe en la Universidad de Madrid en 1843 se reforzaron estas enseñanzas en la capital y con él se formaron arabistas como Eduardo Saavedra y Francisco Javier Simonet. En diferentes ámbitos de la ciudad no es difícil documentar actividades que muestran que estas culturas se transmitían también hacia públicos más amplios. En 1856 pronunció unas eruditas conferencias en el Ateneo sobre filosofía y letras árabes Moreno Nieto. En 1857, daba clases de árabe en el Ateneo Francisco Javier Simonet, que dedicó ese año su curso a la “Historia literaria de los árabes en España”; en 1858, lo hizo a la “Lengua y literatura árabe”, mientras el de 1859 versó sobre “Árabe vulgar de Marruecos.” En 1860, dejó estas enseñanzas al pasar a ocuparse de su cátedra de árabe de la Universidad de Granada²⁸. El 8 de marzo de 1859, además, publicó en *La América* un importante artículo “Sobre el carácter distintivo de la poesía árabe”, que contiene una interesante antología de poesía árabe. Como señaló José Pedro Díaz no pudo pasar desapercibido para los poetas jóvenes, que se iban familiarizando así con temas e imágenes exóticos²⁹.

El estudio del sánscrito se organizó en Granada en torno a Leopoldo Eguilaz y Yanguas³⁰ y en Madrid alrededor de Manuel de Assas y Ereno,

28 Manzanares de Cirre, *op. cit.*, pp. 131-162. Hay que recordar publicaciones como *Descripción del reino de Granada*, Madrid, Editora Nacional, 1860; y *El siglo de oro de la literatura arábigo-española...*, Granada, Imprenta de José María Zamora, 1867.

29 José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971, p. 205.

30 Manzanares de Cirre, *op. cit.*, pp. 174-180, ofrece un recorrido por su dedicación a los estudios árabes en Granada. Presentó en Madrid en 1864 su tesis doctoral sobre

a quien había llamado mucho la atención Toledo como crisol de culturas, publicando en 1848 *Álbum artístico de Toledo*, tema que retomó con Pedro Pablo Blanco en *El indicador toledano o guía del viajero en Toledo* (Madrid, 1851), o después en numerosos artículos³¹. Colaboró en la redacción de la *Historia de los templos de España*, cuyo único tomo se centró en Toledo y por las mismas fechas en que se redactó la obra enseñaba sánscrito en Madrid. Gustavo Adolfo debió asistir a sus conferencias y desde luego lo trató. En las páginas de la *Historia de los templos de España* que escribió Gustavo se aprecia esta relación³².

En la Memoria del Ateneo de Madrid que presentó el marqués de la Vega y Armijo el 30 de diciembre de 1853 sobre los cursos de ese año figura ya un curso de Assas sobre el tema que aquí nos atañe: *Historia Universal de la arquitectura, lengua y literatura sánscrita*. Sus enseñanzas tuvieron continuidad y en los años 1856 a 1858, coincidentes con el momento de escritura de *El caudillo de las manos rojas*, es bien posible, que Gustavo Adolfo asistiera a ellas. Las conferencias y clases de Assas en el Ateneo sobre sánscrito —dos horas semanales— se anunciaban en *La Crónica*³³. ¿No pudo ser, insistimos, *El caudillo de las manos rojas* una consecuencia de estas actividades?

No sólo en el Ateneo, sino también en la Universidad Central de Madrid, Manuel de Assas fomentó el estudio del sánscrito. El *Semanario Pintoresco*

Poesía histórica, lírica y descriptiva de los árabes andaluces. Sus principales publicaciones son posteriores a las fechas que aquí interesan. Pero cercano su *Discurso leído ante el claustro de la Universidad Central [poesía histórica, lírica y descriptiva de los árabes andaluces]*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1864.

31 Sobre estos círculos interesados en el sánscrito, véase en especial Pageard, “L’Inde et la culture espagnole au XIXe siècle”, pp. 16-20; y Pedro Pablo Blanco y Manuel de Assas, *El indicador toledano o guía del viajero en Toledo*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos, 1851.

32 Pageard, “L’Inde et la culture espagnole au XIXe siècle”, p. 18, recuerda su mención en el estudio sobre la basílica de Santa Leocadia de *Historia de los templos de España*: “nuestro ilustrado y respetable amigo don Manuel de Assas”, o después en el capítulo dedicado al Cristo de la Luz escribe sobre las relaciones entre el arte y la religión compareciendo la India descrita a través de sus templos subterráneos: “La India con su atmósfera de fuego, su vegetación poderosa y sus imaginaciones ardientes, alimentadas por una religión todo maravillas y mitos emblemáticos, ahuecó los montes para tallar en su seno las subterráneas pagodas de sus dioses”.

33 *Ibidem*, p. 20.

Español recogió entre octubre y noviembre de 1856 su *Discurso pronunciado en la inauguración de la enseñanza de la lengua Sánscrita*³⁴. Y ya antes, la misma revista había dado con gran satisfacción la noticia de la creación de la asignatura de sánscrito y que era Manuel Assas el responsable³⁵. Assas en su discurso se refirió a que se trataba de la lengua en que se hallaban conservados los conocimientos de los antiguos sabios de la India y que durante demasiado tiempo había sido poco estudiada hasta que Sir William Jones impulsó su estudio desde la Sociedad Asiática, logrando que atrajera la atención de eruditos y curiosos sobre su singular literatura, conservada en más de un millar de libros que apenas habían sido analizados parcialmente, pero que obligaban a replantear numerosos asuntos. Según Assas,

la poesía sánscrita hermana la monstruosidad con la gracia, la tierna sencillez con una multitud de ficciones extravagantes; en general exagera los pensamientos, abulta las imágenes, acumula los hechos y multiplica los periodos numerosos; pero al mismo tiempo simplifica el estilo, depura el colorido y economiza las metáforas y epítetos. No hay en ella la confusa brillantez, el hacinamiento de comparaciones fantásticas que derraman en la suya los poetas árabes y persas; al contrario en todas las colosales invenciones de sus inmensas epopeyas reinan la sencillez y la claridad; la redundancia está en las imágenes, no en las frases; en los conceptos no en las palabras. La fábula es complicada, inmensa, maravillosa, a pesar de sus monstruosidades; pero la expresión corre como el agua de un arroyo cristalino. La mitología *bacanal*, por decirlo así, de que están llenos los poemas indostánicos, se halla expresada con un candor infantil y a veces majestuoso que toca en la noble sencillez de Homero³⁶.

34 Manuel de Assas, “Discurso pronunciado en la inauguración de la enseñanza de la lengua Sánscrita en la Universidad Central de Madrid”, *Semanario Pintoresco Español*, 41 (octubre de 1856), pp. 322-323; 42 (noviembre de 1856), pp. 346-348 y 387-388.

35 F., “La lengua sánscrita en España”, *Semanario Pintoresco Español*, 38, 21 de septiembre de 1856, pp. 298-299. Artículo tomado de *La Revista Universitaria* y que contiene en esquema lo que después hallamos en el discurso de Assas. Fue reproducido por otros periódicos, interesados en la novedad de la enseñanza.

36 Assas, *op. cit.*, p. 323. Augusto Ferrán en sus artículos divulgativos de esta literatura iba a insistir también en la mezcla de registros, desde lo sublime a lo grotesco, como característico de esta literatura.

Y continuaba don Manuel con una reseña del *Mahabarata*, los *Vedas* y *El Ramayana*, para describir después su métrica, centrándose por fin en la lengua sánscrita. Una tradición literaria de estas características tenía todos los ingredientes para atraer la curiosidad de un joven escritor propenso a las ensañaciones como era Gustavo Adolfo, que buscaba su camino como poeta y narrador.

Simonet, por su lado, ensayó la creación literaria a partir de sus conocimientos eruditos y publicó *Leyendas históricas árabes* en Madrid, en 1858, influido por Estébanez Calderón. En el “Prólogo” escribía Pedro de Madrazo:

Los poetas y escritores de la España árabe, viviendo en el recinto de aquellos palacios y vergeles, inspirados por las escenas de tan magníficas cortes y por las delicias de la naturaleza, entre flores, fuentes, bosques de granados, limoneros y arrayanes, frescas umbrías, produjeron páginas tan risueñas, tan ricas de imágenes, tan llenas de vida y de color, que no cede su bella literatura a la del último renacimiento que han logrado en Europa las Humanidades. El estudio de la Naturaleza física y moral les sugiere páginas que pudieran prohiar sin desmerecimiento Bernardin de Saint Pierre, Chateaubriand, Byron o Lamartine. En muchos de sus cuentos y leyendas hay trozos descriptivos y de sentimiento que rivalizan con los más escogidos de *Atala* y *Rafael*³⁷.

37 Pedro de Madrazo, “Prólogo” a Francisco Javier Simonet, *Leyendas históricas árabes*, Madrid, Imprenta y Litografía de D. J. José Martínez, 1858, p. iv. El libro acoge cuatro “leyendas”: *Almanzor*, *Merien*, *Medina Azzahara* y *Camar*, colocando personajes históricos en ambientes imaginarios y creando aventuras. “Medina Azzahara (Episodio histórico)”, había aparecido antes en el *Semanario Pintoresco Español* en 1856, pp. 169-173 (1 de junio), 178-181 (8 de junio), 186-188 (13 de junio), 193-196 (22 de junio), 210-212 (6 de julio) y 237-239 (27 de julio). Véanse ahora en F. Javier Simonet, *Tres leyendas árabes*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2001. En 1856, Simonet publicó una serie de artículos “Sobre la poesía oriental” en el *Semanario Pintoresco Español* (I, pp. 355-357; II, pp. 372-373; III, pp. 394-395) referidos a la poesía de los hebreos, persas y árabes. En 1859 publicó además artículos de divulgación oriental. De tipo descriptivo sobre la Alhambra y el Escorial en el *Museo de las familias*. En *La América* (III, nº 1, 8 de marzo de 1859, pp. 8-9) un resumen de sus conferencias en el Ateneo “Sobre el carácter distintivo de la poesía árabe”; y “Alcázares célebres entre los árabes”, sobre palacios. En 1860, en *Crónica de Ambos Mundos*: “Recuerdos históricos

El prólogo de Madrazo ofrece gran interés porque lleva su comentario a un terreno que es fundamental para la exégesis de relatos como los que Bécquer escribió de temática oriental: la imitación consciente de modelos literarios. Y lo hace, además, considerando una doble perspectiva al señalar tanto las fuentes originales como toda una corriente moderna literaria internacional ya consolidada que se fundaba en aquella tradición. Madrazo estaba señalando de manera directa y coetánea, hacia autores y textos que la crítica becqueriana ha tardado decenios en ir descubriendo gracias a la sagacidad de lectores como Rubén Benítez. Que en 1858 se mencionara a Bernardin de Saint Pierre, Chateaubriand, Byron y Lamartine como escritores que “pudieran prohiar sin desmerecimiento” las tentativas arqueologistas de Simonet confirma los estudios de Benítez sobre los modelos literarios de Bécquer al escribir *El caudillo de las manos rojas* y, asimismo, es un recordatorio de que habrá que estudiar también el papel de estas colecciones de leyendas autóctonas en la conformación de la serie en que se insertan las leyendas becquerianas y relatos como *El caudillo de las manos rojas* que estaban ensanchando hacia oriente la escritura fantástica³⁸.

de Toledo” y “Datos biográficos sobre Omar ben Hafsun”. Y el libro *Descripción del reino de Granada bajo la dominación de los naseritas* (Madrid, Imprenta Nacional, 1860), sacada de autores árabes. Simonet continuó dando publicaciones interesantes: *Santoral hispano-mozárabe escrito en 961 por Rabi ben Zaid, publicado y anotado por Francisco Javier Simonet*, Madrid, Tipografía de Pascual Conesa, 1871. No se agotan ni con mucho las posibles referencias y uso de aportaciones del arabismo. De Emilio Lafuente y Alcántara: *Inscripciones árabes de Granada* (Madrid, Imprenta Nacional, 1859); Leopoldo Eguílaz y Yanguas, *Poesía histórica, lírica y descriptiva de los árabes andaluces*, Madrid, 1864 (tesis doctoral). Y un lugar relevante ocupan también las guías de viaje que difundían y orientaban a los viajeros en aquella cultura: José Jiménez Serrano, *Manual del artista y del viajero en Granada*, Granada, J. A. Linares, 1846. Manuel Lafuente Alcántara, *El libro del viajero de Granada*, Granada, Imprenta y Librería de Sanz, 1843. Segunda edición, corregida y aumentada en Madrid, Imprenta de D. Luis García, 1849. Granada sobre todo produjo una estela literaria enorme y ahora una bibliografía específica: Pedro Galera Andrés, *La imagen romántica de la Alhambra*, Torrejón de Ardoz, Junta de Andalucía / Ediciones El Viso, 1992. En fechas cercanas cabe recordar aquí, Manuel Fernández y González, *La Alhambra: leyendas árabes*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. J. Martínez, 1856.

38 Sería necesario al menos precisar qué traducciones de estos autores estaban al al-

Y relevante resulta, al respecto, recordar que la década de 1850 a 1860 supuso en los estudios filosóficos la aparición del Krausismo como corriente neoidealista integradora impulsada por Julián Sanz del Río que chocó frontalmente con el tradicionalismo católico. Sanz del Río había resumido en 1853 el *Cours d'histoire universelle*, de Weber, donde se cuenta con las culturas orientales. Y sobre todo, la apertura del curso universitario 1857-1858 dio lugar a un polémico discurso suyo, reclamando un nuevo horizonte filosófico donde el interés por la India no está ausente como base para un comparatismo religioso³⁹. Don Julián iba congregando en torno suyo a profesores que acabarían convirtiendo las ideas del maestro en una de las corrientes fundamentales del pensamiento español de los siguientes decenios y sobre todo en un fermento que transformó muchas de las actitudes intelectuales y personales de estudiosos españoles, haciéndoles más receptivos y más dispuestos a examinar nuevas cuestiones sin prejuicios. También los estudios orientales beneficiaron de ello. Bastará un ejemplo. Entre sus discípulos se contaba Francisco Fernández González, quien en 1856 accedió a la cátedra de Literatura General y Española de la Universidad de Granada, apoyado en su oposición por Sanz del Río. Allí se aplicó por igual a difundir las ideas del maestro y a los estudios árabes, continuando una labor proselitista iniciada en Ronda mientras fue profesor en su Instituto. Entre sus alumnos se hallaba Francisco Giner de los Ríos y en Granada en 1861 apareció su *Plan de una biblioteca de autores árabes españoles o estudios biográficos y bibliográficos para servir a la historia de la literatura árabe en España*⁴⁰.

Lo que queremos destacar con esta breve incursión en el orientalismo español es que el relato becqueriano no fue fruto del azar, sino que creció sobre un terreno abonado doblemente: en Europa la recuperación del

cance de los escritores en aquel momento, sin olvidar que además en francés lo leían muchos de ellos. La editorial Gaspar y Roig, por ejemplo, venía publicando traducciones de numerosas obras de Chateaubriand y Lamartine desde la década de los cincuenta. Imposible hacer aquí un recuento, pero véase al menos el *Catálogo general de los libros de fondo y de surtido y de la Biblioteca Ilustrada de la Casa de Gaspar y Roig, editores, impresores y libreros*, Madrid, Gaspar y Roig, 1868.

39 Pageard, “L’Inde et la culture espagnole au XIX^e siècle”, pp. 19-20. Rastrea en sus diarios sus lecturas sobre el tema, remitiendo a Sanz del Río. *Documentos, diarios y epistolarios*, Madrid, Tecnos, 1969.

40 Existe una reedición en Oviedo, Pentalfa, 1983.

pensamiento y de la literatura hindú había producido un movimiento de imitaciones literarias. Y, por otro lado, en España, además de no ser desconocida esta literatura, el arabismo tradicional experimentó en aquellos años una ampliación notable de horizontes, sumándose al estudio del pasado árabe español otros asuntos como el estudio del sánscrito dentro de las nuevas teorías lingüísticas que buscaban las raíces de las lenguas y hasta se atrevían a conjeturar la posibilidad de una lengua universal primitiva.

Era casi imposible que un joven escritor inquieto se sustrajera a estas polémicas cuando se planteaban en los foros intelectuales madrileños más prestigiosos: la Universidad Central y el Ateneo. No se debe descartar que asistiera por curiosidad a las clases de sánscrito de Manuel de Assas y que este le proporcionara información sobre la India. *El caudillo de las manos rojas* denota familiaridad con el panteón de los dioses hindúes y su simbolismo, aunque lo que ofrece en primer plano es una historia de amor romántico que calificará como “tradición india”. El amor se muestra más fuerte que todas las prohibiciones y que la misma muerte: Siva, dios de la destrucción y de la renovación, devuelve Suannah a Pulo agonizante y ella sigue a su amante en la muerte.

Gustavo Adolfo tuvo muy presente lo que contaban las enciclopedias sobre la India y trató de imitar las formas poéticas de los textos sánscritos que Assas definía como dobles dísticos, según Pageard. La misma división en estrofas se encuentra en “La Creación”, “poema indio” que publicó en *El Contemporáneo* el 6 de junio de 1861. Aún volvería en otro breve texto a tantear el relato orientalista: “Apólogo”, dado a conocer en *La Gaceta Literaria* el 28 de febrero de 1863. Para entonces, sin embargo, había tenido ocasión de familiarizarse más y mejor con los temas orientales en sus conversaciones con su amigo Augusto Ferrán quien escribió también trabajos de divulgación sobre los mismos en la prensa madrileña. Así en *El Museo Universal*, durante 1864: “El Mahabarata y la literatura de la India” (7 de agosto), exaltando su contenido altamente espiritual; “El Ramayana o la grande epopeya de los Indios” (16 de octubre) con resúmenes detenidos de su contenido al que debió acceder en ediciones de los textos hindúes en otras lenguas europeas o quizás simplemente tradujo ensayos sobre estas dos grandes obras editados en revistas no españolas.

Estos y algunos otros artículos cierran el círculo de los caminos del legado oriental en Europa. Tanto filólogos como filósofos y escritores in-

teresados en estas cuestiones tenían los ojos puestos en Alemania donde desde el siglo XVIII se había ido conformando una línea de pensamiento en la que las culturas orientales tuvieron importancia y jugaron un destacado papel en la formulación del romanticismo⁴¹. En España se llegaba así a un punto en el que confluían varios caminos que hacían posible un conocimiento mejor y más preciso del mundo oriental. En pocas palabras: se sumaban un creciente acceso a textos literarios originales traducidos, su exégesis por los pensadores europeos románticos y postrománticos y un tercer aspecto que nos devuelve a la escritura de Gustavo Adolfo: cómo este pensamiento y literatura dieron lugar a una corriente literaria de *imitaciones* en la que deben inscribirse *El caudillo de las manos rojas* y sus otros relatos orientales. Es este el meollo de la cuestión: cómo se hizo operativa en Occidente la tradición múltiple de Oriente. El error de la edición barcelonesa —la confusión entre “tradición” / “traducción”— sin pretenderlo estaba planteando el complejo asunto de la recepción de la cultura India por Gustavo Adolfo y los caminos de mediación. Sobre estos últimos hay que añadir un nuevo aspecto: el papel jugado por la literatura nacida de la difusión e imitación de esta cultura en las décadas anteriores. En palabras de Candido Panebianco,

si trattò comunque di un movimento generale che investì dappprima Germania, Francia ed Inghilterra e che non tardò a fare sentire i suoi effetti negli altri paesi europei. Bécquer lo mediò attraverso Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Balzac e forse anche Gautier, convertendolo in linfa viva, nella *Weltanschauung* insieme cristiana e panteistica che impronta la sua opera di scrittore⁴².

El estudio de la mediación realizada por estos y otros escritores ayuda a descubrir el verdadero espacio europeo de la escritura becqueriana que han perfilado Rubén Benítez y Robert Pageard y en la que todavía cabe ahondar⁴³. Los estudios culturales están suscitando en los últimos dece-

41 No está de más remitir aquí al clásico estudio de Raimond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950. Véanse asimismo René Gerard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris, Didier, 1963; y John Drew, *India and the Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

42 Panebianco, *op. cit.*, p. 10.

43 Del primero, además de su imprescindible *Bécquer tradicionalista*, véase ahora: *Béc-*

nios un intenso debate acerca de la construcción del canon literario y el alcance de los mestizajes culturales frente a la visión tradicional colonialista europea. No estaría de más analizar estos escritos becquerianos desde esta perspectiva⁴⁴.

El caudillo de las manos rojas ofrece un campo excelente para mostrar cómo procedió Gustavo Adolfo en la asunción de esta tradición múltiple. Rubén Benítez ha realizado magníficas apreciaciones sobre probables lecturas que subyacen en el relato y que delatan este juego de mediaciones. Estudiando las fuentes del relato becqueriano realizó atinadas observaciones sobre cómo ciertos textos orientales se fueron difundiendo en Europa y dieron lugar a una literatura de imitaciones descriptivas y de otro tipo. El templo de Jaganata daría lugar a descripciones como las incluidas por Bernardin de Saint Pierre en *La chaumière indienne* o en *Eldorado* de Gautier. Para otros pasajes sugiere pasajes del *Ramayana* y del *Mahabarata*, pero también de *Atala*, de Chateaubriand, cuya floresta americana y la gruta del ermitaño no son ajenas a esta tradición exótica, que le llevó a trasladar al escritor ciertas acuñaciones hindúes a América, mezclándolas con otras más verosímiles del continente americano como la inclusión de cóndores que, en su camino de asimilación por el escritor sevillano, darían lugar a un error de este, que incluye un cóndor en su paisaje hindú⁴⁵.

quer y la tradición de la lírica popular, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, colección Desde mi celda, nº 2, 2006. Remitimos a los clásicos ensayos de Robert Pageard, “Le germanisme de Bécquer”, *Bulletin Hispanique*, lvi, 1-2 (1954), pp. 83-109. “Gustavo Adolfo Bécquer et le Romantisme français”, *Revista de Filología Española*, lII (1971), pp. 477-524; las numerosas notas a las *Rimas* en su edición: *Las Rimas de G. A. Bécquer. Edición cronológica y crítica*, Madrid, CSIC, 1971; “La poésie des poètes. Réflexions de Charles Baudelaire et de Gustavo Adolfo Bécquer sur leur art et leur société autour de 1860”, *Bulletin de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, 20 (1981-1982), pp. 39-56; y “El wertherismo de Bécquer”, *El gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, 1 (1992), pp. 29-32.

44 Véase ahora *Naciones literarias*, Barcelona, Anthropos, 2006.

45 Benítez, *Bécquer tradicionalista*, p. 122. Como indica Benítez, *ibidem*, pp. 131-132 y 132-136, Gustavo Adolfo pudo tener conocimiento de las obras maestras de la literatura hindú por sus traducciones francesas. Las traducciones al español fueron más escasas y episódicas. Véanse también sus indicaciones sobre nombres de ríos y otros accidentes geográficos donde conviven los documentables con otros que parecen invención de Gustavo Adolfo, o las costumbres de los personajes.

No es fácil delimitar el origen de ciertos motivos como sucede con el de las manos manchadas de sangre. Benítez llama la atención sobre la leyenda del escritor francés Amédée de Beaufort, “La Sire à la main sanglante” (1840), que considera “casi versión francesa” del *Caudillo*, para añadir después que se halla presente en *Cain*, de Byron, o en *Macbeth*, de Shakespeare, obras que conocía Gustavo Adolfo. Todo lo cual previene de lecturas precipitadas. Aun así la tradición del Jaganata le permite acotar bien aspectos de las fuentes becquerianas y hasta qué punto, como queda adelantado, habría habido una voluntad de sus amigos de suprimir indicios con la supresión de la parte última de la leyenda. Para Benítez, el origen del *Caudillo* estaría en la tradición de este templo aunque Gustavo Adolfo no la siguió al pie de la letra sino con cierta libertad, inyectándole la intensidad romántica del *Cain* de Byron, oscilante entre los consejos del ángel y las tentadoras palabras de Satanás a su protagonista. Y llevando el relato a un final operístico donde reúne motivos dispersos y el pecado originario del príncipe queda completamente destacado.

Si delimitar la serie en que debe inscribirse *El caudillo de las manos rojas* no es fácil, otro tanto ocurre con su género. Como se ha visto, desde la edición de las *Obras* en 1871 en que se incluyó entre las “Leyendas”, lo habitual ha sido considerar el relato una más de estas. Sin embargo, el paso del tiempo ha hecho que la crítica haya puesto de relieve que esta etiqueta acoge una variedad notable de textos cuyas características deben ser precisadas en cada caso. A la postre *El caudillo de las manos rojas* por sus peculiaridades y por su extensión ha acabado creando su propia tradición editorial como relato suelto y de singular desarrollo. Bécquer realizó ya en este temprano ejercicio narrativo un trabajo de cuidadosa taracea artística. Reunió ingredientes de procedencias diversas —como hará generalmente en sus escritos ficticios— pero con su habilidad de escritor logró infundirles una sensación de novedad y de originalidad.

Concluimos dejando en el aire otra cuestión que dejó planteada Rodríguez Correa cuando escribía: “todos los que la insertaron en España o copiaron en el extranjero la bautizaron con el nombre de *traducción india*”. Lo que lleva implícito que no sólo la habría reproducido *La Corona* como queda aquí probado, teniendo incluso que rectificar su error entre *tradición / traducción* sino que es probable que existan otras ediciones periodísticas de la narración. La prensa provincial española ha sido poco

rastreada buscando ediciones de textos becquerianos. Menos todavía se ha estudiado la prensa americana en lengua española, que se nutría de colaboraciones de escritores españoles. Para quien sea escéptico sobre las posibilidades reales de la existencia de estas u otras ediciones becquerianas en vida del poeta, nos limitamos a recordar que no hace mucho que Javier Urbina ha recuperado dos ediciones periódicas cubanas de una rima y una leyenda en *Fray Junípero*, revista satírica de La Habana, que entonces no era un país extranjero y que advierte sobre la posibilidad de que aparecieran textos becquerianos en otros países americanos de habla española⁴⁶.

POSTDATA

Este ensayo, como queda dicho, fue escrito en 2010 y presentado en la Universidad de Barcelona en uno de los seminarios de la Asociación de Estudios de Literatura Española del siglo XIX. Su extensión hizo que decidiéramos no incluirlo en las actas correspondientes de aquel encuentro. Después, diferentes circunstancias que no viene al caso detallar, han ido retrasando la publicación.

Tal como suponíamos entonces, durante este tiempo hemos localizado una nueva edición periódica, sin firma, en *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, periódico madrileño, que introduce nuevas cuestiones sobre el texto de *El caudillo de las manos rojas*, de entrada, adelanta su primera edición a marzo-abril de 1857. Su estudio, que estamos llevando a cabo con vistas a una edición crítica del relato, requiere otro acercamiento desde la órbita de aquel diario y proporciona algunas otras luces sobre el entorno orientalista de Gustavo Adolfo Bécquer. Nos limitamos aquí, con todo, a dejar constancia de esta edición periódica, la primera de las conocidas, en 10 entregas, aunque la numeración de estas no es correlativa y falta además en la colección revisada el número del periódico correspondiente a la quinta entrega; como queda dicho, se publicó en el folletín de *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*:

46 Javier Urbina, “Notas sobre el inicio del becquerianismo en América”, *El gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, 12-13 (2003-2004), pp. 143-148.

1. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (1). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 10, 26 de marzo de 1857, pp. 1-2. Concluye “(Se continuará)”.
2. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (2). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 11, 27 de marzo de 1857, pp. 1-2. Concluye “(Se continuará)”.
3. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (3). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 12, 28 de marzo de 1857, pp. 1-2.
4. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (4). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 14, 31 de marzo de 1857, p. 1.
5. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (5). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 15, 26 de marzo de 1857.⁴⁷
6. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (6). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 16, 2 de abril de 1857, p. 1.
7. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (7). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 19, 7 de abril de 1857, pp. 1-2. Concluye “(se continuará)”.
8. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (7 [repite numeración pero es la entrega 8]). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 20, 8 de abril de 1857, pp. 1-2.

47 Falta este número en la colección del periódico consultada por lo que no podemos describir con más detalles la entrega.

9. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (8 [pero es la entrega 9]). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 22, 11 de abril de 1857, p. 1.
10. EL CAUDILLO DE LAS MANOS ROJAS. TRADICIÓN INDIA (8 [pero es la entrega 10]). *El Orbe, diario de la tarde, político, literario e industrial*, año I, n.º 25, 26 de abril de 1857, p. 1. Concluye “FIN”⁴⁸.

48 La distribución del texto de los capítulos y capitulillos es también muy defectuosa: faltan datos en ocasiones, otros son incompletos.

El *Año Cristiano* como fuente literaria de *El sombrero de tres picos* de Alarcón

FRUCTUOSO ATENCIA REQUENA
Universidad Complutense de Madrid

fatencia@ucm.es

Título: El *Año Cristiano* como fuente literaria de *El sombrero de tres picos* de Alarcón.

Title: The *Año Cristiano* as a Literary Source of Alarcón's *El sombrero de tres picos*.

Resumen: Una de las cuestiones que más ha llamado la atención de la crítica a la hora de analizar *El sombrero de tres picos* ha sido el estudio de sus fuentes literarias. Este artículo, partiendo del amplio recorrido que los investigadores han efectuado para intentar hallar los orígenes de dicha obra, revela una posible influencia más hasta ahora inadvertida, el modelo religioso de santa Rita de Casia. La hipótesis del trabajo se sustenta en la presencia de una fuente hagiográfica concreta, el *Año Cristiano*, que el novelista poseía en su biblioteca personal, y que en el siglo XIX fue una referencia omnipresente en el conjunto de la novela realista española.

Abstract: One of the questions that has attracted significant critical attention when analysing *El sombrero de tres picos* has been the study of its literary sources. This article, based on the wide-ranging study that researchers have carried out in an attempt to find the origins of the work, reveals a possible, hitherto unnoticed influence: the religious model of Saint Rita of Cascia. The hypothesis of the work is based on the presence of a specific hagiographic source, the *Año Cristiano*, which the novelist had in his personal library, and which in the 19th century was an omnipresent reference in the Spanish realist novel.

Palabras clave: *El sombrero de tres picos*, fuentes literarias, hagiografía, *Año Cristiano*, Pedro Antonio de Alarcón.

Key Words: *El sombrero de tres picos*, literary sources, hagiography, *Año Cristiano*, Pedro Antonio de Alarcón.

Fecha de recepción: 4/9/2023.

Date of Receipt: 4/9/2023.

Fecha de aceptación: 6/11/2023.

Date of Approval: 6/11/2023.

1. EL AÑO CRISTIANO, LECTURA OMNIPRESENTE EN LA NOVELA REALISTA ESPAÑOLA

El origen de las fuentes de cualquier obra maestra de la literatura es una de las realidades que más atrae el interés de la crítica, y su búsqueda suele merecer copiosos análisis e investigaciones. Así ha ocurrido con el texto que Emilia Pardo Bazán consideró el “rey de los cuentos españoles”¹, *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón. Esta obra, que en su época supuso “la mayor efeméride de las letras de los últimos tiempos”², y que “ha sido el exponente de la novela española moderna ante los grandes públicos europeos”³, ha suscitado numerosos y variados trabajos en los que la cuestión de las fuentes literarias emerge como una preocupación capital⁴. Este artículo desvela la presencia en dicha novela alarconiana de una influencia más que, curiosamente, ha pasado inadvertida hasta la fecha para la crítica, pese a ser su título una referencia omnipresente en el conjunto de la narrativa hispánica del XIX.

Al adentrarnos en la lectura de los grandes escritores del Realismo español como Valera, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Clarín o Pereda, novela tras novela se observa cómo todos ellos hacen alusión a un texto de naturaleza religiosa que, quizás por lo extendido y culturalmente arraigado que estuvo durante su época y hasta bien entrado el siglo XX, nunca despertó la atención de los investigadores. Mientras que la cuestión religiosa sí ha sido un ámbito ampliamente estudiado, tanto en su visión de conjunto como de manera particular en cada uno de los autores del periodo, la posible influencia de ciertas obras concretas de carácter cristiano y doctrinal que aparecen mencionadas dentro de las ficciones no ha motivado apenas ningún interés. Entre todas ellas, sobresale una en especial, el *Año*

1 Emilia Pardo Bazán, “Pedro Antonio de Alarcón. Las novelas”, *Nuevo Teatro Crítico*, I, 10 (octubre, 1891), pp. 20-68 (p. 58).

2 Eva F. Florensa, “Pedro Antonio de Alarcón y *El sombrero de tres picos*”, en *El sombrero de tres picos*, ed. Eva F. Florensa, Madrid, Real Academia Española, 2017, pp. 113-175 (p.113).

3 José F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Editorial Castalia, 1977, p. 206.

4 María Dolores Royo, “Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón”, en *Historia de la literatura española*, ed. Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa, 1998, vol. 9, pp. 364-375 (pp. 372-373).

Cristiano. Dicho texto, escrito originalmente en lengua francesa, significó un triunfo editorial sin precedentes, sancionado tanto por el número de ediciones que salieron de las imprentas como por los novelistas, quienes, fieles al cariz cronístico de las teorías realistas que profesaban, dejaron enorme cuenta de su fama.

Ya en la que se considera —al menos en intención y espíritu— la primera novela del Realismo español, *La Gaviota* (1849), de Cecilia Böhl de Faber, el *Año Cristiano* aparece mencionado por boca de Rosita⁵. También en la segunda novela de Juan Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), un personaje indica cómo “Nunca ha leído Constancita ni una sola de estas perversas novelas que ahora se escriben, sino libros de devoción, algo de historia y mucho de *Año Cristiano*”⁶. Benito Pérez Galdós, en *El amigo Manso* (1882), se hace eco de la popularidad material de esta obra, que es custodiada por otro personaje femenino que posee sus doce tomos⁷. Ana Ozores, en *La Regenta*, aconseja a su esposo, entre otras, la lectura de “*La Leyenda de Oro* y del *Año Cristiano* de Croiset”⁸; y en *Los pazos de Ulloa* (1886) Pardo Bazán describe cómo Julián, junto a la enferma Nucha, “Leía el *Año cristiano* en alta voz, y poblábase el ambiente de historias con sabor novelesco y poético”⁹. José María de Pereda, por su parte, señala entre las lecturas cotidianas de la protagonista de *Peñas arriba* (1895) “el *Año Cristiano*, que leía en alta voz su madre todas las noches por el capítulo del santo correspondiente al día”¹⁰.

El *Año Cristiano*, de Jean Croisset, es una colección hagiográfica en varios volúmenes —entre doce y quince, normalmente— que contó con numerosas y variadas ediciones y reimpressiones a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX. Palau y Dulcet detalla el éxito editorial de esta “obra de

5 Fernán Caballero, *La Gaviota*, ed. Demetrio Estébanez, Madrid, Cátedra, 1998, p. 470.

6 Juan Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino*, ed. José Carlos Mainer, Madrid, Alianza, 1991, p. 239.

7 Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2001, p. 380.

8 Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, ed. Mariano Baquero Goyanes, Barcelona, Austral, 2010, p. 684.

9 Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, ed. Ermitas Penas, Madrid, Real Academia Española, 2017, p. 140.

10 José María de Pereda, *Peñas arriba*, ed. Anthony H. Clarke, Barcelona, Austral, 1999, pp. 349-350.

venta constante”¹¹, la cual, aparecida en francés en 1712, fue traducida al castellano por el padre Isla hacia mediados de mil setecientos¹². Heredera del secular género de la hagiografía, esta compilación de *vitae* logró desbancar en importancia a los castellanos *Flores sanctorum* de Villegas y Ribadeneira, que desde su aparición en torno al último cuarto del xvi y comienzos de la siguiente centuria, permanecieron en la brecha, hasta que paulatinamente el texto de Croiset los fue superando en importancia hacia finales del xviii y mediados del siglo xix¹³.

La costumbre de la lectura hagiográfica a que hacen referencia los novelistas decimonónicos era una tradición muy antigua, que se remontaba a la Edad Media, y que alcanzó un excepcional desarrollo gracias a *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine. Escrita esta en el siglo xiii, su

fortuna editorial manuscrita e impresa tan solo se vio superada por la Biblia; de hecho, solo el triunfo de la Reforma protestante acabó dando la precedencia a Tomás de Kempis y su *Imitatio Christi*, que en el siglo xvi le arrebató la segunda posición que conserva a día de hoy¹⁴.

-
- 11 Solo en el siglo xix y en lengua castellana, Palau contabiliza más de una treintena de ediciones y reimpressiones, que salieron de las prensas de Salamanca, Villagarcía, Madrid, Pamplona, Palma, Cádiz, Sevilla, Logroño, Valencia, Baeza, Besançon, París y México. El *Año Cristiano* resultó también un éxito en América, como atestigua un famoso bibliógrafo decimonónico al referir lo siguiente de una de sus ediciones: “Esta interesante obra ha recibido tan favorable acogida de los piadosos católicos del Nuevo Mundo, que apenas se había concluido la impresión de los últimos tomos, cuando el número de ejemplares que se habían tirado tocaba ya a su fin” (*vid.* Dionisio Hidalgo, *Diccionario general de bibliografía española*, Madrid, Imprenta de las Escuelas Pías, 1862, vol. 1, p. 102).
- 12 “La primera edición en francés es de *Lyon*, 1712; en castellano por Juan del Valle, *Madrid*, 1748. Para llevar a cabo la publicación del texto establecido por el P. Isla, se tropezó con muchas dificultades. El Tomo I se imprimió en *Salamanca*, el II en *Villagarcía*, y los demás en *Madrid*. Es de advertir que el manuscrito del Tomo XII se extravió en Salamanca. En consecuencia la versión castellana del Tomo XII se atribuye a D. Enrique de la Cruz Herrera, exprofesor de la Universidad de Oviedo” (Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1951, vol. 4, p.187).
- 13 Lorenzo Martín del Burgo García, *Una hagiografía de autor. La poética del Flos sanctorum de Pedro de Ribadeneira*, Santa Barbara, Publications of eHumanista, 2019, p. 93.
- 14 Ángel Gómez Moreno, “Marcela y don Quijote: apuntes de hagiografía y cristología”, *Anales cervantinos*, 47 (2015), pp. 355-369 (p. 355).

Un singular testimonio del éxito que las vidas de santos gozaban entre las gentes que sabían leer en romance en los Siglos de Oro es el de Teresa de Jesús, quien en el capítulo primero del *Libro de la vida* da cuenta del gusto y la impresión que las *vitae* le suscitaron en su niñez¹⁵. En el siglo XIX, la hagiografía se consagra como el género literario por antonomasia del mundo femenino burgués, para el que se recomienda, incluso desde los tratados científicos, la lectura de este tipo de obras religiosas, en detrimento de las novelas, que llegaron a considerarse nocivas para la salud de las mujeres¹⁶. De ahí que no resulte baladí el hecho de que los escritores del Realismo aludan, una y otra vez, a la lectura del *Año Cristiano*, circunscribiéndola casi en exclusiva al ámbito femenino y del hogar doméstico.

El novelista que nos ocupa en estas páginas, Pedro Antonio de Alarcón, también hizo referencia a este hábito en su cuento “La comendadora” (1868), donde expone cómo “Sor Isabel registró más de una vez la Biblia y el *Flos sanctorum* para leer la historia de aquellas heroínas, de aquellas reinas, de aquellas esposas, de aquellas madres de familia con quienes se veía comparada”¹⁷. La mención en este caso del *Flos sanctorum*, y no del *Año Cristiano*, se debe a que en el momento ficcional en que se desarrolla este cuento (en torno a 1768) la obra de Croisset estaba comenzando a difundirse, y las hagiografías habituales seguían siendo los *flores*¹⁸. Sin embargo, y aunque Alarcón no hace mención expresa en ninguna de sus novelas —aunque sí en otros escritos, como veremos— al *Año Cristiano*, sí podemos asegurar que era un gran conocedor de este y que dicho texto ejerció, como descubriremos aquí, una influencia capital en la construcción de la que posiblemente sea su obra más popular y célebre, *El sombrero de tres picos*.

15 Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Fidel Sebastián Mediavilla, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 6.

16 Rebeca Sanmartín Bastida, *La mujer lectora: el mito del siglo XIX*, Madrid, Archivos Vola, 2019, p. 12.

17 Pedro Antonio de Alarcón, *Cuentos amatorios*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1881, p. 15.

18 Nos parece interesante destacar, al hilo de lo dicho hasta aquí, que en una de las primeras novelas decimonónicas, *Cornelia Bororquia* (1801), también se nombra el *Flos sanctorum* de Ribadeneira entre los libros de la protagonista (*vid.* Luis Gutiérrez, *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*, ed. Gérard Dufour, Madrid, Cátedra, 2005, p. 130).

2. LAS FUENTES DE *EL SOMBRERO DE TRES PICOS*: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde que en 1874 saliera de la imprenta su edición príncipe, aparecida por entregas en la *Revista Europea*, el germen literario de *El sombrero de tres picos* ha dado que hablar a propios y extraños. Es el mismo novelista quien hace referencia por primera vez al origen de este texto en el “Prefacio del autor” que antepone a la novela¹⁹, y una década después vuelve a tratar de sus fuentes literarias en *Historia de mis libros*²⁰. En ambos casos menciona que el argumento de la obra proviene de un romance popular, *El corregidor y la molinera*, que conoció de manera oral. Algo más explícito en el “Prefacio”, el escritor accitano enuncia que su relato surge del “cuento en verso de *El corregidor y la molinera*, o sea, de *El molinero y la corregidora*” que oyó contar al pastor Repela²¹. Esta única fuente citada ha sido analizada y enriquecida por la crítica, que en diversos y minuciosos estudios ha desentrañado, con más o menos acierto, la presencia de otras muchas más influencias no señaladas por Alarcón.

Fue a lo largo del siglo xx cuando un importante número de hispanistas se afanó en descubrir la génesis literaria de *El sombrero de tres picos*. En 1905, Adolfo Bonilla halla el origen de la fábula de la novela alarconiana en tres textos diferentes, que poseen el denominador común del final adúltero. Estos son la “Novela VIII” de la “Jornada VIII” del *Decamerón* de Boccaccio (que, según él, procede, a su vez, de un ejemplo del árabe *Libro de los engaños et los asayamientos de las mujeres*, traducido en 1253); un anónimo pliego suelto del *Romancero general* de Agustín Durán, titulado “El Molinero de Arcos”; y otro pliego, en este caso de cordel, que lleva por título “Canción nueva del corregidor y la molinera. Chanza sucedida en cierto lugar de España”²². Después de plantearse el motivo que llevó al accitano a cambiar el desenlace inmoral de las fuentes precedentes, Bonilla comenta que no cree que Alarcón dispusiese de una versión del texto con final decen-

19 Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, ed. Eva F. Florensa, Madrid, Real Academia Española, 2017, pp. 5-7.

20 Pedro Antonio de Alarcón, *Historia de mis libros*, Madrid, Ediciones Fax, 1943, pp. 19-20.

21 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, pp. 5-7.

22 Adolfo Bonilla y San Martín, “Los orígenes de *El sombrero de tres picos*”, *Revue Hispanique*, XIII, 43 (1905), pp. 5-17.

te, sino que es más seguro que lo modificase *motu proprio*. Esto lo considera así porque, a diferencia de lo que afirma el narrador sobre la perturbación que había sufrido esta historia en cuanto al decoro con el correr del tiempo, “a medida que nos remontamos en el estudio de los orígenes del cuento, vémoslo mostrarse con tonos más crudos y menos castos”²³.

En 1908 Raymond Foulché-Delbosc aporta y reproduce dos antecedentes más: “La canción del corregidor y la molinera, chanza sucedida en Jerez de la Frontera” (de la que señala dos testimonios, de 1821 y 1859, los cuales tienen una estrofa más que la “Canción” indicada por Bonilla); y el “Sainete nuevo” de “El corregidor y la molinera”, impreso en 1862²⁴. Veinte años después, en 1928, Joseph Gillet encuentra el “Romance nuevo del chasco que hubo entre un molinero y el corregidor de Arcos”. Más extenso que el recogido por Durán,

It may be of earlier date than any of the printed Spanish sources known so far and thus may help to bridge the gap of years between the somewhat remote analogue in Boccaccio and the story as Alarcón must have found it, already localized and particularized in Spain²⁵.

Al año siguiente, Edwin B. Place refuta la primitiva hipótesis de Bonilla de que don Pedro Antonio posiblemente no pudo inspirarse para escribir esta obra en un texto anterior con final decente aduciendo que “in all the more primitive non-Spanish versions of this theme the wife is virtuous, and such virtue would appear to be a prime motif in the development of the plot”²⁶. Para demostrar su postura menciona una antigua farsa francesa publicada en una colección de 1837, *La Farce nouvelle du Poulrier*, en la que ya aparece el molinero Lucas²⁷, y cuya fábula —bastante similar a la de Alarcón— dicho hispanista considera de origen sánscrito²⁸.

23 *Ibidem*, pp. 16-17.

24 Raymond Foulché-Delbosc, “D’où dérive *El sombrero de tres picos*”, *Extrait de la Revue Hispanique*, XVIII, 53 (1908), pp. 5-24.

25 Joseph E. Gillet, “A new analogue of Alarcón’s *El sombrero de tres picos*”, *Revue Hispanique*, LXXIII, 164 (1928), pp. 616-628 (p. 616).

26 Edwin B. Place, “The Antecedents of *El sombrero de tres picos*”, *Philological Quarterly*, VIII (1929), pp. 39-42 (p. 41).

27 *Ibidem*, pp. 40-41.

28 *Ibidem*, p. 42.

J. A. van Praag, en 1953, vuelve a poner en tela de juicio otra de las conclusiones de Bonilla, opinando que la novela de Boccaccio “es puramente amoral, y yo no veo, como parece que sí lo vio Bonilla, cómo este cuento ni lejanamente pudo ser fuente del romance español”²⁹. Tomando el testigo de Place de indagar los orígenes de *El sombrero* en el ámbito de la tematología literaria universal, Praag hace referencia a una nueva farsa, en este caso holandesa y del siglo xvii, que comparte varios elementos principales con la novela alarconiana. Después de afirmar que entre esta última y sus precedentes más cercanos (el romance de *El corregidor y la molinera* y el pliego de cordel) “no pudo haber influencia directa”, este investigador esboza la siguiente hipótesis:

puede ser que la farsa derive de algún cuento popular, acaso de una tradición oral en toda la Europa occidental. Un holandés del siglo xvii lo dramatiza; un romancista español, probablemente de finales del xviii o principios del xix, lo rima, localizándolo en su tierra. Acaso la diligencia de otros investigadores nos proporcione alguna vez otra versión distinta, acaso una francesa, que nos muestre cómo el cuento tomara su camino de las costas del Mar del Norte de Andalucía³⁰.

En 1955, José F. Montesinos, tras referirse al maremágnum crítico “que nada esclarece ni de la índole de *El sombrero* ni de sus orígenes”³¹, afirma, con bastante seguridad, que “lo que Alarcón tenía en la memoria era [...] una cierta *Canción del Corregidor y la Molinera*, sumamente difundida, impresa y reimpressa en los comienzos del siglo”, cuyo texto —diferente a los encontrados hasta la fecha— reproduce y analiza³².

Algo más de una década después, Jean-Louis Picoche establece, en 1966, un par de semejanzas entre la novela romántica *El golpe en vago* de García de Villalta, aparecida en 1835, y *El sombrero de tres picos*. Concretamente, dicho erudito pone el foco de atención en dos accesorios, la capa de grana y el sombrero de tres picos, que Alarcón pudo tomar de la novela

29 J. A. van Praag, “Un precursor holandés de *El molinero de Arcos*”, *Clavileño: Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, iv, 19 (1953), pp. 7-9 (p. 9).

30 *Ibidem*, p. 9.

31 Montesinos, *op. cit.*, p. 187.

32 *Ibidem*, pp. 190-193.

de García de Villalta³³, y también vislumbra en estos dos personajes que pudieron ser modelo del alguacil Garduña y el alcalde Juan López³⁴. Sin embargo, al menos la primera parte de esta teoría queda invalidada con la refutación de David Hook³⁵, quien señala cómo esta capa y el sombrero de tres picos ya habían sido mencionados como dos objetos reales pertenecientes al abuelo del novelista en el alarconiano libro de memorias *De Madrid a Nápoles*, publicado en 1861.

En 1972, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman centran su atención en “some previously neglected antecedents of the novel’s story line, as manifested in German and Scandinavian analogs of the thematically related Hispanic poems”³⁶, y pese a su afirmación de que “it should be obvious that we have been dealing with the antecedents of a pan-European and Asian folk-literary theme of venerable antiquity rather than with the specific, immediate sources of Alarcón’s comic masterpiece”³⁷, dejan la puerta abierta, con la quijotesca frase “todo puede ser”, a que el novelista accitano sí pudiera haber conocido alguna de esas versiones internacionales³⁸.

Posteriormente, en 1984, Hook vuelve a referirse a la cuestión de las fuentes acudiendo a los motivos que *El sombrero de tres picos* comparte con diversas obras de la literatura universal, y expone que “the remotest analogue, in date, geographical origin, and contest, is the story of Upakosa, wife of Vararuchi, contained in the eleventh-century Hindu Vrihat Katha”³⁹. En concordancia con Place, Armistead y Silverman, Hook concluye: “Apart from the problem of the decent desenlace,

33 Jean-Louis Picoche, “El sombrero de tres picos y la capa de grana. Origine de deux personnages et de deux accessoires de la nouvelle d’Alarcón”, en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Institut d’Études Hispaniques, 1966, vol. 2, pp. 253-260 (pp. 254-256).

34 *Ibidem*, pp. 258-259.

35 David Hook, *Alarcón. El sombrero de tres picos*, London, Grant y Cutler-Tamesis, 1984, p.28.

36 Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, “El corregidor y la molinera and its German Ancestor: *Schumacher und Edelmann*”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 17 (1972), pp. 49-69 (p. 57).

37 *Ibidem*, p. 68.

38 *Ibidem*, p. 69.

39 Hook, *op. cit.*, p. 30.

which is not found in any of the known versions, this recognition of the importance of lost versions in any popular tradition seems to be the right approach to the question of the sources which gave rise to *El sombrero*⁴⁰.

Jorge Campos, en 1985, añade la existencia de una serie de semejanzas muy notables entre el *fabliau* del Marqués de Sade *La castellana de Longeville o la mujer vengada* y la novela de Alarcón. Dicha obra gala, que no se publicó hasta 1926, se parece mucho más al relato español que las fuentes extranjeras estudiadas por la crítica, pero —explica Campos— “es casi indudable que Alarcón no pudo conocerla”⁴¹. Un año después, Fernando Barroso, fijándose en realidades del texto hasta ese momento inadvertidas, halla en él varias claves fundamentales herederas de la literatura clásica española. Así, desde la propia fábula, que el accitano presenta en el prefacio a modo de juglar⁴², hasta el tema del honor y la honra áureos, desarrollados a partir de los personajes del corregidor, Lucas y doña Mercedes⁴³, Barroso da cuenta de cómo la novela, “clásica en el tema, clásica en sus pinceladas», es una especie de “pintura goyesca” que “encierra los últimos resplandores de una España barrida por una revolución y un emperador extranjeros”⁴⁴.

Por último, en 1995, Felicia de Casas descubre la postrera posible fuente de *El sombrero* propuesta hasta la fecha. Esta investigadora analiza la manera en que don Pedro Antonio podría haber tenido acceso a una antología de *fabliaux* franceses donde figura el texto del *Meunier d'Arleux*, que comparte, además del título, varios elementos más con el romance de “El Molinero de Arcos” y la novela de Alarcón⁴⁵.

40 *Ibidem*, pp. 25-26.

41 Jorge Campos, “Introducción”, en *El sombrero de tres picos*, ed. Jorge Campos, Madrid, Alianza, 1985, pp. 7-27 (p. 24).

42 Fernando Barroso, “Una herencia clásica en *El sombrero de tres picos*”, *Rilce*, 2 (1986), pp. 171-176 (p. 171).

43 *Ibidem*, pp. 173-174.

44 *Ibidem*, p. 175.

45 Felicia de Casas, “Del *Meunier d'Arleux* al *Sombrero de tres picos*”, *Revista de Filología Francesa*, 7 (1995), pp. 101-113 (pp. 102-104).

3. “ALGO DE REINA Y MUCHO DE ABADESA”: LA CORREGIDORA DOÑA MERCEDES Y SU MODELO HAGIOGRÁFICO

Como ha quedado de manifiesto, la filología del siglo xx dedicó muchas horas y trabajos a la investigación de los orígenes de *El sombrero de tres picos*. No obstante, si bien es cierto que en cuanto al argumento y los motivos principales de la novela la crítica “ha desenterrado una a una sus numerosas fuentes”, como afirma Florensa⁴⁶, también lo es que los investigadores no han prestado demasiada atención al estudio pormenorizado de los personajes de la obra. Así lo indica Hook, quien expresa que “nonetheless, Alarcón’s imagery does repay examination because it has an important contribution to make not only to the vividness of expression in *El sombrero*, but also to its structural coherence”⁴⁷. Esta idea coincide con la expuesta por Montesinos, que había enunciado que “la plasticidad de *El sombrero de tres picos* resalta sobre todo en los retratos”⁴⁸.

De las dos parejas protagonistas que configuran la trama de la novela (los molineros Frasquita y Lucas, y el corregidor don Eugenio y su esposa doña Mercedes), los personajes más interesantes —tanto por su integridad humana como por la diferencia que mantienen con sus precedentes literarios homólogos—, son las dos protagonistas femeninas. A ellas, almas gemelas en su castidad⁴⁹, se debe el “viraje moralizante” del desenlace de la novela alarconiana, pues ni una ni otra aceptan de ningún modo el adulterio que sí consuman las dos parejas del romance de *El molinero y la corregidora*, y al que sí hubieran accedido el tío Lucas y, por supuesto, el corregidor don Eugenio⁵⁰. Frasquita y doña Mercedes se convierten,

46 Florensa, *op. cit.*, p. 125.

47 Hook, *op. cit.*, p. 87.

48 Montesinos, *op. cit.*, p. 200.

49 Florensa, *op. cit.*, p. 135.

50 Como es bien sabido, la trama argumental de *El sombrero de tres picos* se sustenta en un planteamiento sencillo. El corregidor don Eugenio, encaprichado de la molinera Frasquita, pertrecha un enredo para poder acostarse con ella, quitándose de encima previamente a su marido, el tío Lucas. Lucas, el molinero, creyendo que su esposa le ha sido infiel con el corregidor, se pone la ropa de este y marcha al pueblo con la intención de vengar el adulterio de su mujer acostándose con doña Mercedes, la esposa del corregidor. Finalmente es esta, doña Mercedes, quien hace creer a su marido que el tío Lucas ha logrado acostarse con ella, para a continuación dar una

por tanto, en los genuinos agentes mediante los que Alarcón restaura “la verdad de las cosas, devolviendo a la peregrina historia de que se trata su primitivo carácter, que nunca dudamos fuera aquel en que salía mejor librado el decoro”⁵¹.

Ese restablecimiento moral del antiguo romance oído al pastor Repela, cuyo desenlace —según el propio autor— había sido pervertido en las sucesivas versiones del relato conocidas por él, y que fue el motivo que le impulsó a escribir *El sombrero de tres picos*⁵², ha sido una cuestión bastante discutida por los estudiosos⁵³; una cuestión a la que el mismo novelista volvió a referirse en *Historia de mis libros*⁵⁴. Pero más allá de las especulaciones de la crítica acerca de si el accitano compuso este final “decente” basándose en un texto con tal conclusión, por convicciones morales o, simplemente, como afirma Vicente Gaos, por motivos estéticos⁵⁵, lo cierto es que la responsabilidad del desenlace “moral” o “restablecimiento de la ley” —así denominado por Arcadio López-Casanova⁵⁶— recae precisamente en el personaje de doña Mercedes⁵⁷, que no solo es redimida de ese

lección moral a los dos hombres protagonistas: mientras que ellos hubieran sido capaces de ser infieles a sus esposas, ni ella (doña Mercedes) ni Frasquita transigieron en ningún momento con el posible adulterio.

51 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 7.

52 *Ibidem*, p. 7.

53 A este respecto, Vicente Gaos recopila varios juicios de hispanistas españoles y extranjeros que aceptan esta justificación del prefacio alarconiano (*vid.* “Introducción”, en *El sombrero de tres picos*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 7-48 (pp. 36-37). Sin embargo, esa “restauración moral” justificada por el propio autor ha sido gran objeto de debate. Hook, después de comentar cómo “critics are divided on the question of the decency of Repela’s version of the story” (*op. cit.*, p. 14), hace un repaso por las teorías de cada uno de los investigadores que han abordado esta cuestión (Montesinos, Bonilla, Place) y concluye que “the existence of a decent version of the text other than Alarcón’s is by no means a necessary assumption, though the existence of such a version need not be ruled out entirely” (*Ibidem*, p. 16).

54 Alarcón, *Historia de mis libros*, p. 20.

55 Gaos, *op. cit.*, p. 38.

56 Arcadio López-Casanova, “*El sombrero de tres picos*”, en *El sombrero de tres picos*, ed. Arcadio López-Casanova, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 31-48 (p. 45).

57 Coincidimos en parte con la idea de López-Casanova de que “el desenlace o *réplica*, lo que líneas arriba citábamos como ‘el restablecimiento de la ley’, es ejecutado por dos agentes (principal/secundario): la corregidora y el obispo. La aparición de una

“*quid pro quo* de que fue inocente objeto” en los romances⁵⁸, sino que se convierte en la figura más trascendente de la obra. Una vez conocida toda la artimaña urdida por el corregidor para poder acostarse con Frasquita, y la potencial venganza del tío Lucas hacia su esposa —por creer que esta le ha sido infiel con don Eugenio—, es doña Mercedes quien compone y dirige toda la escena final de la novela (capítulos xxx-xxxv), donde se producen la anagnóris y conclusión del enredo. Esto dice el narrador de la corregidora en el momento previo a dicha situación:

Por lo demás, el atildamiento de su traje a semejante hora, la gravedad de su continente y las muchas luces que alumbraban el salón, demostraban que la corregidora se había esmerado en dar a aquella escena una solemnidad teatral y un tinte ceremonioso que contrastasen con el carácter villano y grosero de la aventura de su marido⁵⁹.

Las riendas de la conclusión, por tanto, están en poder de doña Mercedes, que resuelve el enredo como un verdadero *deus ex machina* cristiano. Ella es, enuncia Barroso, la que “como antiguo rey o dama solucionadores de debates en los tiempos medios [...] deshace el equívoco, restablece la paz entre los molineros y castiga a su marido cerrándole para siempre la puerta de su alcoba”⁶⁰; “the corregidora’s common sense and moral rectitude —expone Hook— are responsible for the eventual satisfactory resolution of the problema”⁶¹.

El retrato y semblanza de doña Mercedes, la corregidora, no aparecen hasta el capítulo xxx, donde los encontramos bajo el epígrafe “Una señora de clase”. Desde el primer momento, el narrador acentúa las características religiosas de doña Mercedes, otorgándole, en cierta manera, la magnificencia de las santas: “Érase una principalísima dama, bastante joven todavía, de plácida y serena hermosura, más propia del pincel cristiano

(capítulo xxix) y la reaparición del otro (capítulo xxxvi), abren y cierran, con precisión, la última parte” (*Ibidem*, p. 45). Sin embargo, desde nuestro punto de vista la responsabilidad del obispo a este respecto es ínfima en relación a la de doña Mercedes.

58 Alarcón, *Historia de mis libros*, p. 20.

59 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 91.

60 Barroso, *op. cit.*, p. 175.

61 Hook, *op. cit.*, p. 95.

que del cincel genílico”⁶². Apenas unas líneas después, prosigue: “Aquella hermosa mujer tenía algo de reina y mucho de abadesa, e infundía por ende veneración y miedo a cuantos la miraban”⁶³. Veneración y miedo, efectivamente, es lo que desprende la corregidora dependiendo de las circunstancias y los interlocutores. Mientras que a Frasquita, por ejemplo, le inspira un “invencible respeto”⁶⁴, en el momento en que se soluciona el enredo se cuenta cómo doña Mercedes “tranquilizó a la reunión con una suave sonrisa, propia de aquellos afamados ángeles cuyo misterio es guardar a los hombres”⁶⁵.

Pero si hay un comportamiento peculiar en ella, es el que manifiesta con su marido, quien aparece completamente subyugado a su autoridad. Tanto en el instante en que está a punto de resolverse la intriga⁶⁶ como en la coyuntura en que, deshecho el entuerto, doña Mercedes expulsa a don Eugenio de su común alcoba “con el acento que hubiera empleado una zarina de todas las Rusias para fulminar sobre un ministro caído la orden de perpetuo destierro a la Siberia”⁶⁷, la corregidora demuestra una supremacía sobre su esposo, que acata todas sus órdenes con obediencia y temor; hasta el punto de que ese “destierro” de su alcoba lo “oyó sin pestañear (pues lo que es a solas no se atrevía con su mujer)”⁶⁸.

Aunque con apenas unas breves pinceladas, la imagen que se ofrece de doña Mercedes es la de una mujer que, llevándola un lienzo —lo dice el propio narrador al comienzo de su retrato—, debiera pintarse bajo el nimbo de la santidad. Es a la hora de acercarnos a la etopeya y semblanza de este personaje cuando se descubre cómo Pedro Antonio de Alarcón dio forma a la esposa del corregidor, basándose en el modelo hagiográfico de una santa concreta, cuya historia conocía él muy bien gracias a la edición del *Año Cristiano* que poseía en su biblioteca. Entre sus fondos, custodiados actualmente en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, existe una edición de la mencionada obra de Croisset traducida por Manuel Íñigo

62 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 91.

63 *Ibidem*, p. 91.

64 *Ibidem*, p. 99.

65 *Ibidem*, p. 101.

66 *Ibidem*, p. 99.

67 *Ibidem*, p. 106.

68 *Ibidem*, p. 106.

Vicario y publicada en Madrid entre 1818 y 1819, que consta de un total de quince volúmenes en octavo y que tiene por título *Compendio del Año Cristiano u ocupación diaria*⁶⁹. En el tomo quinto, correspondiente al mes de mayo, entre las páginas 131 y 132, es donde se desarrolla la vida de “Santa Rita de Casia, viuda”, cuya festividad se conmemora el día 22, y que es la heroína hagiográfica que sirvió de inspiración al escritor accitano para modelar la biografía y el carácter de doña Mercedes. Cuenta de santa Rita el *Compendio del Año Cristiano*:

Desde niña tenía propuesto conservar perpetua virginidad, y deseando tomar el estado de religiosa, el Señor por altos juicios suyos la eligió para el del matrimonio. Casáronla sus padres con un león, a quien llamaron esposo, pero Rita le supo vencer con su humildad⁷⁰.

Todas estas características coinciden a la perfección con el pasado biográfico de doña Mercedes, de la cual Alarcón enuncia cómo “Su familia, por razones de vanidad mundana, la había inducido a casarse con el viejo y acaudalado corregidor, y ella, que de otro modo hubiera sido monja, pues su vocación natural la iba llevando al claustro, consintió en aquel doloroso sacrificio”⁷¹. La calificación de león que el *Compendio* da al marido de la santa, unida al hecho de que ella lo venció con su humildad⁷², recuerda a la situación matrimonial de los corregidores: mientras que don Eugenio, como hemos visto, se comporta como un impresentable, doña Mercedes termina por tenerlo en un puño.

Uno de los rasgos más significativos de la corregidora es su grave personalidad, con la que es capaz de imponerse no solo a su cónyuge, sino al resto de los personajes de la novela, demostrando, en palabras de Florensa, una superioridad con respecto a Frasquita que se manifiesta, entre otras cosas, en “su amor en fondo y forma a la moral, a la religión, a la

69 La signatura actual de la colección es AD 2- 1-27/38.

70 Manuel Íñigo Vicario, *Compendio del Año Cristiano u Ocupación Diaria*, Madrid, Imprenta de D. Ventura Cano, 1819, vol. 5, pp. 131-132.

71 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 91.

72 A este respecto, y aunque sea como mera anécdota, queremos señalar otra sutil coincidencia: León, precisamente, es uno de los apellidos del corregidor, don Eugenio de Zúñiga y Ponce de León (*Ibidem*, p. 27).

monarquía y a las tradicionales costumbres de España”⁷³. De igual manera, Vicario presenta a santa Rita como un adalid del cristianismo, al explicar cómo “una voz del cielo por boca de un ángel la puso el nombre de Rita, que es lo mismo que recta, dando a entender que lo sería delante de Dios desde el nacer hasta el morir”⁷⁴. Esto no es óbice, sin embargo —igual que ocurre en el caso de la corregidora, quien es capaz de aunar, como hemos visto, la autoridad que desprende con una especie de suavidad angélica—⁷⁵, para conjugar esa indefectibilidad moral con la bondad y la dulzura de ánimo:

Al quinto día de su feliz nacimiento su boca sirvió de festiva morada a un enjambre de abejas blancas, que en suave susurro publicaba lo perfecto de aquella tierna flor. Toda su niñez fue un continuo ejercicio de virtudes. Era muy humilde, obediente y caritativa, y muy dada al ayuno, oración y penitencia⁷⁶.

Otra similitud manifiesta que desvela la relación entre la heroína hagiográfica y la decimonónica, es el (a simple vista) tan irrelevante pero curioso hecho, después de comparado, de que ambas son madres de dos hijos. Si de doña Mercedes se cuenta que “A la sazón tenía ya dos vástagos del arriscado madrileño”⁷⁷, el *Compendio*, hablando de la santa italiana, desvela cómo “Muerto a manos de sus contrarios su consorte, pidió Rita a Dios quitase la vida a dos hijos que la quedaban antes que vengasen la muerte de su padre, y oído su ruego, quedó Rita sola: y deseosa de mejor estado, pretendió entrar en un monasterio de monjas agustinas”⁷⁸.

Es cierto que en ningún momento doña Mercedes pide al cielo, como sí hace la santa, la muerte de sus hijos. Pero también lo es que la corregidora, una vez muerto don Eugenio —justamente a manos de sus contrarios, los franceses, en la Cárcel de Corte—, “no se volvió a casar, y educó perfectamente a sus hijos, retirándose a la vejez a un convento, donde

73 Florensa, *op. cit.*, p. 136.

74 Vicario, *op. cit.*, p. 131.

75 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 101.

76 Vicario, *op. cit.*, p. 131.

77 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 92.

78 Vicario, *op. cit.*, p. 132.

acabó sus días en opinión de santa⁷⁹. En este último dato, tan peculiar como relevante, vuelven a coincidir ambos personajes, que finalmente pueden, desaparecidos de manera terrible sus esposos, abrazar su inicial vocación profesando en un convento donde fallecen en olor de santidad.

La información que aporta la vida de santa Rita de Casia que Alarcón poseía en su *Compendio del Año Cristiano*, aunque breve y concisa, concuerda plenamente con la de la corregidora de *El sombrero de tres picos*. Desde los datos biográficos principales (la inicial vocación religiosa, el matrimonio forzado por los progenitores, la condición del marido poco ejemplar, la tenencia de dos hijos y la entrada en el convento en la viudez) hasta los rasgos psicológicos fundamentales (rectitud moral, dulzura anímica, capacidad de dominación del esposo), todos estos trazos conforman una estrecha relación de semejanza entre ambos personajes femeninos⁸⁰. Alarcón, sobre todo en cuanto a la semblanza se refiere, no aporta muchos más datos (ni más concretos) que los que de la santa de Casia da esta hagiografía, y tan solo desarrolla algo más la etopeya, que, sin embargo, también aparece esbozada en la edición de Vicario. Esto nos conduce a pensar incluso que el *Compendio del Año Cristiano* pudo suponer una influencia formal en la construcción de la corregidora, y también en el resto de personajes.

López-Casanova ya señaló cómo siempre “todos los críticos han coincidido, unánimemente, en destacar el magistral perfil que Alarcón traza de sus personajes, la enorme plasticidad en los retratos, logrados con unas suaves pinceladas, sabiamente dosificadas”⁸¹. También Florensa hace hincapié en esta característica, que afirma estar basada en el “clásico modelo de las fisiologías”: el narrador solo ofrece “un dibujo del exterior del individuo en cuestión (la apariencia física y la indumentaria que lo caracteriza

79 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 108.

80 Una de las peculiaridades en que siempre se han fijado los estudiosos que se han acercado al personaje de doña Mercedes es su personalidad impertérrita. Mientras que Montesinos la define como una “mujer virtuosa, con una virtud que es más bien frialdad” (*op. cit.*, p. 204), De Casas la califica como una “mujer fría” (*op. cit.*, p. 110). Si tenemos en cuenta que la corregidora nace del modelo de una santa, quizás se entienda mejor ese retrato alarconiano que *a priori* no es muy convincente (*vid.* Montesinos, *op. cit.*, p. 200), pero que, abordado desde esta realidad hagiográfica, el escritor no podía —ni quizás quería— plasmar de otra manera.

81 López-Casanova, *op. cit.*, p. 36.

socialmente), del interior (rasgos morales) y un breve apunte biográfico”⁸². Este tipo de retratos precisamente es el que presenta el *Compendio del Año Cristiano* de cada uno de los santos; a diferencia de otras ediciones no extractadas de la obra de Croisset, que incorporan unas biografías bastante más extensas y prolijas en datos⁸³. Gómez Moreno ha demostrado colmadamente cómo en las literaturas medieval y áurea “el hermanamiento entre hagiografía y ficción narrativa no es en absoluto forzado”⁸⁴; un hermanamiento que nos parece completamente extrapolable al caso que nos ocupa, máxime tratándose de una obra como *El sombrero*, y de un autor, don Pedro Antonio, cuya profunda raíz y vocación católica le llevará a publicar, apenas un año después, la que se convertirá en la primera novela ideológica española, *El escándalo* (1875); una obra en la que el guadijeño defiende “la religión y su labor histórica”, y también —según prosigue Ignacio Javier López— su capacidad civilizadora”⁸⁵. Para la concepción de dicho texto, el guadijeño se basaría también, como analizó Francie Cate-Arries, en otra obra religiosa, los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio,

82 Florensa, *op. cit.*, pp. 129-130.

83 La biografía de santa Rita procedente de la tradición textual del *Año Cristiano* traducido por Isla ocupa en torno a diez páginas (*vid.* José Francisco de Isla, *Año Cristiano, o Ejercicios de piedad para todos los días del año*, Salamanca, Eugenio García de Honorato y San Miguel, 1753, vol. 5). A este respecto, hemos de destacar que la fortuna de la santa de Casia en dicho monumento hagiográfico, al igual que en sus homólogos castellanos precedentes, no fue mucha en origen. Su *vita*, no recogida ni en los *Flores sanctorum* del Siglo de Oro ni en la primitiva versión de Isla (que comenzó a publicarse en 1753), no fue incluida en el *Año Cristiano* hasta 1791, momento en que Julián Caparrós la incorpora en el volumen de mayo de su edición de la obra de Croisset, donde además de aportar la traducción de Isla añade —como reza la portada— “las vidas de los santos nacionales y extranjeros cuyas festividades tiene adoptadas la Iglesia de España”. La inclusión de santa Rita por parte de Caparrós es lógica si tenemos en cuenta su condición —también referida en la portada— de “rector y capellán mayor del monasterio de religiosas agustinas de santa María Magdalena, de la corte de Madrid”, puesto que la santa de Casia, como ya se ha mencionado, profesó como monja en dicha orden (*vid.* Julián Caparrós, *Año Cristiano, o ejercicios devotos para todos los días del año*, Madrid, Oficina de don Benito Cano, 1791, vol. 5).

84 Ángel Gómez Moreno, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 189.

85 Ignacio Javier López, “Introducción”, en *El escándalo*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 13-172 (p. 75).

desde cuyos patrones de significado la investigadora explica ciertos giros narrativos del relato alarcóniano⁸⁶.

En *El sombrero de tres picos*, el escritor andaluz, “haciendo un uso magistral de la caricatura en una novela que, como ocurriera con algunos géneros románticos, por ejemplo, las leyendas, estaba inspirado en los géneros tradicionales y en los romances populares”⁸⁷, “pinta el relato de un ambiente regional, casi lugareño, Guadix, y de él reproduce su geografía, sus hábitos, su mentalidad, el nombre de sus habitantes, su forma de vestir y... su manera de pensar”⁸⁸; una mentalidad y una manera de pensar que coinciden a la perfección con los férreos principios morales y religiosos de esa corregidora que, además de sonreír como “aquellos afamados ángeles cuyo misterio es guardar a los hombres”⁸⁹, también tenía, como ya copiamos, “algo de reina y mucho de abadesa”⁹⁰.

Algo de reina y mucho de abadesa alberga en su figura la imagen de santa Rita de Casia, cuya devoción no solo estaba muy arraigada en la ciudad de Guadix desde hacía siglos⁹¹, sino que permanecía plenamente vigente en la época de don Pedro Antonio. La Orden de San Agustín, principal promotora del culto a esta santa que formó parte de su comunidad, se instaló en la urbe accitana en el siglo XVI y se mantuvo en ella hasta 1834⁹². Existe constancia, gracias a un inventario procedente de la desamortización de Mendizábal fechado en Guadix el 6 de junio de 1838 —Alarcón contaba entonces cinco años—, de la presencia de una imagen de santa Rita de

86 Francie Cate-Arries, “Pedro de Alarcón’s *El escándalo*, Text and Pre-Text”, *Hispanófila*, 95 (1989), pp. 13-20 (p. 14).

87 López, *op. cit.*, p. 46.

88 Florensa, *op. cit.*, p. 128.

89 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 101.

90 *Ibidem*, p. 91.

91 No solo en Guadix, sino en el resto de la provincia de Granada era común la devoción a la santa italiana. Ejemplo evidente de ello es el Monte de Piedad de santa Rita de Casia, que creado en torno a 1740 se encargó de la devoción a dicha santa en la ciudad del Darro. La misma pervivió durante todo el siglo XIX (*vid.* Manuel Titos Martínez, *El Monte de Piedad de Santa Rita de Casia y los orígenes del crédito en Granada (1740-1866)*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1975, pp. 209-212).

92 Francisco José Fernández Segura, “El seminario de San Torcuato (1868-1885)”, *Boletín del Instituto de Estudios “Pedro Suárez”: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, 7-8 (1995), pp. 41-54 (pp. 41-42).

Casia a la que se veneraba en la iglesia del convento de San Agustín⁹³, un convento que distaba muy pocos pasos de la casa del escritor. Además, hay noticia de que quince años después, en 1853, pervivía la devoción a la santa de Casia, como demuestra este texto del *Boletín del Obispado de Guadix*: “El día 22 [de mayo] después de las horas canónicas se principió la novena de Santa Rita de Casia en el extinguido convento de San Agustín de esta ciudad: se comienza todos los días con el Santísimo Sacrificio de la Misa, y en seguida se hacen los ejercicios de la novena de la santa”⁹⁴.

Es justamente en este año de 1853 cuando el futuro novelista abandona la Teología y el seminario de su lugar. Allí llevaba cursando estudios desde hacía un lustro; período en el que, según Juan Bautista Montes, “se despierta la vocación literaria de Alarcón: escribe sus primeras narraciones y unas obritas de teatro que son representadas por actores aficionados de la ciudad (1848, 1849)”⁹⁵. La devoción a santa Rita y la celebración de sus novenas se mantuvieron en Guadix a lo largo de todo el siglo XIX, como evidencian diversas noticias de la prensa local accitana⁹⁶.

4. CONCLUSIONES

La búsqueda de fuentes literarias es una tarea tan atrayente como ardua. Dicho aspecto de *El sombrero de tres picos*, esa “joya literaria” —en palabras de Julio Romano— que “ha recorrido el mundo haciendo las delicias de los lectores lo mismo en las estepas rusas que en las chozas tropicales”⁹⁷,

93 José Manuel Rodríguez Domingo, “El patrimonio mueble de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal en Guadix (1835-1838)”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 423-437 (p. 432).

94 *Boletín del Obispado Guadix*, 217 (1853), pp. 1-35.

95 Juan Bautista Montes Bordajandi, “Pedro Antonio Alarcón y Ariza”, *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia [en línea]: <<https://dbe.rah.es/biografias/5918/pedro-antonio-alarcon-y-ariza>> (consultado el 03/09/2023).

96 Gracias a la Diócesis de Guadix, que nos brindó con gran generosidad documentación al respecto, hemos podido comprobar, por ejemplo, que en 1896 el periódico *El accitano*, en su número 242 del Año VI, hace referencia a la tradicional novena de santa Rita, de la que afirma “ha estado concurridísima” (p. 2).

97 Julio Romano, *Pedro Antonio de Alarcón, el novelista romántico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, pp. 165-166.

ha merecido gran atención, hasta el punto de que Montesinos, a mediados del siglo xx, lamentó la presencia de “tanta noticia impertinente”⁹⁸. Ya en esa fecha habían expuesto sus teorías Bonilla, Foulché-Delbosc, Gillet, Place y Praag, y faltaban aún por hacerlo Picoche, Armistead y Silverman, Hook, Campos y De Casas.

La crítica, para abordar esta cuestión, ha acudido muchas veces a textos, o bien remotos en el tiempo, como el de Boccaccio (cuya posible influencia, expuesta por Bonilla, fue rebatida por Praag), o bien lejanos en el espacio, como los presentados por Praag, Armistead y Silverman o Hook. Incluso las potenciales fuentes francesas señaladas por Place, Campos y De Casas se sostienen en hipótesis que, en muchos casos, sus mismos hacedores consideran difíciles o imposibles de demostrar y que, miradas con objetividad, están más cercanas al ámbito de la poligénesis que al de la influencia directa. A excepción de los textos españoles aducidos por Bonilla, Foulché-Delbosc, Gillet y Montesinos, que parecen claramente emparentados (aunque no sepamos en qué línea) con *El sombrero de tres picos*, el resto de influencias europeas son muy difíciles de probar. Hasta la hipótesis de Picoche, único investigador que intentó equiparar el relato del accitano con una novela española cercana en el tiempo, fue desechada por Hook, al demostrar este cómo el sombrero y la capa presentes en *El golpe en vago* evocan en la ficción alarconiana dos objetos de la infancia personal del novelista que ya habían sido mencionados en un libro de memorias publicado en 1861.

Resulta interesante la manera en que, una vez encontrados los textos hispánicos más parecidos en la trama (los romances, la canción y el sainete), la crítica permaneció siempre fiel al foco de la búsqueda de influencias que partía del argumento de la obra. Halladas todas las versiones nacionales, los investigadores saltaron al resto de literaturas europeas sin llegar a plantearse el viraje metodológico que en 1986 efectuó Barroso, y que es el que se ha seguido en este trabajo: el análisis individualizado desde el punto de vista de los personajes.

Una de las cuestiones más debatidas, surgida a la par de la realidad de las fuentes (desde la justificación que de ella hace el propio autor), es la relativa al desenlace moral de la novela. Personalmente, coincidimos con

98 Montesinos, *op. cit.*, p. 187.

Bonilla en que es difícil suponer que Alarcón dispusiese de una antigua versión de la historia del relato con final decente. Han sido varios los estudiosos que se han referido a ella, en especial Bonilla, Gaos, Place y Hook, pero sin tener apenas en cuenta el agente en que recae su responsabilidad. Si se pone el punto de atención en dicho agente, la corregidora doña Mercedes, sustituyendo —como hemos defendido— la perspectiva argumental por la del personaje, descubrimos el surgimiento de una posible fuente más, muy próxima a Alarcón. Tan cercana es al novelista, que esta la tenía a mano (y en una edición de faltriquera) en su propia biblioteca, e incluso llega a ser mencionada por él en alguno de sus escritos. Así ocurre, por ejemplo, en “Mayo”, de *Historietas nacionales*, donde enuncia: “Mayo es el mes triunfal de España. Empecemos porque todo él ‘está dedicado a María, como Madre del Amor Hermoso y Reina de todos los Santos’.” (Palabras textuales del *Año Cristiano*)⁹⁹. Lo mismo sucede en el capítulo “Diciembre” de *Últimos escritos*: “No se tema que, llegado a este punto, me deje arrastrar de ciertos sentimientos propios y parafrasee lo que ya escribí hace muchos años respecto de la Noche Buena, ni menos se recele que vaya a comentar devotamente el *Año Cristiano* en lo relativo a otras festividades eclesiásticas”¹⁰⁰.

De la fortuna editorial —y, por ende, social— del *Año Cristiano* se hicieron eco todos los grandes escritores del último cuarto del siglo XIX. Gómez Moreno ha analizado en profundidad cómo “el peso ejercido por la hagiografía en todos los hogares fue poderosísimo, entre las viejas *flores* y el moderno *Année Chrétienne (Les vies des Saints pour tous les jours de l'année)* o *Año Cristiano*”¹⁰¹. Muestra de ello es que este último catálogo hagiográfico es una lectura omnipresente en las ficciones novelísticas de Böhl de Faber, Galdós, Pardo Bazán, Valera, Clarín y Pereda, quienes ponen de manifiesto el éxito que esta obra poseía, sobre todo, entre el público femenino.

La posible utilización de esta fuente, el *Año Cristiano*, en *El sombrero de tres picos*, abre la puerta a una conclusión más, relativa a la construcción del retrato y semblanza de los personajes de la novela. La crítica ha

99 Pedro Antonio de Alarcón, *Historietas nacionales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 191.

100 Pedro Antonio de Alarcón, *Últimos escritos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922, p. 299.

101 Gómez Moreno, *Claves hagiográficas*, p. 214.

hecho hincapié en la maestría con que Alarcón, utilizando unos cuantos datos muy concretos y elementales, es capaz de configurar en esta obra criaturas plenas e interesantes. La edición del *Año Cristiano* que poseía el accitano era un perfecto compendio de este tipo de retratos, y pudo funcionar, formalmente, como un modelo para la elaboración de cada uno de los protagonistas de *El sombrero*.

Ni siquiera ateniéndonos a fundamentos puramente históricos y biográficos (aunque tomados estos últimos con cautela) parece descabellado pensar que Alarcón se basara en una santa de su infancia para configurar la imagen de esa corregidora “de plácida y serena hermosura, más propia del pincel cristiano que del cincel gentilicio”¹⁰², pues, en esa “recreación nostálgica del Antiguo Régimen” mediante la que evoca su ciudad natal¹⁰³, la figura de santa Rita emerge como un modelo inmejorable para la consecución de tal fin. A este respecto, nos parece sugestivo recordar el hecho de que fue precisamente en la catedral de Guadix donde, según confiesa el propio novelista, se despertó su vocación artística:

Allí, entre nubes de incienso, al fulgor de millares de luces, al son del órgano, escuchando las concertadas voces de los cantores y los gemidos de los violines de la capilla, entreví el arte, soñé la poesía, adiviné un mundo diferente del que me rodeaba en la ciudad [...]. Así, pues, las maravillas de la tierra, el sentimiento de las artes, el *sursum corda* de la poesía, se manifestaron en mi existencia en horas de mística devoción; y la fe y la belleza, la religiosidad y la inspiración, la ambición y la piedad nacieron unidas en mi alma, como raudales de una sola fuente¹⁰⁴.

No sería esta de *El sombrero* la única ocasión en que el escritor accitano acudiese a una imagen religiosa concreta para modelar un personaje literario¹⁰⁵. En *El Niño de la Bola* (1880), el narrador cuenta cómo a Soledad,

102 Alarcón, *El sombrero de tres picos*, p. 91.

103 Florensa, *op. cit.*, p. 128.

104 Pedro Antonio de Alarcón, *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1861, p. 565.

105 Aunque sin hacer referencia a la imagen de una santa en particular, Alarcón también describe a la protagonista de *El escándalo* (1875) poniéndola en relación con el modelo hagiográfico femenino. Fabián Conde, protagonista de dicha novela, después

la protagonista, la gente le otorga el sobrenombre de la *Dolorosa* porque “parecía, en efecto, una imagen de la virgen de los Dolores; solo que su tristeza no rayaba en aflicción, y tenía más de altiva que de dulce”¹⁰⁶.

Tampoco este tipo de inspiración en lo artístico-religioso fue ni mucho menos exclusiva de don Pedro Antonio. Pérez Galdós, un escritor largamente tachado —posiblemente de manera excesiva— de heterodoxo, también recurrió habitualmente a ella. Su ejemplo más paradigmático a este respecto está relacionado con la santa de que hemos venido tratando aquí. Benina, la protagonista de *Misericordia* (1897), “parecía una santa Rita de Casia que andaba por el mundo en penitencia”¹⁰⁷. Una década atrás, en su novela maestra, ya había enunciado el canario, por boca de Juanito Santa Cruz, que “Fortunata tenía los ojos como dos estrellas, muy semejantes a los de la virgen del Carmen que antes estaba en Santo Tomás y ahora en San Ginés”¹⁰⁸. Nosotros, llegados a este punto, nos atrevemos a equiparar la mirada de doña Mercedes, pasada por el imprescindible tamiz del *Año Cristiano*, con la de la imagen accitana de santa Rita de Casia.

de equiparar a su amada Gabriela con la Venus de Milo, añade que “no resultaba audaz y provocativa como la diosa griega, sino atemperada y venerable como las doncellas cristianas, castas, cuanto hermosas, que prefirieron el cielo a la tierra, y cuyas efigies reciben culto en los altares” (*vid. El escándalo*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2013, p. 290). Este gusto de Alarcón por describir a sus personajes acudiendo a obras y elementos artísticos es muy habitual en sus novelas; tanto que su recurrencia ha llegado a suscitar a veces los juicios negativos de algunos críticos como Montesinos (*op. cit.*, p. 200). Personalmente, esta peculiaridad nos parece un rasgo de estilo para nada reprochable, muy sugestivo no solo para la imaginación del lector, sino también para abordar el análisis de realidades alarcónianas como la que aquí se estudia.

106 Pedro Antonio de Alarcón, *El Niño de la Bola*, ed. Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 2014, p. 200.

107 Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 2004, p. 77.

108 Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2011, vol. 1, p. 333.

Nueva luz sobre la temprana historia textual de *La casa de Bernarda Alba* (1936-1945)

ANDREW A. ANDERSON

University of Virginia

aaa8n@virginia.edu

Título: Nueva luz sobre la temprana historia textual de *La casa de Bernarda Alba* (1936-1945).

Title: New Light on the Early Textual History of *La casa de Bernarda Alba* (1936-1945).

Resumen: Mientras que se conocen desde hace mucho tiempo las fechas del autógrafo original de *La casa de Bernarda Alba* y de la primera edición de la obra, todo lo que pasó entre esos dos años —1936 y 1945— queda mucho más oscuro. Este ensayo documenta y analiza la cronología de composición de la pieza, las lecturas tempranas, el proceso de transmisión del manuscrito de Madrid a Granada, de vuelta a Madrid y luego a los Estados Unidos, la confección de múltiples copias que circulaban en España, los rumores acerca de la obra, los retrasos ocurridos antes de su publicación y estreno y la relativa autoridad de las distintas versiones existentes.

Abstract: While the dates of the original manuscript of *La casa de Bernarda Alba* and the first edition of the play —1936 and 1945— have been known for a long time, everything that happened between those two years remains much more obscure. This essay documents and analyzes the chronology of composition of the work, the early readings, the process of transmission of the manuscript from Madrid to Granada, back to Madrid and then on to the United States, the making of multiple copies that circulated in Spain, the rumors about the play, the delays that occurred before its publication and premiere, and the relative authority of its different existing versions.

Palabras clave: Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, manuscrito original, copias mecanografiadas, historia textual.

Key Words: Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, original manuscript, typed copies, textual history.

Fecha de recepción: 14/5/2024.

Date of Receipt: 14/5/2024.

Fecha de aceptación: 23/7/2024.

Date of Approval: 23/7/2024.

1. INTRODUCCIÓN

Conocemos desde hace mucho tiempo los datos fundamentales relativos a la trayectoria textual de *La casa de Bernarda Alba*, desde la fecha que puso Lorca al final del manuscrito autógrafo —el 19 de junio de 1936— hasta la

de la primera edición, publicada por la editorial Losada en Buenos Aires el 14 de marzo de 1945. Además, disponemos de una excelente edición crítica, preparada por Mario Hernández para Alianza en 1981, ampliada en 1984 y revisada en 1998, y otra edición cuidadosamente preparada por María Francisca Vilches de Frutos para Cátedra en 2005. Sin embargo, en las últimas décadas han salido a luz muchos nuevos detalles referentes a la obra y su transmisión, algunas veces importantes y otras bastante sorprendentes, que nos obligan a volver sobre esta historia que se extiende sobre los dos lustros definidos por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.

2. UN ENCARGO

Según Margarita Xirgu, la composición de *La casa de Bernarda Alba* fue un encargo suyo, no en cuanto a la ambientación y el argumento de la obra, pero sí por lo que atañe a la naturaleza de la protagonista. En una entrevista Xirgu se refirió a “otra comedia terminada que destinaba Federico para mi debut al regresar a España: *La casa de Bernarda Alba*, comedia de la que habíamos hablado muchas veces”¹. Según declaraciones suyas en el momento del estreno en 1945, “en 1936, cuando antes de estallar la guerra salí de España, ya Federico me había prometido esta obra” y a continuación confirmó que fue escrita “exclusivamente para mí”². A otro entrevistador añadió que “Federico García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* porque yo le pedí que, luego de *Doña Rosita*, me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona”³. Pocos años después, un nuevo testimonio suyo recogió el mismo detalle: cuando ella y Lorca volvían en coche a la ciudad después de participar en el homenaje a Isaac Albéniz en el Cementerio de

1 Pablo Suero, “Margarita Xirgu habla de su arte y de García Lorca. La eminente artista llegó”, *Noticias Gráficas* (Buenos Aires) (4/05/1937), p. 19; recogido en *Figuras contemporáneas*, Buenos Aires, Ediciones Argentinas / Sociedad Impresora Americana, 1943, pp. 51-55.

2 José Blanco Amor, “Dice Margarita Xirgu: ‘*La casa de Bernarda Alba* es la mejor obra de García Lorca’”, *España Republicana* (Buenos Aires) (10/03/1945), p. 6.

3 Octavio Hornos Paz en *La Nación* (Buenos Aires) (9/03/1945), recogido por Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 268.

Montjuïc —el 14 de diciembre de 1935—, dos días después del estreno de *Doña Rosita la soltera*, mantuvieron esta breve conversación: “—Y ahora: ¿qué papel quieres que te haga? | —Un papel de mala. | —Te lo haré”⁴.

3. FECHAS DE COMPOSICIÓN

Todo indicaría, pues, que la idea para la nueva pieza se había cristalizado durante los meses que Lorca y Xirgu pasaron en Cataluña durante el otoño de 1935, y según recordó la actriz hablaron de ella “muchas veces” antes de la última vez que se vieron, en Bilbao a finales de enero de 1936⁵. Incluso llegó a afirmar que “después de *Doña Rosita la soltera* [...], el poeta la tenía ya planeada” y, además, que “yo sabía que la estaba escribiendo cuando nos despedimos en España y conocía su tema”⁶. Pero aquí el concepto de “escribir” corresponde más bien a la elaboración mental, y parece que Lorca tardó varios meses antes de ponerse a la tarea de la redacción. La primera mención de la obra salió en la prensa a finales de mayo: “—Que a propósito de casas García Lorca tendrá terminado dentro de ocho días el drama de la sexualidad andaluza⁷, titulado *La casa de Bernarda Alba* y destinado a Margarita Xirgu”⁸. Esta escasez de referencias indicaría, con toda probabilidad, un proceso de composición relativamente rápido, durante mayo y junio de 1936⁹. Adolfo Salazar sitúa un corto periodo de trabajo

4 Valentín de Pedro, “El destino mágico de Margarita Xirgu. El viaje frustrado y el viaje infinito”, *¡Aquí Está!* (Buenos Aires), año XIV (30/05/1949), pp. 20-22 (p. 21).

5 Suero, *op. cit.*

6 Blanco Amor, *op. cit.*

7 En la primera página del manuscrito, debajo de la lista de los personajes, Lorca escribió “La acción en un pueblo andaluz de tierra seca” antes de tachar la frase y sustituirla por la nota tan frecuentemente citada: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”.

8 “Sección de rumores. Se dice”, *Heraldo de Madrid* (29/05/1936), p. 9.

9 En una carta inédita dirigida por Juan Ramírez de Lucas a Adolfo Salazar, del 16 de agosto de 1937, aquel se refiere a la pieza como una obra cumbre creada por un genio y afirma que es la prefiere sobre todas las otras porque fue testigo presencial de su creación (Centro de Documentación, Residencia de Estudiantes). A la luz de lo que sabemos acerca de la relación entre él y Lorca, este recuerdo correspondería precisamente con los meses de mayo y junio de 1936.

intenso en junio: “*La casa de Bernarda Alba* fue terminada por Federico apenas una semana antes de los tremendos sucesos en los que halló muerte alevosa. Federico vivía en Madrid frente por frente de mi casa. Cada vez que terminaba una escena venía corriendo, inflamado de entusiasmo”¹⁰. Estos indicios nos ubican, pues, en los días justo antes de la fecha inscrita por García Lorca al final del tercer acto, el 19 de junio de 1936.

4. EL MANUSCRITO CONSERVADO

En la edición ya citada, Mario Hernández ha descrito en detalle el autógrafa¹¹, y algunas de sus páginas más emblemáticas se han reproducido en facsímil. Está escrito en tinta en hojas tipo cuartilla siempre dobladas por el centro, y consta de 27, 26 y 23 páginas, cada uno de los actos numerado de modo independiente. La relativa escasez de correcciones (pp. 168-169) inclina al editor a pensar que puede tratarse de una copia en limpio, hecha por el mismo Lorca, sobre un borrador original, donde la primera página, sin numerar, que contiene la lista de personajes, sería la única hoja “superviviente” de la fase anterior (pp. 169-172, 174). Al mismo tiempo no se puede descartar por completo la posibilidad de que el manuscrito fuera una primera redacción hecha a base de una “concepción minuciosamente calculada” (p. 169)¹².

5. LECTURAS EN MADRID

Después de terminar la composición de una obra teatral, era costumbre de Lorca el compartirla con grupos de amigos, para observar su reacción y también, a través de las lecturas dramáticas, ir puliendo el diálogo. En el caso de *La casa de Bernarda Alba*, este proceso adquirió un ritmo ace-

10 Adolfo Salazar, “*La casa de Bernarda Alba*”, *Carteles*, xxxi, 15 (10/04/1938), p. 30.

11 Mario Hernández, “Notas al texto”, en Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 165-180 (pp. 167-176).

12 Efectivamente, según Carlos Morla Lynch, comentando una lectura que Lorca dio el 24 de junio: “La ha terminado hace cinco días después de larga rumia”: *En España con Federico García Lorca*, ed. Sergio Macías Brevis, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 530.

lerado, sin duda ante la perspectiva de la dispersión, dentro de poco, de muchos de sus oyentes potenciales para los meses estivales. Una de estas ocasiones quedó registrada en un informe periodístico:

A nuestros espías les encantan las lecturas íntimas [...] Ahora —ayer, para más detalles— ha habido en Madrid una lectura de esas. Lector: el Sr. García Lorca (D. Federico). Sí; el señor García Lorca ha [...] termina[do], por su cuenta, una obra dramática, que será, sin duda alguna [...] todo un fruto cuajado y hondo. El título no es muy bonito; pero tampoco es vulgar: *La casa de doña Bernarda Alba*. Un drama en prosa. Superior —muy superior— a *Yerma*, según los ocho o diez oyentes afortunados de ayer. Aire de Castilla. Aire patético. Pocos personajes. Tallas vivas...
—¿Y para dónde será esa obra?
—Para el Español. [...] El señor García Lorca ha escrito su obra pensando en el Español de Margarita Xirgu...¹³

Otras lecturas han sido recordadas por miembros de los “públicos”. Una de las mejor documentadas tuvo lugar en la casa de los condes de Yebes el 24 de junio, con la asistencia, además de los anfitriones, de Morla Lynch, su mujer Bebé y su hijo Carlos, Agustín de Figueroa y su esposa Maruja, Gregorio Marañón “y los suyos”, Tota Cuevas de Vera¹⁴ y Antonio Marichalar¹⁵. En distintos momentos, Lorca también se reunió con Jean Gebser¹⁶, Fernando de los Ríos, Gloria Giner y Francisco Giner de los Ríos¹⁷, Encarnación López Júlvez, la Argentinista¹⁸, Luis Cernuda¹⁹ y José Caballero²⁰. Según Salazar, “Federico leía su obra a todos sus amigos, dos,

13 “Conversaciones. El Sr. Thuillier (D. Emilio) hace declaraciones a cuenta de Lara”, *La Voz* (Madrid) (26/06/1936), p. 4.

14 María de las Mercedes Adela Atucha y Llavallol, argentina de nacimiento.

15 Morla Lynch, *op. cit.*, p. 530.

16 Jean Gebser, *Lorca poète-dessinateur*, París, GLM, 1949, pp. 14-16.

17 Según testimonio de Francisco Giner de los Ríos, en Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. II: *De Nueva York a Fuente Grande, 1929-1936*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 449, 564.

18 Según testimonio de Pilar López Júlvez en Gibson, *Federico García Lorca*, pp. 450, 564.

19 Luis Cernuda, “Federico García Lorca (Recuerdo)”, *Hora de España* (Valencia), XVIII (junio 1938), pp. 13-20 (p. 16).

20 José Luis V. Ferris, *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, 4ª ed.,

tres veces cada día. Cada uno de los que llegaban y le rogaba que le leyese el nuevo drama, lo escuchaba de sus labios”²¹. Incluso hay indicaciones de que Lorca haya retardado su regreso a Granada para poder dar más lecturas. Así, cuando él, Antonio Rodríguez Espinosa y varios amigos se despidieron de los padres de Lorca en la estación de Atocha el 5 de julio, Lorca explicó que no iba con ellos a Granada porque “j’ai pris rendez-vous avec quelques amis pour leur lire une pièce que je suis en train de terminer, *La Maison de Bernarda*, car j’aimerais entendre le jugement qu’ils portent sur elle”²². La última lectura se celebró el 12 de julio en casa del doctor Eusebio Oliver Pascual²³: estuvieron presentes Carmen (la esposa de Oliver), Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Pepín Bello, Guillermo de Torre, Miguel Hernández, José María Semprún Gurrea²⁴ y Emilio Gómez Orbaneja²⁵. Al mismo tiempo, ya en esas fechas Lorca había empezado a pensar en el futuro montaje, con Margarita Xirgu en el teatro Español ese otoño²⁶. Y según recordó José Caballero, él y García Lorca almorzaron juntos justo antes de su marcha de Madrid (aquel a Huelva, este a Granada), con el propósito de despedirse pero también “para que él me diera unas cuartillas con ideas para los decorados de *La casa de Bernarda Alba*, que pensábamos montar a continuación”²⁷.

Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2017, p. 357. Se frustró una lectura a Vicente Aleixandre: Ferris, *op. cit.*, pp. 356-357.

21 Salazar, *op. cit.*

22 Antonio Rodríguez Espinosa, “Souvenirs d’un vieil ami”, en Marie Laffranque, *Federico García Lorca*, París, Seghers, 1966, pp. 107-110 (p. 110).

23 Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 160; José Luis Cano, *García Lorca. Biografía ilustrada*, 2ª ed., Barcelona, Destino, 1969, p. 124; Juan Carlos Abril, “Notas sobre la vida y la obra de Miguel Hernández”, en *Para la libertad. Estudios sobre Miguel Hernández*, ed. Juan Carlos Abril y Luis García Montero, Jaén, Diputación de Jaén, 2018, pp. 171-184 (p. 180); Ferris, *op. cit.*, pp. 361, 513; testimonio de Emilio Gómez Orbaneja en Gibson, *Federico García Lorca*, pp. 450, 564.

24 Político, escritor y diplomático español, padre de Jorge y Carlos Semprún.

25 Escritor, catedrático de derecho y más tarde banquero.

26 En esas fechas la prensa acababa de confirmar que Xirgu truncaría su *tournee* americana para volver: “La Xirgu, al Español en otoño”, *Heraldo de Madrid* (1/07/1936), p. 9. Morla Lynch apunta que “hay acuerdo para estrenar la obra en el otoño venidero, quizá en octubre, esto es, dentro de cuatro meses” (*op. cit.*, p. 531).

27 Ana Diosdado, “Entrevista a José Caballero”, *Blanco y Negro*, xcVII, 3588 (3/04/1988), pp. 74-79 (p. 77).

6. UNA LECTURA EN GRANADA, UNA COPIA TEMPRANA Y UN MANUSCRITO ESCONDIDO

La noche del 13 de julio Lorca tomó el tren para volver a Granada²⁸, y *El Defensor de Granada* del día 15 registró su llegada allí la mañana anterior. Entre el 14 y el 18 de julio tuvo tiempo para organizar por lo menos una lectura más, en la casa de Fernando Vílchez, el carmen de Alonso Cano, a la que asistieron varios amigos granadinos²⁹. Según parece, en esta ocasión Lorca utilizó una copia mecanografiada del texto, y no el autógrafo, copia que debe de haber encargado en Madrid, con bastante probabilidad a una agencia copista profesional, como la de Carmen Moreno³⁰. Al final de la sesión Lorca entregó la copia a Vílchez³¹. La versión de estos acontecimientos ofrecida por Orozco Díaz es ligeramente distinta: “Amigo íntimo [...] de Federico, [Vílchez] se quedó esperando la lectura de su última obra, *La casa de Bernarda Alba*, que le había enviado el poeta por delante, y que yo vi mecanografiada, y corregida a mano,³² para leerla en aquel próximo y dramático último verano de 1936”³³.

El paradero del original en aquel momento ha dado pie a cierta confusión. Según el mismo Francisco García Lorca, “el manuscrito quedó en

28 El Expreso 404 salía de Madrid a las 20:10 y llegaba a Granada la mañana siguiente a las 9:10: Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y a Alicante, *Itinerarios y servicio de los tres de viajeros para sus líneas del centro y sur en 30 de junio de 1936*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1936, pp. 106-09.

29 Gibson, *Federico García Lorca*, p. 458. Según Manuel Orozco Díaz, “[en Granada] Vílchez fue una de las figuras insoslayables de las tertulias literarias y artísticas. [...] Vivía Fernando Vílchez en el Albaicín y su carmen [...] era el lugar inevitable de reuniones y lecturas literarias” (“Un inédito de Lorca”, *Ínsula*, xxxi, 355 [junio 1976], p. 4).

30 Por el corto tiempo disponible, nos parece mucho menos probable que se la encargara a un amigo que sabía mecanografiar. Sobre Moreno, véase https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_19/04092019_01.htm (consultado el 25/04/2024). El texto mecanografiado de *Doña Rosita la soltera* que se conserva en el Archivo General de la Administración lleva el sello de la agencia de Moreno: Ana Isabel Ballesteros Dorado, *Federico García Lorca en el franquismo: el caso de “La Estafeta Literaria” (1944-1960)*, Madrid, Fragua, 2023, p. 21.

31 Gibson, *Federico García Lorca*, p. 458.

32 La implicación sería que las correcciones fueron de la mano de Lorca, aunque también cabe la posibilidad de que fueran del copista.

33 Orozco Díaz, *op. cit.*

nuestra casa de Alcalá, 102, donde vivían en Madrid mis padres, Federico e Isabel”³⁴. El mismo dato fue repetido por Gibson en 1987³⁵. Sin embargo, toda la otra evidencia que nos es disponible indicaría que en realidad Lorca lo tenía consigo en Granada.³⁶ Después del estallido de la guerra, y los primeros registros efectuados en la Huerta de San Vicente, “los padres de García Lorca enviaron los manuscritos y trabajos de Federico a la Huerta del Tamarit para que estuvieran más seguros. Los llevaron escondidos en canastas en las que pusieron fruta por encima”³⁷. Manuel Fernández-Montesinos añade otros detalles: “lo primero que hicieron mi madre y mis abuelos con los papeles de tío Federico que habían quedado en Granada, temerosos de que pudiesen ser destruidos, fue guardarlos en una maleta de piel de cerdo y esconderlos en un pajar de la Vega [...] en la paja de un granero”³⁸. E Isabel García Lorca subraya el papel de Concha, la madre de Manuel: “Fue Concha la que había metido todas las cosas de Federico en aquel maletón de piel y lo escondió durante la guerra en un pajar”³⁹. De esta manera, los manuscritos quedaron al cuidado de Carmen García González y Clotilde García Picossi, medias hermanas e hijas de Francisco García Rodríguez, tío de Lorca, que “se habían implicado, con gran riesgo personal, en la ocultación de los manuscritos ante las autoridades, entre otros el de *La casa de Bernarda Alba*”⁴⁰. En lugar de un granero, Francisco García Lorca se refirió en una fecha temprana a un almiar: “To avoid seizure these were moved from place to place, and at least once were hidden in a haystack”⁴¹, dato aparentemente

34 Álvaro Custodio, “Recuerdo de Federico García Lorca. Con los hermanos del poeta asesinado hace cuarenta años”, *Tiempo de Historia*, II, 23 (octubre 1976), pp. 40-57 (p. 56).

35 Gibson, *Federico García Lorca*, p. 458.

36 Según Salazar, “Federico llevaba constantemente en su bolsillo el original de *La casa de Bernarda Alba*” (*op. cit.*).

37 Agustín Penón, *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de investigación sobre Federico García Lorca, Granada-Madrid (1955-1956)*, ed. Marta Osorio, 2ª ed., Granada, Comares, 2009, p. 202.

38 Manuel Fernández-Montesinos, *Lo que en nosotros vive. Memorias*, Barcelona, Tusquets, 2008, p. 452.

39 Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, ed. Ana Gurruchaga, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 257.

40 Jesús Ortega, ed., *Álbum. Huerta de San Vicente*, Granada, Ayuntamiento de Granada / Huerta de San Vicente / GEGSA, 2015, p. 93.

41 Francisco García Lorca, “Introduction”, en Federico García Lorca, *Five Plays*.

confirmado por un reciente y todavía inédito escrito de Mario Hernández: “Clotilde, que nos recibía en su casa, narró hechos antiguos, que atañen al intento de salvar papeles del poeta, ante la amenaza, en 1936, de requisa y la posibilidad de pérdida o destrucción. Fue el momento en que el manuscrito de *La casa de Bernarda Alba* fue escondido en un almiar”⁴². Además, si estos testimonios no fueran suficientes, por lo que sabemos de los movimientos y las acciones de los distintos miembros de la familia y lo que pasó en el piso madrileño después del 17 de julio, no hubo ningún momento en que hubieran podido recuperar manuscritos de aquel lugar.

7. EN CASA DE LUIS ROSALES

La noche del 9 de agosto de 1936 Lorca se trasladó de la Huerta de San Vicente a la casa de la familia Rosales⁴³. Según Claude Couffon, que habló con la tía de Rosales, y otros investigadores, el poeta trajo consigo algunas cosas en que podía seguir trabajando: “Certains après-midi même, il travaille: des retouches à *La Maison de Bernarda Alba* et l'ébauche d'un recueil qu'il intitulerá, confie-t-il à doña Luisa [Camacho], *Le Jardin des Sonnets*”⁴⁴. Queda por averiguar si el detalle es correcto, puesto que en estas fechas el autógrafo ya podría haber sido escondido y la copia mecanografiada ya entregada a Fernando Vílchez. De todas maneras, con respecto a lo que dejó Lorca en su habitación cuando lo llevaron de la casa: “Esperanza Rosales recuerda también que Federico escribía, pero no sabe qué. Lo cierto es que, al ser detenido el poeta, don Miguel Rosales [Vallecillos] llevó todos sus papeles a su padre”⁴⁵. Tal vez sea significativo que el mismo Luis Rosales solo mencionara sonetos: “nos ha declarado

Comedies and Tragicomedies, trad. James Graham-Luján y Richard L. O'Connell, Harmondsworth, Penguin, 1970, pp. 9-20 (pp. 19-20).

42 Mario Hernández, “Ramas y raíces”, inédito.

43 Gibson, *Federico García Lorca*, p. 464.

44 Claude Couffon, *À Grenade sur les pas de García Lorca*, París, Seghers, 1962, p. 99; véase también Mario Hernández, “Jardín deshecho: los ‘Sonetos’ de García Lorca”, *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 193-228 (pp. 206-207).

45 Ian Gibson, *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 1979, p. 180: “testimonios de Luis y Esperanza Rosales, grabados por nosotros en cinta magnetofónica, Madrid, 7 de noviembre de 1978” (nota 16, p. 179).

(28.II.1981) que, tras la muerte del poeta, entregó a la familia algunos sonetos, de los que no sacó copia”⁴⁶.

8. COPIAS DE COPIAS

En diversas ocasiones José Fernández Castro⁴⁷ ha afirmado que sacó copias de la copia mecanografiada que Lorca dejó con Fernando Vílchez (no queda del todo claro si Fernández Castro asistió a la lectura, o si el texto le fue entregada después). En 1955-56, cuando Agustín Penón visitaba Granada, recogió este testimonio:

Fernández Castro me enseña una copia mecanografiada de *La casa de Bernarda Alba*. Y me explica que la familia de Federico, cuando ya vivía en Nueva York, intentó por todos los medios recuperar una copia de esta obra que entonces todavía estaba inédita. Según Fernández Castro, la familia García Lorca creía que sólo existía una copia en Granada que estaba en poder de Fernando Vílchez (el amigo de Cerón), que ya ha muerto, y entonces vivía en el carmen de Alonso Cano. Se pusieron en contacto con él para que les prestara la copia y, según las instrucciones recibidas, Fernández Castro mecanografió varias copias más, que entregó a los primos de Federico, quedándose él con una. La copia está fechada en julio de 1944⁴⁸.

Parte de esta declaración está completamente equivocada, puesto que, como veremos más abajo, a partir de 1940 la familia García Lorca tenía en su poder en los Estados Unidos el autógrafo de *La casa de Bernarda Alba*. Pero son mucho más verosímiles otros detalles, como la copia detenida por Vílchez y el acto de hacer una copia o múltiples copias a base de ese texto. A Gibson, en 1987, Fernández Castro repitió más o menos la misma historia, con el detalle añadido de que una copia fue “mandada después de la guerra a los familiares del poeta, ya en América, y [sirvió] para el estreno de la obra en 1945 por Margarita Xirgu en Buenos

46 Miguel García-Posada, “Notas al texto: *Sonetos*”, en Federico García Lorca, *Obras*, vol. II: *Poesía*, 2, Madrid, Akal, 1982, pp. 758-766 (p. 759).

47 (1912-2000), escritor, periodista y funcionario granadino.

48 Penón, *op. cit.*, p. 175.

Aires⁴⁹, otra aseveración que, de nuevo, veremos que es completamente errónea. Marie Laffranque, a su vez, hizo una referencia —no exenta de alguna inexactitud— a esta persona y a la copia:

La casa de Bernarda Alba, como se ve en el último borrador que transcribió, en Granada y en los años 40, ese hombre valiente, discreto, entrañable que se llama José Fernández Castro, fue copiada por Lorca casi en limpio, aunque claramente le faltara la última revisión del autor antes de ser entregada al copista, quien, por desgracia, tuvo que ser póstumo y clandestino⁵⁰.

Finalmente, en su propio libro, Fernández Castro incluyó unas curiosas alusiones a las entrevistas con Penón y Gibson, sin añadir nada útil a los testimonios anteriores⁵¹. Al mínimo, lo que estas aseveraciones establecen es el hecho de que a partir de 1936 hubiera una copia de la obra en poder de alguien que no era miembro de la familia; además demuestran que otras copias se hicieron a base de la copia, una aparentemente fechada en 1944, aunque esta no sería la primera.

9. MENCIONES PERIODÍSTICAS DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA* DURANTE LA GUERRA CIVIL

En una entrevista de marzo de 1937, Alejandro Casona, que en ese momento se hallaba en La Habana con los actores Josefina Díaz de Artigas y Manuel Collado, se refirió a una lectura de *La casa de Bernarda Alba*, identificó a Dámaso Alonso como miembro del “público”, y describió la

49 Gibson, *Federico García Lorca*, p. 458.

50 Marie Laffranque, “Federico García Lorca: Teatro abierto. Teatro inconcluso”, en *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 211-230 (p. 215). Como fuente Laffranque cita el “testimonio de José Fernández Castro en *Diario de Granada*, de diciembre de 1984”, que a pesar de una búsqueda rigurosa no hemos podido localizar.

51 José Fernández Castro, *Ramas de mi árbol. Memorias de Granada desde el Carmen del Alba*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, p. 17.

obra como “lo más logrado que ha producido el teatro español en todos los tiempos”⁵². No queda claro si había podido presenciar una lectura, o solo oyó hablar de la pieza. En sentido algo parecido, Manuel Altolaguirre, al evocar a Lorca como dramaturgo, aludió a “una lectura íntima de *Las hijas [sic] de Bernarda Alba*, su última tragedia inédita y sin estrenar”, y citó algunos comentarios del autor, como si él —Altolaguirre— hubiera sido uno de los asistentes⁵³.

En julio de 1938 un redactor de la agencia de prensa Havas recogió de unos falangistas recién llegados a Hendaya una serie de declaraciones sobre las circunstancias del asesinato de Lorca. El informe distribuido por Havas fue impreso por varios periódicos en Barcelona y Bilbao, a veces con cortes severos⁵⁴. La versión más extensa apareció en *La Vanguardia*⁵⁵. Allí, como en los otros diarios, con respecto a la detención de Lorca encontramos una mezcla de datos correctos (por ejemplo, la descripción de Luis Rosales) e incorrectos (no sabemos si equivocados o deliberadamente falsos). Para nuestros propósitos, los últimos párrafos del artículo son los más pertinentes, con información que parece haberse transmitido a través de contactos falangistas:

Al estallar la sublevación, García Lorca se refugió en el domicilio de otro poeta, discípulo y admirador suyo, en el que no dudó podía tener plena confianza, aun en la circunstancia de ser dicho amigo uno de los componentes de la Falange de Granada. [...]

En el domicilio que había ocupado García Lorca, y entre sus numerosos papeles, fueron halladas diversas composiciones inéditas, entre ellas, un romance cuyo título es el de “Canción de Falangista

52 F. I., “Casona y la compañía Díaz-Collado”, *Diario de la Marina* (La Habana) (17/03/1937), p. 8, y “Escenario y pantalla. Aclaración”, *Diario de la Marina* (La Habana) (18/03/1937), p. 10.

53 Manuel Altolaguirre, “Nuestro teatro”, *Hora de España* (Valencia), ix (septiembre 1937), pp. 29-37 (p. 36).

54 “Cómo fue asesinado García Lorca”, *Solidaridad Obrera* (Barcelona) (28/07/1938), p. 5; “Federico García Lorca. Ha dejado terminado el drama *La casa de Bernarda Alba*”, *El Día Gráfico* (Barcelona) (28/07/1938), p. 5; “Cómo fue asesinado García Lorca”, *Euzkadi* (Bilbao) (28/07/1938), p. 3.

55 “Se conocen nuevos detalles sobre el asesinato del poeta Federico García Lorca”, *La Vanguardia* (Barcelona) (28/07/1938), p. 1.

asesinado”, en el que se aludía a la muerte violenta de un falangista, ocurrida en Madrid, poco antes de estallar el movimiento militar. Los informadores de nuestro redactor ignoran la suerte que estos originales del gran poeta andaluz hayan podido correr.

La casa de Bernarda Alba es el título de un drama escrito por García Lorca, obra de la cual fue encontrada también una copia. Este drama había de ser estrenado en Madrid en el otoño de 1936, y se considera, por lo que sobre la producción había dicho el poeta, que constituye su obra cumbre. Los pocos afortunados que pudieron conocerla coinciden en apreciar que se trata de una creación de gran belleza.

Por suerte, la familia de García Lorca posee otra copia.—Havas.

Mientras que la referencia a la canción es un trozo de propaganda transparente, lo relatado relativo a *La casa* es bastante sugestivo: una copia (palabra que habría que entender en un sentido muy genérico, como versión del texto) en casa de los Rosales, y otra en poder de la familia, un dato probable y otro cierto.

Semanas después, una revista republicana con sede en Valencia reprodujo un artículo publicado por el periódico *El Plata* de Montevideo con el encabezado “Se conocen detalles del drama inédito de García Lorca. Se titula *La casa de Bernarda Alba*, y se dice alcanza el máximo de belleza”⁵⁶. El primer párrafo del texto reproducido reza así:

Granada, 31.—Con motivo del segundo aniversario del fallecimiento del gran poeta andaluz Federico García Lorca, se ha divulgado que entre los papeles del poeta se encontró el original de un

56 “Información sensacional. Un drama póstumo de García Lorca. Va a ser estrenado con todos los honores en la zona facciosa”, *La Semana Literaria Popular*, 11ª época, 59 (18/08/1938), pp. 1-3. Llama la atención que precisamente entre finales de julio hasta finales de agosto de 1938 Margarita Xirgu estuviera realizando una temporada en el teatro 18 de Julio de Montevideo, donde representó *Bodas de sangre*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*: Cecilia Pérez Mondino, “Margarita Xirgu en Montevideo durante la guerra civil española”, <http://www2.teatrosolis.org.uy/imgnoticias/201203/14154.pdf>, 2005; Francesc Foguet i Boreu, “Margarita Xirgu en Uruguay”, en *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay*, ed. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García, Sevilla, Renacimiento, 2022, pp. 467-497 (pp. 468-469).

nuevo drama, totalmente terminado, que se titula *La casa de Bernarda Alba*. Muy pocas personas conocen esta producción de García Lorca, concebida originalmente por el poeta para ser estrenada en octubre de 1936 en el teatro Español de Madrid. (p. 1)

El periódico uruguayo parece haber recogido una noticia publicada en Granada, desde el principio del conflicto en la zona nacionalista, noticia que hacía eco del informe de Havas.⁵⁷ Desgraciadamente, no especifica dónde estaban esos papeles y utiliza el vocablo *original* en lo que sospecho es un sentido lato, como texto o versión y no necesariamente como autógrafo o manuscrito. A continuación, sigue una descripción del argumento escrita por alguien que ha tenido acceso al texto o que ha oído un resumen detallado de él⁵⁸. Al final se apunta que:

El estreno, que se efectuará lo antes posible, constituirá un verdadero acontecimiento en el mundo de las letras. Acababa Federico García Lorca de dar los últimos toques a su drama cuando ocurrió su trágica muerte en Granada, en los primeros días de la guerra civil. (p. 3)

Evidentemente, ese anunciado montaje, aun si hubiera sido materialmente factible, no se llevó a cabo, pero se encuentra un eco de él —y de los artículos anteriores— en otro reportaje del *Diario de la Marina*: “La España nacional ha celebrado el segundo aniversario de la muerte de Federico García Lorca poniendo en escena en Sevilla el drama *La casa de Bernarda Alba*. [...] Al mismo tiempo se ha publicado la poesía inédita ‘Canción del falangista asesinado’ [...] cuyo manuscrito ha sido encontrado por la familia de Federico García Lorca, que continúa viviendo en Granada”⁵⁹. La telaraña de mentiras sigue por todo el resto del texto, el único dato

57 La fecha de todos los artículos es el 28 de julio, la del de Granada el 31 del mismo mes.

58 La única cita textual ofrece una serie de variantes curiosas y de incierta autoridad con respecto a todos los textos conocidos: “¡Ha muerto virgen; ha muerto virgen! ¿Lo entendéis? Vamos a vestirla de blanco. Y la caja será blanca. Todo blanco, blanco. ¡Ha muerto virgen! ¿Lo entendéis?” (p. 2).

59 “Federico García Lorca pereció en Granada, asesinado por los rojos”, *Diario de la Marina* (La Habana) (31/12/1938), p. 1.

certero siendo el lugar de residencia de la familia que en aquel momento no tenía permiso oficial para mudarse de allí.

10. LA SOLICITUD DE TOMÁS BORRÁS Y EL TEXTO COPIADO EN TRES CUADERNILLOS

El 11 de septiembre de 1943 Tomás Borrás, en una hoja oficial impresa con el nombre del departamento de la Vicesecretaría de Educación Popular: Teatro, pidió autorización para la representación de *La casa de Bernarda Alba* en el teatro Lara durante la temporada de 1943-44⁶⁰. Acompañaban la solicitud “tres cuadernillos [...] de cubierta en cartulina áspera y texto de aspecto ciclostilado, donde se leen, mecanografiados, los tres actos de la obra”⁶¹. Las páginas de cada cuadernillo están numeradas de modo independiente. En el mismo expediente, conservado en el Archivo General de la Administración, hallamos un trozo de papel con apuntes de la persona encargada de la revisión del texto, y una segunda hoja oficial, fechada el 24 y el 25 de noviembre de 1943, donde se registra el veredicto: “prohibida por motivo de orden ético”. Estos cuadernillos atestiguan la existencia de copias del texto de la obra en circulación en España al más tardar en 1943, y muy probablemente desde hace años antes, copias que pueden haber salido de la máquina de escribir de José Fernández Castro o de otra persona o personas, dato por el momento imposible de averiguar⁶². En el momento en que alguien hizo una copia “maestra” para utilizar en una máquina Gestetner, no había límite al número de copias de copias que —potencialmente— se podrían hacer.

Precisamente en este sentido abundan unas referencias hechas por Charles David Ley acerca de sus experiencias en España:

De vuelta a Madrid, tuve la suerte que me prestara José Luis Cano su copia a máquina de la comedia de Lorca, entonces totalmente in-

60 Juan Aguilera Sastre, “Entre dos exilios: Rivas Cherif y García Lorca”, *Archivum*, LXIII (2013), pp. 7-58 (pp. 26-28).

61 Ballesteros Dorado, *op. cit.*, pp. 15-16.

62 Es posible pero no muy probable que hubieran tenido su punto de origen en Madrid, en la copia hecha por un copista profesional o un amigo, puesto que en ese momento era muy frecuente el uso de papel carbón para sacar dos copias a la vez.

édita, *La casa de Bernarda Alba*. [...] la copié a máquina a toda prisa antes de devolvérsela a José Luis. [...] Por cierto, si la copia mecanografiada tiene algunas ligeras variantes de la versión luego publicada, es en algunas acotaciones escénicas, siendo la más notable la que en mi versión hace destacarse el bastón de Bernarda en dos ocasiones más que en la publicada por Losada en Buenos Aires⁶³.

Tan tarde como 1955, iban apareciendo versiones de una copia (no sabemos a qué distancia —a cuántas “generaciones”— de la primera), como la mencionada por Arturo del Hoyo en una carta a Jorge Guillén, el año posterior a la publicación de la primera edición en Aguilar de las *Obras completas* (donde Hoyo, lógicamente, seguía a Losada): “Hace unos días un corrector me enseñó una copia mecanografiada de *La casa de Bernarda Alba*. Dice que esta copia la sacó un empleado de banco, del banco donde Federico encargó a unos amigos que le guardaran unos papeles, antes de salir para Granada. Isabel García Lorca me dice que eso no es posible”⁶⁴.

11. ITINERARIO DEL MANUSCRITO ORIGINAL

No disponemos de muchos datos sobre el paradero o los movimientos del autógrafo de *La casa de Bernarda Alba* durante los años de guerra. Lo más probable es que se quedara escondido, aunque quizás de vez en cuando cambiado de un lugar a otro. En la primera decena de septiembre de 1939 los padres de Lorca, su hermana Concha y sus tres hijos, y dos criadas, Vidala y Antonia, se trasladaron en tren de Granada a la capital⁶⁵. Viajó el manuscrito con ellos en aquella ocasión, o bien lo llevaron, o algún familiar se lo trajo, entre esas fechas y su salida de España. Embarcaron el 12

63 Charles David Ley, *La costanilla de los diablos. (Memorias literarias 1943-1952)*, Madrid, José Esteban, 1981, p. 58. Evidentemente, esto ocurrió en un momento durante los primeros años cubiertos por el libro.

64 Carta fechada el 25 de enero de 1955: archivo de Jorge Guillén, Arch.JG/51/27-28, Biblioteca Nacional de España.

65 Vicenta Fernández-Montesinos García, *Notas deshilvanadas de una niña que perdió la guerra*, Granada, Comares, 2007, pp. 88-89; Manuel Fernández-Montesinos, *op. cit.*, pp. 27-29.

de julio de 1940 en el transatlántico *Marqués de Comillas*, que hizo una parada en La Habana⁶⁶ y llegó a Nueva York el 3 de agosto⁶⁷.

En una carta del 1º de septiembre de 1939 dirigida a Francisco García Lorca (que ya se encontraba en Nueva York desde hacía mayo), Guillermo de Torre, enterado de los planes del resto la familia, esperaba ansiosamente su llegada a los Estados Unidos: “Celebraré muy sinceramente que tu familia pueda salir de España y más aún que consigas sacar con ella todos los originales que ellos posean de Federico”⁶⁸. En la próxima carta conocida, del 27 de agosto de 1940, Torre ya había recibido las buenas noticias: “Te felicito muy calurosamente por el ‘rescate’ de tu familia y deseo que [la] aclimatación en Norteamérica sea rápida [...] Celebro extraordinariamente que tus padres hayan sacado de España *La casa de Bernarda Alba*”⁶⁹.

12. RETRASOS EN EL ESTRENO Y LA PRIMERA EDICIÓN

Con el manuscrito de la obra en tierras estadounidenses a partir de agosto de 1940, con Margarita Xirgu, exiliada, haciendo temporadas teatrales en distintos países latinoamericanos, y con los primeros seis tomos de las *Obras completas* de Lorca publicados por la editorial Losada (donde trabajaba Torre) en 1938, en principio se podría haber esperado un montaje y un texto impreso de *La casa de Bernarda Alba* antes del final de 1940 o, al más tardar, en 1941. Pero como sabemos, el estreno tuvo lugar en Buenos Aires, en el teatro Avenida, el 8 de marzo de 1945⁷⁰, y la primera edición

66 Vicenta Fernández-Montesinos, *Notas deshilvanadas*, p. 122.

67 “Shipping and Mails”, *New York Times* (29/07/1940), p. 29; (4/08/1940), p. 70; documentos oficiales del Servicio de Inmigración en ancestry.com. Todos los miembros de la familia se equivocan con respecto a la fecha exacta: Vicenta Fernández-Montesinos García, *El sonido del agua en las acequias. La familia de Federico García Lorca en América*, Granada, Dauro, 2018, p. 27; Isabel García Lorca, *op. cit.*, p. 213.

68 Daniel Eisenberg, “Nuevos documentos relativos a la edición de *Poeta en Nueva York* y otras obras de García Lorca”, *Anales de Literatura Española*, v (1986-87), pp. 67-107 (p. 71).

69 *Ibidem*, pp. 73-74.

70 Sobre el acontecimiento, véanse Nel Diago, “El estreno de *La casa de Bernarda Alba* en la prensa argentina de la época”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, xxxvii, 2 (2012), pp. 445-467; Paula Simón, “Margarita Xirgu y Federico García

salió en la Biblioteca Contemporánea de Losada con la indicación “Acabado de imprimir el día 14 de marzo de 1945” (p. 6).

Por razones obvias —culturales, políticas y económicas— tanto Torre como Xirgu tenían gran interés en obtener el texto de la pieza, para proceder con la edición y la representación, pero la familia tenía otro parecer sobre el asunto. A base de la argumentación que Torre expuso en su próxima carta a Francisco, del 30 de octubre de 1940, se puede deducir los motivos detrás de la actitud de los García Lorca:

Acuso recibo a tus dos últimas cartas del 7 y 14 de octubre. No he de decirte la sorpresa que nos causaron al conocer la negativa de tus padres para autorizar la representación y la edición de *La casa de Bernarda Alba*. Ello no significa que, imaginándonos su estado de espíritu, impresionados —aterrorizados, más bien— por el clima moral de España, y sin tiempo todavía para experimentar que al salir de allí la perspectiva y el concepto de todas las cosas cambia[n] fundamentalmente, dejemos de reconocer las razones que les mueven a tal decisión.

[...] La situación, en pocas palabras, es la siguiente: el hecho de que se publiquen y estrenen o no obras nuevas de Federico en nada altera sustancialmente el estado de cosas, la opinión pública formada a raíz de su muerte. Ni con ello ni sin ello ha de desaparecer o aumentar la “campana”, según tus palabras, hecha en torno a esta desgracia. [...]

[...] a raíz de recibir tu primera noticia comunicándonos la posesión del manuscrito de *La casa de Bernarda Alba* [...] largos artículos entusiastas, aparecieron en periódicos de Buenos Aires y de Santiago de Chile [...] De suerte que al haberse ya dado como seguro el estreno y la edición de dicha obra, si ahora ambas cosas no se llevasen a efecto, y empezara a propalarse la noticia de que esa suspensión era debida al temor de la familia a represalias franquistas, entonces es cuando se producirían los más graves comentarios.

[...]

En este mismo sentido recibirás cartas de Irene Polo, la secre-

Lorca, símbolos de la memoria del exilio republicano. A propósito del estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba*, *Boletín GEC*, 24 (diciembre 2019), pp. 142-161; y Paula Simón, “Hitos del exilio teatral republicano en Argentina: *El adefesio*, *La dama del alba* y *La casa de Bernarda Alba*, tres estrenos mundiales en el teatro Avenida”, en Aznar Soler y López García, eds., *op. cit.*, pp. 35-86.

taria de Margarita Xirgu, y de ésta misma. Así pues, ante tal suma de argumentos creo que tus padres se sentirán tranquilizados, sin tener por qué renunciar a los beneficios incuestionables que esa obra ha de producir y que a ellos han de serles tan útiles en estos momentos⁷¹.

Efectivamente, el 8 de septiembre de 1940 y desde su casa Chacra “Los Sauces” (situada en la comuna de Lo Barnechea en las afueras de Santiago de Chile), Xirgu ya había escrito a Francisco, felicitándole por la noticia relativa a su familia y urgiéndole que le enviara “lo más pronto posible la copia de *La casa de Bernarda Alba*”⁷². A su vez, Irene Polo (que se había trasladado de su puesto como secretaria general de la compañía de Xirgu a trabajar en la editorial Losada) se le dirigió el 25 de octubre, repitiendo varios de los puntos ya tocados por Torre:

La nueva de la llegada de sus padres de usted a América trayendo *La casa de Bernarda Alba*, produjo un verdadero alboroto. Se dio en todos los periódicos [...] Yo creo que si ahora no se efectuase el estreno y la edición de la obra, el clamor de la prensa sería inevitablemente más doloroso y desfavorable al gobierno español de lo que pueda ser la satisfacción del estreno y divulgación de la obra⁷³.

Al mismo tiempo le aseguró, con respecto a Xirgu, que:

su actitud no daría lugar en ningún momento a que el estreno provocase manifestaciones de hostilidad al régimen actual en España, de ninguna especie. Siempre las ha reprimido severamente, desde el principio; y ahora lo haría con mucho mayor motivo por la delicada situación de sus padres de usted precisamente.

Entretanto, Xirgu había recibido una respuesta de Francisco, fechada en el 30 de septiembre⁷⁴, y tal vez como consecuencia había cambiado de

71 Eisenberg, *op. cit.*, pp. 77-78.

72 Archivo particular de la familia García Lorca; agradezco el conocimiento de esta carta y otras a Laura García-Lorca de los Ríos y Melissa Dinverno.

73 Archivo particular de la familia García Lorca.

74 La carta no se ha conservado; su fecha procede de una referencia posterior hecha por Xirgu.

opinión. La próxima carta escrita por Xirgu no parece haberse conservado, pero la que la siguió, del 18 de noviembre de 1940, repitió su conclusión de que “me parecían muy justificados por el momento los temores de sus padres con motivo del estreno de *La casa de Bernarda Alba*. Cada día que pasa recibimos nuevos golpes y vemos lo feroces que son los que rigen actualmente los destinos de España”⁷⁵. En una misiva enviada por James Graham-Luján a Mildred Adams desde Buenos Aires el 27 de julio de 1941, le relató que “[I] spoke [with Rafael Alberti] of LA CASA DE BERNARDA ALBA, which Xirgu wanted to do but which Paquito’s family has prohibited. They think it must be that there is an older sister, perhaps still in Granada”⁷⁶. Evidentemente, no habían dejado ningún pariente inmediato en la ciudad, pero por otro lado muchos tíos y primos sí continuaban viviendo allí. Por su parte Torre, aparentemente resignado a aceptar, aunque no aprobar, la demora indefinida, el 28 de febrero de 1941 preguntó a Francisco si había “¿Alguna novedad en el asunto de autorizar la reimpresión⁷⁷ al menos de *La casa de Bernarda Alba* y de *Los sueños de mi prima Aurelia*? Están ya anunciados en nuestro catálogo”⁷⁸.

13. UNA COPIA HECHA ENTRE MILLTOWN, NEW JERSEY Y MANHATTAN

Mientras tanto, Francisco García Lorca estaba trabajando —bastante lentamente— en sacar una copia mecanografiada del autógrafo. En una carta del 24 de enero de 1941 dirigida por Richard O’Connell a Mildred Adams, relata una visita que él y James Graham-Luján hicieron a

75 Archivo particular de la familia García Lorca. Según Samuel Eichelbaum, escribiendo en la revista *Argentina Libre* el 22 de febrero de 1945, la obra “no pudo llegar a manos de eminente actriz a causa de amenazas del gobierno de Franco”; citado por Diago, *op. cit.*, p. 455.

76 Archivo de Mildred Adams, Hispanic Society of America; agradezco el conocimiento de esta carta a Christopher Maurer.

77 Es difícil entender el uso aquí por parte de Torre del término “reimpresión”, puesto que la edición de *La casa de Bernarda Alba* iba a ser rigurosamente la primera. *Los sueños de mi prima Aurelia*, por su condición inacabada, no se publicaría hasta décadas después, en Federico García Lorca, *Teatro inconcluso*, ed. Marie Laffranque, Granada, Universidad de Granada, 1987, pp. 285-341.

78 Eisenberg, *op. cit.*, p. 80.

Francisco García Lorca hacia finales de 1940 para hablar con él acerca de las traducciones de varias obras teatrales lorquianas que estaban preparando.⁷⁹ Francisco les dijo que “he thought it very unlikely that there ever would be a chance of publication” pero al mismo tiempo “he further promised us the manuscript of Lorca’s last play *La casa de Bernarda Alba* which he was then typing out from manuscript”⁸⁰. Seis meses más tarde, el 1º de junio de 1941, y desde Milltown, NJ, Francisco escribió a Torre que:

he intentado sacar copia de los originales de Federico y en el caso de la *Casa de B. Alba* y el acto de *Los sueños de mi prima Aurelia* creyó el copista era preferible mi ayuda pues el manuscrito, en la mayor parte de las páginas, está con frecuencia rectificado y lleno de palabras ininteligibles o dudosas. He decidido hacer la copia yo mismo, pues en otro caso tendría que ir a Nueva York con frecuencia⁸¹.

14. LA FUENTE DE LA PRIMERA EDICIÓN DE LOSADA

Tres años después del intercambio de cartas ya reseñado, Xirgu volvió al tema en otra misiva dirigida a Francisco el 17 de abril de 1944. Allí se expresaba en estos términos:

En cuanto a *La casa de Bernarda Alba*, tengo la seguridad de que el estreno ha de provocar un vivísimo interés por lo mucho que se ha hablado de ella y creo firmemente que ha de tener una gran resonancia puramente artística. [...]

79 El motivo original del proyecto de O’Connell y Graham-Luján era académico, puesto que tenían la intención de trabajar en Yale University “where the translations would be part of a thesis”. A pesar de la actitud de Francisco reflejada aquí, el 6 de octubre de 1941 la editorial neoyorquina Charles Scribner’s Sons publicó *From Lorca’s Theatre. Five Plays*, con las traducciones de *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Así que pasen cinco años*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*. En contraste, *The House of Bernarda Alba* no salió hasta 1947, como parte del libro *Three Tragedies* publicado por New Directions.

80 Archivo de Mildred Adams, Hispanic Society of America; agradezco el conocimiento de esta carta a Christopher Maurer.

81 Eisenberg, *op. cit.*, p. 81.

[...] Si yo pensara en que el estreno de *La casa de Bernarda Alba* podía provocar alguna reacción de carácter político, sería la primera en aconsejar que no se hiciera. [...] Creo que me conocen lo bastante para saber que jamás intentaría nada que no fuera con el consentimiento de ustedes, pero el conocer la obra me proporcionaría un intenso placer y le ruego me dedique un poco de tiempo y haga lo posible por enviarme una copia⁸².

Tras varios meses más de reflexión o de demora, hacia finales de ese año o principios de 1945 Francisco debe de haberle enviado a Xirgu una copia de la pieza. Antonina Rodrigo cita una carta del 20 de enero de 1945, dirigida a Isabel Pradas, donde Xirgu describió su reacción:

La casa de Bernarda Alba es tan preciosa o más que las otras de Federico. Mi emoción al recibirla de manos de D. Julio Fuensalida fue tan intensa, que no sabía lo que me pasaba. Le había dicho a Miguel [Ortín]: en cuanto me la entreguen regresaré sola a la casa [“Los Sauces”] para leerla, pues Miguel tenía que hacer en la ciudad [Santiago]...⁸³

Rodrigo identificó a Fuensalida como “amigo de la familia García Lorca” (p. 269), dando pie a ciertas especulaciones sobre la fuente o la ruta de la copia recibida por Xirgu. Pero la perspectiva cambia cuando descubrimos que Fuensalida era un diplomático chileno, que había ocupado puestos en España, Francia y México, y que en una carta anterior, la de 18 de noviembre de 1940, antes citada, Xirgu había rogado a Francisco que “no deje de enviarme lo antes que le sea posible, los originales de Federico; [...] Puede dirigirlos al Embajador de los Estados Unidos en Santiago, para que me sean entregadas. Me gustaría que así lo hiciera para más seguridad”. Queda claro que Francisco García Lorca había hecho el envío, y que había mandado la copia a través de vías diplomáticas (a las que no era ajeno él mismo, tras servir en el cuerpo español durante toda la Segunda República). Xirgu confirmó en una entrevista celebrada con motivo del estreno que la obra le fue “enviada por su familia desde Nueva York”⁸⁴.

82 Archivo particular de la familia García Lorca.

83 Rodrigo, *op. cit.*, p. 269.

84 Blanco Amor, *op. cit.*

15. LA PRIMERA EDICIÓN (1945), LA PRIMERA EDICIÓN DEL VOLUMEN VIII DE LAS *OBRAS COMPLETAS* (1946) Y SU RELACIÓN CON EL MANUSCRITO

No sabemos si hubo consideraciones específicas que motivaran el cambio de actitud por parte de la familia⁸⁵. La edición de 1945 salió el 14 de marzo limpia de cualquier aparato crítico y solo contenía el texto de la obra; el volumen VIII de las *Obras completas*, publicado el 28 de septiembre de 1946, recogía la pieza y además unas “Prosas póstumas” (una mezcla de poemas en prosa, conferencias y alocuciones). En una nota Torre evocó la lectura que había presenciado y luego apuntó:

El manuscrito de *La casa de Bernarda Alba* se creyó perdido durante algún tiempo. Pero en un principio fue guardado, como todos los demás papeles del autor, y después llevado a Norteamérica por sus padres, quienes sin embargo no se resolvían a autorizar la representación y la edición de dicha obra. [...] Margarita Xirgu recibió la única copia auténtica del manuscrito de *La casa de Bernarda Alba*, a primeros de 1945...⁸⁶

La frase “única copia auténtica” podría sugerir que Torre había oído hablar de las copias mecanografiadas que circulaban en España, de procedencia y fidelidad dudosas.

La primera edición está basada, pues, en una copia hecha tal vez parcialmente por el anónimo copista mencionado por Francisco en 1941 y acabada por él mismo. Las variantes señaladas por Hernández en su edición (pp. 175-180) provendrían de correcciones o de errores hechos en las dos fases de transmisión, desde el autógrafo a la copia, y de la copia al texto impreso⁸⁷.

Más difícil de sopesar es la importancia relativa, desde el punto de vista textual, de las copias en circulación en España. Podemos dar por per-

85 El padre de Lorca, Federico García Rodríguez, falleció en Nueva York el 9 de octubre de 1945, meses después del estreno y la edición de la obra.

86 Guillermo de Torre, “Indicación de fuentes”, en Federico García Lorca, *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Losada, 1946, pp. 163-164 (p. 163).

87 Véase también María Francisca Vilches de Frutos, “Introducción: La edición del texto”, en Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 90-117 (pp. 99-104).

dida la hipotética copia “original” preparada por un copista profesional y “corregida a mano” (Orozco Díaz), no sabemos por quién (Lorca o el copista) ni cuándo (en Madrid o en Granada). Cada “generación” posterior de copias habrá introducido cierta cantidad de erratas. Por otro lado, no disponemos de ninguna evidencia sobre el proceder de Lorca durante aquellas semanas cuando daba lecturas en Madrid y otra en Granada; no sabemos si las realizaba a base del manuscrito o de la copia, y tampoco sabemos si introducía las revisiones resultantes en el manuscrito o la copia⁸⁸. Si entregó la copia a Fernando Vilchez justo al final de la lectura granadina, y si tenía consigo la obra durante los días que pasó en casa de Luis Rosales, ese texto tiene que haber sido el autógrafo. Hernández se fija en ciertos “añadidos intercalados con letra diminuta” (p. 173) que demuestran que hubo por lo menos una revisión del manuscrito con ciertos retoques⁸⁹. Al mismo tiempo, ciertos detalles de las versiones descritas por *El Plata* de Montevideo —el texto variante del desenlace de la pieza— y por Charles David Ley —la insistencia más fuerte en el bastón de Bernarda— son por lo menos sugerentes, aunque su autoridad, hoy por hoy, sería imposible de averiguar.

16. COLOFÓN

Al mes siguiente del estreno y la primera edición, el Acto II de *La casa de Bernarda Alba* se publicó en el primer número de una revista barcelonesa *Leonardo* (abril 1945, pp. 105-120). En 1946 y de nuevo en 1948, las solicitudes presentadas por Joaquín de Oteyza al régimen franquista pidiendo permiso para importar ejemplares de la edición de Losada fueron denegadas⁹⁰. En 1949 se publicó la primera edición española de *La casa de Bernarda Alba*, impresa en Madrid por Gráficas Valera, pero parece haber gozado de una distribución muy limitada⁹¹. Es probable que la es-

88 Mario Hernández cita a José Bergamín y a Jean Gebser que mencionan la intención de Lorca de revisar la obra cuando estaba en Granada: “Notas al texto”, pp. 172-173.

89 Vilches de Frutos se extiende sobre estas revisiones: *op. cit.*, pp. 92-98.

90 Aguilera Sastre, *op. cit.*, pp. 22-23.

91 Ballesteros Dorado relaciona con esta publicación un informe, fechado en el 5 de enero de 1949, donde el censor se expresaba negativamente sobre la pieza: *op. cit.*,

tipulación de una corta tirada, que eliminaría la posibilidad de su amplia difusión, se habría considerado aconsejable o incluso imprescindible para recibir la aprobación de la censura. Luego el texto de Losada fue reproducido por Arturo del Hoyo en la primera edición de las *Obras completas* publicadas por Aguilar en 1954. La primera edición en libro de bolsillo fue la de Aymá, en 1964 (con fotografías del montaje del mismo año).

Cipriano Rivas Cherif proyectaba representar la obra durante la temporada 1946-47 en el teatro Cómico de Madrid, montaje para el que había recibido el permiso oficial, pero los familiares de Lorca, según una norma que habían adoptado y mantuvieron hasta 1960, no lo autorizaron⁹². En 1948 el grupo Thule-Teatro de Ensayo ofreció en Barcelona una lectura escenificada de la obra, y en 1950 el grupo Teatro de Ensayo La Carátula hizo en Madrid una representación semiclandestina y en sesión única⁹³. En 1953 dos solicitudes provenientes de grupos de Valencia y Zaragoza fueron aprobadas, pero en ambos casos la representación no parece haberse llevado a cabo.⁹⁴ *La casa de Bernarda Alba* no tendría un montaje comercial en España, autorizado por la familia, hasta enero de 1964, cuando se estrenó en el teatro Goya de Madrid, con dirección de Juan Antonio Bardem.

pp. 32-34. Por su parte Diego Santos Sánchez cree, tal vez con más razón, que se trata de otra solicitud de representación, denegada, pero inidentificable por la ausencia de documentación: “El teatro de Lorca y la censura franquista: *La casa de Bernarda Alba*”, *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 11 (2009), pp. 113-124 (p. 117).

92 Aguilera Sastre, *op. cit.*, pp. 14, 36-38 y nota 84.

93 *Ibidem*, pp. 30-31, 15.

94 Santos Sánchez, *op. cit.*, pp. 118-119; Ángela dos Santos, *La voz silenciada: Las obras teatrales lorquianas censuradas en las dictaduras brasileña y española*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2023 [tesis doctoral]. pp. 201-204.

Maniobras político-literarias de Guillermo de Torre desde el exilio: *Apollinaire y las teorías del cubismo* en la colección El Puente

ADRIANA ABALO GÓMEZ

Universität Bern / Grupo de Investigación Valle-Inclán USC

a.abalogomez@gmail.com

Título: Maniobras político-literarias de Guillermo de Torre desde el exilio: *Apollinaire y las teorías del cubismo* en la colección El Puente.

Title: Guillermo de Torre's Political-Literary Manoeuvres from the Exile: *Apollinaire y las teorías del cubismo* in the Collection El Puente.

Resumen: Estas páginas se proponen indagar en el significado político-literario que tuvo la publicación de *Apollinaire y las teorías del cubismo* (1967) de Guillermo de Torre, en la colección El Puente, creada y dirigida por el crítico. Se reconstruirá el diálogo que el texto, tanto desde sí mismo como desde el marco más amplio de la colección, entabló con los campos político-social y literario-cultural del interior de España, así como el papel que jugó en sus respectivos procesos evolutivos. El objetivo es mostrar que la obra, lejos de ser un inocente homenaje a Guillaume Apollinaire o a la memoria literaria de preguerra, formula un discurso ideológico con el objetivo de intervenir en el rumbo político-literario que estaba tomando el insilio tardofranquista.

Abstract: These pages aim at looking into the political-literary significance of the publication of *Apollinaire y las teorías del cubismo* (1967) by Guillermo de Torre, in the collection El Puente, which was also created and directed by the critic. The dialogue that the text initiated with the political-social and literary-cultural fields, both from itself and from the broader framework of the collection, will be reconstructed, as well as its role in its respective evolutive processes. The main goal is to show that the literary work, far from being an innocent tribute to Guillaume Apollinaire or to the prewar literary memory, formulates an ideological discourse that intended to intervene in the political-literary course that the latefranquism insile was taking.

Palabras clave: Guillermo de Torre, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, El Puente, procesos político-literarios, insilio tardofranquista.

Key Words: Guillermo de Torre, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, El Puente, political-literary processes, latefranquism insile.

Fecha de recepción: 15/2/2024.

Date of Receipt: 15/2/2024.

Fecha de aceptación: 7/6/2024.

Date of Approval: 7/6/2024.

Después, ¿se ha dado cuenta de la distancia enorme que nos separa ya, a los españoles que hicimos la guerra de los jóvenes de hoy? [...] Es un hecho y está ahí con la dureza de la piedra berroqueña que caracteriza al hecho histórico. Vacío insalvable: *hic Rodbus, hic salta*.

Carta de Segundo Serrano Poncela a Guillermo de Torre en 1960.

1. INTRODUCCIÓN

El crítico literario Guillermo de Torre dio a la estampa en el número 26 de su colección *El Puente* una obra titulada *Apollinaire y las teorías del cubismo* (1967). La obra, lejos de ser un homenaje a la trayectoria y figura del poeta francés —que también lo es— lanza un discurso político-literario muy reflexionado y oportuno, en el marco de una colección editorial ideada por el propio Torre cuyo plan de intervención ideológica en el campo literario español tenía una dirección muy clara.

En lo que sigue, se reparará, primero, la historia textual de la obra y su mensaje teórico-crítico, para adentrarnos después en el diálogo que el texto, dentro de *El Puente*, entabló con los campos político y cultural del insilio tardofranquista. Veremos cómo Guillermo de Torre aprovechó las condiciones favorables que abría el campo español de los años sesenta para introducir su obra e intervenir en los procesos evolutivos de los nuevos escenarios políticos y literarios que empezaban a dibujarse. Asimismo, se mostrará que esta maniobra editorial de Guillermo de Torre, asentada sobre un ideal supuestamente apolítico, promotor de la reconciliación e integración de los dos bandos —ideológicos y estéticos— fracturados por la guerra civil española, encapsula, simultáneamente, un marcado posicionamiento político.

2. *APOLLINAIRE Y LAS TEORÍAS DEL CUBISMO* (1967). EL TEXTO Y SU HISTORIA

En septiembre de 1967 se daba a la estampa el número 26 de la colección *El Puente*, que la hispano-argentina EDHASA (filial de Suramericana) venía editando en España desde 1963 en colaboración con la catalana Emegé. El título del nuevo volumen: *Apollinaire y las teorías del cubismo*; su autor: el director de la colección, Guillermo de Torre.

El interés de Guillermo de Torre por Guillaume Apollinaire remontaba a sus años *preconscientes*¹ y lo acompañó hasta el final de sus días. En su primer texto crítico de envidia, *Literaturas europeas de vanguardia* —vio la luz en 1925, pero es la culminación de una investigación que arranca en 1916²— ya le había dedicado un sugerente capítulo. Veinte años más tarde, tras su “plena reanudación intelectual”³, el crítico volvía a Apollinaire para hacerlo protagonista de una obra completa: *Guillaume Apollinaire. Su vida, su obra, las teorías del cubismo* (Poseidón, 1946). Este texto, tal como su título apunta, es predecesor del que aquí nos interesa y fue publicado veintiún años antes. Las variantes entre ambos son levemente significativas⁴. Durante el período que separa ambos textos (1946-1967), Torre aún rescató algunos capítulos del primero para integrar en *La aventura estética de nuestra edad* (1962), una antología que funcionó como carta de presentación de su retorno editorial a España. Allí, entre la “recolección de páginas que el autor, en cierta sazón, viéndolas a distancia, como posiblemente representativas, se resuelve a agavillar” para “proporcionar a los lectores españoles de las nuevas generaciones (sin lisonja: los que más [me] interesan)”⁵, resolvió seleccionar

-
- 1 Guillermo de Torre, *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970, p. 17.
 - 2 José María Barrera López, “Prólogo y notas”, en *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre, ed. José María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 2001, pp. 9-59 (pp.13-14); y Domingo Ródenas de Moya, *Guillermo de Torre. De la aventura al orden*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2013, pp. 9-106.
 - 3 Torre, *Doctrina y estética*, p. 23.
 - 4 En 1946 Torre reproduce íntegramente las páginas escogidas de *Meditations esthétiques* —que eliminará después, descargando la obra de su carácter de edición, para privilegiar su componente teórico-crítico—; y carece de cuatro capitulillos que serán añadidos en la edición de 1967: “Guerra y poesía”, donde Torre aclara que Apollinaire se había encandilado con la guerra por razones estéticas y no ideológicas; “Una síntesis”, que incluye una cita de *Panorama des arts plastiques* (1960) de Jean Cassou sobre el cubismo; “Fragmentos de las Meditaciones estéticas”, para demostrar la precedencia de Apollinaire con respecto a la teoría de la desrealización —des-humanización— de Ortega y Gasset; y “El arte abstracto, ¿heredero o negación del cubismo?”, en el que Torre reflexiona sobre el paso del cubismo al abstraccionismo a partir del papel bisagra de Robert Delaunay.
 - 5 Guillermo de Torre, *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, p. 35.

nada menos que siete capítulos de su primer *Apollinaire*⁶. Este no era, por lo tanto, un texto trivial en su trayectoria. El mismo argumento explica que en su antología última *Doctrina y estética literaria* (1970), que es, citando al autor, selección de “mis páginas más representativas en relación con mi concepto de la literatura y el arte, aquellas donde puede hallarse [...] mi doctrina literaria y estética”⁷, Torre recogiese varios de los apartados teóricos de *Apollinaire*, ahora procedentes del texto que ya había editado para el público español, tres años antes: *Apollinaire y las teorías del cubismo* (1967). A esta dilatada historia textual hay que añadir los intentos —fallidos— por hacer traducir la obra al inglés y al francés. En el primer caso, para la casa Faber a través de Isla Barea y T. S. Eliot⁸; y, en el segundo, vía Robert Caillois⁹. Esto descubre el afán del crítico por hacer llegar su mensaje a otros campos culturales, lo cual no debería sorprender teniendo en cuenta que el discurso de *Apollinaire y las teorías del cubismo* se inserta y responde a una problemática transnacional y transhistórica, como veremos.

6 “Introducción a una biografía indirecta...”, “Evocación literaria de la primera posguerra”, “Apollinaire, bandera de novedad”, “Tradicición e invención...”, “El cubismo desde dentro”, “Mímesis y creación...”, “Más sobre la deshumanización del arte” y “Para un balance del cubismo...”.

7 Torre, *Doctrina y estética*, p. 16.

8 Entre junio de 1946 y abril de 1947, Isla Barea y Guillermo de Torre cruzaron varias cartas con este propósito. La proyectada traducción de *Guillaume Apollinaire. Su vida, su obra, las teorías del cubismo* (1946) formaría parte de un volumen antológico que, además de la susodicha, incluiría capítulos de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), *La aventura y el orden* (1943) y *Menéndez Pelayo y las dos Españas* (1943). Según se esgrime de su correspondencia, el proyecto no llegó a cuajar por la falta de compromiso de T. S. Eliot y la crisis energética y de papel que azotó Inglaterra. He consultado las cartas inéditas en el *Archivo personal Guillermo de Torre (1900-1971)*, Biblioteca Nacional de España (22819/30).

9 En una carta que Guillermo de Torre envía a Robert Caillois el 21 de abril de 1946, le dice: “¿Podiera pedirle un favor de este libro [*Guillaume Apollinaire...*] un favor [sic]? Que me diga Vd. si puede interesar a algún editor de París para su traducción en francés. En cierto modo es un homenaje a Francia y a sus letras y sería lógico que fuera ahí conocido. Y vaya esto por las docenas de libros franceses que he hecho yo traducir y publicar en Losada. De modo que espero que tenga usted la amabilidad de leer mi *Apollinaire* (ya he visto además que coincide con una ola revisionista a favor de esta figura) y de decirme su opinión” (*Archivo personal Guillermo de Torre*, 22820/57).

Lo que interesa para el caso es que, aunque el mensaje del texto apenas sufrió modificaciones desde que Guillermo de Torre lo fijó en 1946, la significación del mismo fue cambiando en función de sus diferentes materialidades: según su fecha y lugar de publicación, según su formato, según la editorial en que se dio a la estampa, etc. Es decir, la obra publicada por Poseidón en 1946 no significa lo mismo que la publicada en El Puente, en 1967; para empezar, iban al encuentro de públicos bien diferentes: el bonaerense, en el primer caso, de los años cuarenta¹⁰; el español, en el segundo, de los años sesenta. Es aplicable en este punto la teoría de D. F. McKenzie, según la cual cuando varía la materialidad de un texto, varía también su significación, pues “pocos autores [...] son indiferentes a las formas en las que su arte es presentado y recibido”¹¹. Las formas crean efecto:

Un libro nunca es simplemente un *objeto* extraordinario [...] es el *producto de la actuación humana en contextos complejos* y altamente volátiles que una investigación cabal tiene que intentar recuperar si desea entender mejor la creación y la *comunicación de significados* como característica definitoria de las sociedades humanas¹². [El énfasis es mío].

La edición de 1967, titulada *Apollinaire y las teorías del cubismo*, tenía unos objetivos y buscaba una *comunicación de significados* bien diferente al texto de 1946 o a sus fragmentos antologizados en 1962 o en 1970. Aquí nos interesa la obra que Torre editó en su versión íntegra para el público español (*el que más le interesa*), no para Argentina, dirigida específicamente a la generación activa de escritores del interior, los niños de la guerra, pues dialoga con unas condiciones sociopolíticas y culturales del campo literario —*un contexto complejo*— en el que, en último extremo,

10 La editorial Poseidón, fundada en Buenos Aires por el exiliado catalán Joan Merli en 1942, se acotó a temáticas artísticas. Para más información sobre el público virtual de la colección remito al trabajo de Talía Bermejo, “Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)”, *Cuadernos del sur – Historia*, 42 (2013), pp. 31-48.

11 D. F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, trad. Fernando Bouza, Madrid, Akal Ediciones, 2005, p. 40.

12 McKenzie, *op. cit.*, p. 22.

quiso influir. *Apollinaire y las teorías del cubismo* (1967) no es una inocente reedición ni un texto-homenaje, como pudo serlo el primer texto de 1946, sino un escrito político en el que Torre tomó posición en el debate ideológico y cultural que se estaba librando en el insilio tardofranquista.

3. UN ALEGATO A LA LITERATURA AUTONOMIZADA

Apollinaire y las teorías del cubismo guarda la apariencia de un texto-homenaje o un texto-conmemorativo de la figura y obra del *Pioneer zarpador* del cubismo literario, Guillaume Apollinaire (1880-1918), pero es mucho más que eso. En rigor, el texto vindica una comprensión de la literatura como arte *autonomizado*¹³, independizado de los campos de poder. Apuntalando su argumentación con los postulados de Ortega y Gasset¹⁴, Pedro Salinas, Goethe o Henri Bergson (este último habló de desprendimiento y de pureza de percepción), Torre reafirma un concepto de arte *creativo*

13 Con el controvertido concepto de *literatura autonomizada* me refiero, siguiendo a Kaufmann, a la toma de conciencia de la especificidad de la actividad literaria y la fundación de un lugar de enunciación propio, que puso en cuestión la función representativa de la literatura al servicio de otros campos de poder (Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 33). Este proceso de autoafirmación del campo literario fue deudor de la especialización que se produjo en todos los demás campos y discursos (también el político, económico y religioso) con el inicio de la modernidad histórica y sus mecanismos de racionalización y secularización política (Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trad. Tomás Bartoletti, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010, p. 27 y p. 37). En España, la autonomización literaria tuvo su más visible expresión una vez entrado el siglo XX, con la efervescencia de las vanguardias (Adriana Abalo Gómez, “La *responsabilidad* del escritor en la encrucijada de la *modernidad estética* en España”, *Bulletin Hispanique*, 126/1 (2024), pp. 297-316).

14 Torre puntualiza el alcance del diagnóstico de Ortega, acusa la estrecha comprensión del problema del arte / realidad, desmiente la lógica de las réplicas, mofas, vilipendios, irritaciones, impugnaciones y ataques y vuelve a proponer el término *desrealización*. Afirmo que los ataques a Ortega se deben a que el hombre repele lo no utilitario, y un arte no utilitario es difícil de asumir si no se tiene educación estética, la cual “está todavía por emprender en todas las latitudes” para “liberarse de los prejuicios reminiscentes vitales” (Guillermo de Torre, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona-Buenos Aires, EDHASA, 1967, p. 114).

frente al arte *imitativo*, que considera sesgado por imperativos sociales. A tal fin, la obra se organiza en veinte breves capítulos que avanzan desde contenidos puramente biográficos y anecdóticos (“Evocación literaria de la primera posguerra”, “Apollinaire, bandera de novedad”, “Historia de su vida y su obra”, “Guerra y poesía”, etc.), hacia la exposición teórica del movimiento cubista (“El cubismo desde dentro”, “Mímesis y creación. La estética cubista”) y su ruptura con la concepción tradicional del arte representativo (“Más sobre la deshumanización del arte”, “Para un balance del cubismo”); hasta llegar, en el capítulo final, a la almendra de la obra: “Vindicación de lo literario”.

El discurso, que arranca ameno y seductor, accesible a un público amplio, va ganando peso teórico y orientándose hacia la *cuestión palpitante* que encara la obra y es la misma que atraviesa el siglo y en cuyo debate participaron Guillaume Apollinaire, desde la praxis; Guillermo de Torre, desde la teoría: la relación de la literatura con la sociedad, identificada a lo largo del siglo con los conceptos de *engagement*, *compromiso* o *responsabilidad del escritor*¹⁵. Siguiendo a Torre —que es un utilísimo sismógrafo de la problemática desde el momento en que esta se instaló en el campo literario español durante la segunda década del siglo—¹⁶, la problemática interpela la razón de ser de la literatura, su lugar y su función en la sociedad, sus poderes, pero sobre todo sus derechos, confrontándola con la realidad político-social en que se involucra. Es decir, remite a un debate sobre las posibilidades y los límites de la literatura que, lejos de ser puntual, fue transversal y transhistórico porque comprometió toda la producción literaria del siglo xx y aún del xxi¹⁷.

15 Abalo Gómez, *op. cit.*

16 La problemática tuvo varios momentos de exposición: 1. Durante la posguerra de la I Guerra Mundial, cuando la balanza se inclinó del lado de la literatura autónoma-creativa; 2. Durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, representado por la supremacía sartreana, fagocitada en España por el *realismo social*; 3. Y un tercer momento, que abordaremos en estas páginas, a partir de 1966, tras la aplicación de la Ley de Prensa y la entrada del *boom* latinoamericano, en que se trató de reconquistar la autonomía de la literatura. Desde la crisis de 2008 la problemática ha vuelto a asomar, decantándose por la función representativa de la literatura.

17 Guillermo de Torre, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1958 [1ª ed. 1951], p. 152.

Guillermo de Torre no desperdició la oportunidad de participar en el mencionado debate y todos sus textos críticos dialogan en mayor o menor medida con él. Los argumentos que Torre maneja en *Apollinaire y las teorías del cubismo* no son en esencia diferentes a los que tempranamente había esbozado en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925); mantenido y ampliado en artículos posteriormente publicados en *Sur* (“La revolución espiritual y el movimiento personalista”, 1938; “Poesía y éxodo del llanto, 1941; “Lo puro y lo tendencioso en el arte”, 1954); en polémicas públicas (remito a la que libró con Sánchez Barbudo en 1937 entre las páginas de *Sur* y *Hora de España*¹⁸); en obras anteriores como *La aventura y el orden* (1943) o *Valoración literaria del existencialismo* (1948); y cristalizado finalmente en *Problemática de la literatura* (Losada, 1951, 1958 y 1966). Las conclusiones que recoge Guillermo de Torre en la obra que aquí nos ocupa venían a reiterar lo ya dicho: la literatura esencialmente *literaria* es creativa, no imitativa —esto último sigue “causando estragos”—; trasciende la naturaleza, supera el prejuicio realista —que “limita servilmente la libertad creadora del artista”— y rebasa la servidumbre representativa. Es decir, alcanza una naturaleza autónoma porque crea “sobre la base de una cosa dada, otra enteramente distinta”. A pesar de lo cual y “por haber[se] malentendido o entendido superficialmente, que tanto vale, aquel contenido aristotélico-platónico”¹⁹, esta condición fue tardíamente descubierta, solo durante la eclosión del arte de vanguardia.

Las palabras de Torre no son una apología de la literatura pura, gratuita o deshumanizada —constructo que, para el crítico, es un oxímoron— sino la postulación del ideal literario con que el crítico respondió al debate del compromiso y quiso resolver el falso dilema que había categorizado la producción literaria contemporánea (*¿literatura comprometida o literatura pura?*): *literatura responsable*, “tan lejos del sectarismo como de la gratuidad”²⁰. Su propuesta aboga por la conjunción de dos elementos interdependientes e igual de necesarios: la *fidelidad a la época* —que tiene

18 Adriana Abalo Gómez, “Literatura y política en la España de los años treinta. Un diálogo imposible entre Guillermo de Torre y Antonio Sánchez barbudo”, *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 32 (2023), pp. 219-237. <https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32685>.

19 Torre, *Apollinaire*, pp. 95-96.

20 Torre, *Problemática*, p. 185.

su homólogo en el concepto sartreano de *situación* o de *circunstancia* de Ortega y Gasset—, y el *valor literario* —componente estético y estilístico, imprescindible de todo acto literario—²¹.

La recuperación de Apollinaire no es, pues, aleatoria, sino que le sirve a Torre para ejemplificar y, en último término, volver a la carga con su ideal literario: la *literatura responsable*. El poeta francés había sido iniciador, protagonista y paradigma de la revolución estética que condujo al descubrimiento de la función creadora y no imitadora del arte y, al fin, de su cambio de estatuto al decretar de una vez por todas que “arte y realidad son en lo sustantivo dos mundos disímiles”²². El rescate de Apollinaire se debe a que el poeta, a través del cubismo —que más que una modalidad artística fue todo “un sistema de conocimiento [...] que proponía un nuevo medio de mirar, de conocer el mundo sensible”²³— liberó al arte de la lógica, anticipó una nueva cosmovisión estética, quebró las estructuras sólidas de la estética decimonónica y, por fin, dio cabida a las creaciones autonomizadas, con valor propio. Su poética estiliza, no copia; inventa, no refleja; conceptualiza, no imita; y rechaza las convenciones impuestas en el siglo anterior²⁴. Pero además —y aquí descansa el valor modélico de Apollinaire como *artista responsable*— practicó una estética fiel y comprometida con su tiempo, conciliadora entre tradición e invención, entre clasicismo y romanticismo, entre aventura y orden. Alianza esta última que Guillermo de Torre no dejó de ponderar y aún de practicar a lo largo de su trayectoria, que basó en la importancia de “perderse para dar paso al hallazgo”²⁵.

Asimismo, el texto de Torre aquilata su exposición teórico-crítica con una demostración formal de lo que fue la renovación estética de la van-

21 *Ibidem*, p. 133.

22 Torre, *Apollinaire*, p. 96.

23 Torre, *La aventura estética*, p. 81.

24 Torre, *Apollinaire*, p. 88.

25 *Ibidem*, p. 77. En 1943 Torre volvió al ruedo editorial con una obra que recupera un verso de Apollinaire para su título: *La aventura y el orden* (Buenos Aires, Losada). Este par conceptual ha sido refundido por Domingo Ródenas de Moya, a quien debemos no solo la recuperación y edición de parte de la obra del crítico (*Guillermo de Torre. De la aventura al orden*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2013) sino el más riguroso estudio biobibliográfico que se ha hecho hasta la fecha: *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*, Barcelona, Anagrama, 2023.

guardia. Quiero decir que el mensaje de *Apollinaire y las teorías del cubismo* es coherente con la forma discursiva en que se expresa, y ambos, fondo y forma, convergen en el objetivo de restituir y defender la experimentación literaria. Las técnicas empleadas por Torre, sobre todo la elección del subgénero —una pseudoautobiografía— funcionan como alegato de la norma estética vanguardista. Así, es significativo que Guillermo de Torre escribiese una autobiografía indirecta, una crítica en primera persona o unas memorias entreveradas²⁶ y no un simple ensayo o un árido ejercicio de crítica literaria tradicional. Más allá de los motivos retóricos, también de marketing, que los hubo —presentarse a sí mismo como memoria para seducir y captar la benevolencia de un lector que, *a priori*, tenía poco o ningún interés en el contenido de la obra: “pocas cosas nos interesan tan apasionadamente como aquellas que están contadas en primera persona [...] la actualización de lo pretérito, la personalización de lo ajeno. He ahí los mejores caminos para llegar a sentir, a trocar en inteligibles y comunicables un autor, una época, una estética”²⁷—; lo cierto es que Guillermo de Torre tuvo también razones estéticas y científicas para elegir el molde discursivo. Por un lado, volver a poner en práctica los renovadores presupuestos del esteticista Alfred Kerr, según los cuales la crítica literaria es también una forma de autobiografía²⁸. Por otro, mostrar que la crítica

26 De hecho, hay muchos puntos de contacto entre Torre y Apollinaire que favorecen esa especie de conjunción identitaria, como señaló Gullón: “la posición de Guillermo de Torre en los años 1925-1935 ofrece curiosas similitudes con la del poeta francés quince años antes. Como él, se convirtió en teorizante de las nuevas escuelas, y en amigo y defensor de los artistas adscritos a ellas” (Ricardo Gullón, “Guillermo de Torre o el crítico”, en *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos* de Guillermo de Torre, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 9-32 (p. 22).

27 Torre, *Apollinaire*, pp. 8-9.

28 Ródenas, *Guillermo de Torre*, p. 146. También Ricardo Piglia entendió que escribir crítica literaria era una forma de hacer autobiografía: “En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del *Quijote*? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica. ¿Desde dónde se critica? ¿Desde

literaria podía ser un arte de creación, como Torre había defendido en sus trabajos previos, adscribiéndose a los postulados de Oscar Wilde: “la crítica es verdaderamente creadora en el más elevado sentido de la palabra. La crítica es, de modo real, creadora e independiente a un tiempo”²⁹. En resumidas cuentas, *Apollinaire y las teorías del cubismo* no solo lanzaba un mensaje teórico, sino que también lo ejemplarizaba, introduciendo un molde, un subgénero crítico, que era seña de identidad de la producción de la vanguardia histórica.

Pero la órbita de *Apollinaire y las teorías del cubismo* aún llega más lejos. Pues la obra deja entrever un fuerte componente ideológico cuando la ponemos en diálogo con los procesos políticos y culturales que se estaban desarrollando en España. El texto que Guillermo de Torre introdujo en el campo literario español desde su exilio republicano no caía en el vacío. Todo lo contrario. Iba audazmente al encuentro de los nuevos escenarios, alimentándose y a la vez nutriendo las particulares dinámicas que se habían implantado. Veámoslo.

4. LA OBRA EN EL PROCESO POLÍTICO-SOCIAL DE ESPAÑA. TENDER PUENTES

En 1951 —coincidiendo con el arranque del Ministerio de Educación Nacional de Joaquín Ruiz Giménez y el período de cierto aperturismo cultural³⁰— Robert Mead publicaba en *Books Abroad* un incisivo artículo (“Dictatorship and Literature in Spanish Word”, vol. 25, n. 3) que iba a activar el debate sobre la anómala vida cultural en España (devastada y mutilada por la censura y el servilismo ideológico al régimen), y su desmembramiento a causa de la marginación en que permanecía la producción literaria del exilio.

Las respuestas al trabajo de Mead fueron inmediatas. Desde el exilio y

qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso.” (Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, 1986, p. 13).

29 Oscar Wilde, *El crítico como artista*, trad. León Mirras, Buenos Aires, Austral, 1968, p. 43.

30 José-Carlos Mainer, “La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)”, en *Literatura y pequeña burguesía. (Notas 1890-1950)*, ed. José Carlos Mainer, Madrid, Edicusa, 1972, pp. 241-262.

el insilio brotaron testimonios de coloración múltiple que acabaron por concluir, de manera más o menos unánime, que había llegado el momento de tender puentes entre las dos orillas literarias: primero, para favorecer el avance cultural del interior y, de paso, para repatriar parte de la literatura bloqueada por el régimen y proyectar una imagen de paulatina normalidad cultural. Son elocuentes de la discusión los trabajos de algunos miembros de la comunidad de intelectuales *comprensivos* —en expresión de Ridruejo³¹—, como Julián Marías (“España está en Europa”, *Mar del Sur*, sept.-oct. 1952; y “El problema de la libertad intelectual”, *Ínsula*, n. 86, 1953), o el más emblemático de José Luis Aranguren: “La evolución espiritual de los españoles en la emigración” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 38, 1953). Este último ha pasado a la Historia de la Literatura Española como el primer gesto en pro de reconstruir el puente intelectual entre el exilio y el interior, entendido, por unos, como un gesto de responsabilidad cultural y social de los exfalangistas³²; por otros, como un oportunismo que pretendía repartir la capitanía cultural de la literatura española que, hasta la fecha, como afirmaba Mead, era patrimonio exclusivo de la España exiliada³³.

Guillermo de Torre entendió que el artículo de Aranguren era, al fin, una puerta entornada que había que empujar. Lo hizo ese mismo año de 1953 con la publicación en *La Torre* de su artículo “Hacia la reconquista de la libertad intelectual”. En su respuesta recogía el guante tendido y clamaba por la necesidad de “construir un puente de diálogo”, sin dejar por ello de advertir que “el *hecho* diferencial entre la literatura de dentro y de fuera de España, no es una cuestión de cantidad o calidad: es una cuestión de libertad”³⁴. El goteo de trabajos continuó a lo largo de la década. Sender intervino un poco más tarde con un artículo menos complaciente, titulado “El puente imposible” (*Cuadernos*, 1954), en el que se distanciaba de la actitud posibilista de Torre. Domingo Pérez Minik escribía “Carta

31 Dionisio Ridruejo, “Excluyentes y comprensivos”, *Revista de Barcelona*, 1 (1952), p. 5.

32 Mainer, *op. cit.*; y Jordi Gracia, *A la intemperie: exilio y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2010.

33 Fernando Larraz, *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, p. 49.

34 Guillermo de Torre, “Hacia una reconquista de la libertad intelectual”, *La Torre*, 3 (1953), p. 109.

de España sobre arte y literatura” (*Ibérica*, 1957) y, más tarde, León Felipe firmaba el “Saludo a los intelectuales de España” (*Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, 1958).

Esta germinal idea del *punte* pronto trascendió la tribuna gacetera de agentes más o menos independientes para convertirse en tema de debate y preocupación urgente del omnipresente *Congreso por la Libertad de la Cultura* (CLC). La organización se apuró a capitanear el asunto y aglutinó los planteamientos que venían difundiendo tanto en los círculos del exilio liberal antifranquista, del que formaba parte Guillermo de Torre, como en la sección comprensiva del interior. A partir de 1956 el *Congreso por la Libertad de la Cultura* recondujo ideológicamente su inicial discurso —que hasta entonces había sido anticomunista y anti-neutralista— hacia una narrativa de apariencia apolítica que promovía dicho puente acogiendo, como señala Glondys, a la filosofía del “fin de las ideologías”³⁵. En consonancia, desde 1958 su revista *Cuadernos* puso el foco en España y desplazó su línea temática hacia colaboraciones de denuncia sobre la falta de libertades del pueblo español, sobre la censura franquista y la ausencia de autonomía creadora bajo el régimen. Durante estos años la revista funcionó como altavoz de aquellas “voces del exilio liberal que clamaban por la necesidad de ‘diálogo’ y la superación de la Guerra Civil entre los españoles”, “promovió múltiples puentes con la España del interior, a través de la oportuna selección de los colaboradores y cuestiones tratadas” y activó, a fin de cuentas, una estrategia política de colaboración y reconciliación entre el exilio liberal y los intelectuales antifranquistas del interior, autoproclamándose de naturaleza apolítica. Muy al contrario, la estrategia promovida desde Washington era de índole geopolítica. Los pactos entre la oposición franquista de dentro y fuera de España tenían el objetivo de apresurar “la necesaria reconciliación de los españoles” para contener la política de reconciliación nacional impulsada por el PCE desde 1957, que estaba empezando a monopolizar la alta cultura de la disidencia³⁶. Controlar políticamente a los incipientes grupos antifranquistas, como los exfalangistas, era prioritario para su

35 Olga Glondys, *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, p. 222.

36 *Ibidem*, p. 194; pp. 187-188; p. 221.

posible desempeño político futuro³⁷. Este objetivo político se vistió con ropajes culturales a través de *Cuadernos*, que comenzó a difundir valores de convivencia, tolerancia, moderación y ausencia de compromiso político radical, construyendo una especie de tercera España superadora de la hostilización política, emparentada con una vía social y democrática que remontaba al paradigma del liberalismo decimonónico, a la filosofía idealista del krausismo y a su continuadora Institución Libre de Enseñanza³⁸.

4.1. *De entre los puentes... El Puente*

La involucración de Guillermo de Torre en el *Congreso por la Libertad de la Cultura*, en términos ideológicos, fue evidente. Torre dejó claro su posicionamiento anticomunista en la línea del CLC más de una vez, verbigracia su “Contestación a un ‘popútchiki’”: “en el supuesto de un mundo absolutamente gobernado por los Estados Unidos, los intelectuales libres podríamos seguir expresando nuestras discrepancias”³⁹, algo que, cabe asumir, no ocurriría en aquellos otros mundos dominados por el régimen soviético. Igual de evidente fue su involucración en términos burocrático-colaboracionistas. Fue secretario de relaciones del comité ejecutivo de la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura, filial local del CLC desde 1955⁴⁰; delegado por Buenos Aires, junto a Carlos Alberto Erro y

37 Así se dirigía el embajador J. D. Lodge al Departamento de Estado a comienzos de 1959: “sería sensato cultivar y mostrarse simpático con uno o más grupos de la oposición española que pueden tomar el control de España después de Franco, con la perspectiva de tratar de proteger y mantener para entonces los intereses de EEUU en España” (en Glondys, *op. cit.*, p. 187).

38 Como señala Glondys, *Cuadernos* desvirtuaba el liberalismo original de manera un tanto ventajista: “[tomaba] a los liberales decimonónicos españoles como ejemplos de conducta ética y política [y al mismo tiempo] erigió también como modelos a los nuevos ‘liberales’ de la España franquista. De esta manera, hacía uso del patrimonio ‘liberal’ de forma laxa, al objeto de que pasaran, como representantes de la misma familia ideológica, los liberales promotores de profundas reformas progresistas y los nuevos ‘liberales’ del interior, solo recientemente salidos de las aguas turbulentas del falangismo” (Glondys, *op. cit.*, pp. 224-225).

39 Guillermo de Torre, “Contestación a un ‘popútchiki’”, *Sur*, 222 (1953), pp. 142-144.

40 Jorge Nállim, “Redes transnacionales, antiperonismo y Guerra Fría. Los orígenes de

José Luis Romero, de la Conferencia organizada en México en 1956 (18 a 26 de septiembre); recibió financiación directa de la Tesorería del CLC para viajar a América y Europa y se benefició económicamente gracias a la compra masiva de sus obras⁴¹. Asimismo, mantuvo una relación amistosa y profesional con muchos de sus colaboradores, entre los que cabe destacar a Julián Gorkin, director de *Cuadernos*, revista para la que Torre escribió varios artículos⁴².

En este jugo se fue cocinando el posicionamiento ideológico y cultural de Guillermo de Torre hasta encontrar una canalización personal en el proyecto El Puente. Personal, pero deudor de *Cuadernos*, como Torre reconoció a Gorkin: “*Cuadernos* no puede sentirse en modo alguno celoso de tal iniciativa, sino, antes al contrario, satisfecho de huella e influjo [...] y aún más se le reclamará colaboración en todos sentidos más adelante”⁴³.

El proyecto comenzó a tomar forma al hilo de los artículos mencionados más arriba y la posterior correspondencia privada con José Luis Aranguren⁴⁴, más un encuentro personal en Madrid en 1958. Juntos acordaron encauzar la comunicación abierta entre los intelectuales de dentro

la Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura”, *Prismas-Revista de Historia Intelectual*, 16, 1 (2012), pp. 121-141 (p. 138).

41 Al propio Torre no le dolían prendas a la hora de solicitar cooperación. Escribe a Gorkin el 11 de septiembre de 1961: “se me ocurre que para la ‘Biblioteca Cuadernos’ bien podría usted hacer que adquirieran aquí un centenar de ejemplares de mis libros ‘La aventura y el orden’ y ‘Tríptico del sacrificio’ (publicados por Losada) o bien del que acaba de editarme Taurus en Madrid y que se titula ‘El fiel de la balanza’. Gracias anticipadas” (*Archivo personal Guillermo de Torre*, 22824/27).

42 Entre otros: “Andrés Bello y la unidad del idioma español” (*Cuadernos*, 7, nov.-dic. 1954, pp. 54-58); “Vida y poesía de Miguel Hernández” (*Cuadernos*, 9, nov.-dic. 1955, pp. 39-44). Asimismo, el 24 de febrero de 1958, antes de su viaje a España, Guillermo de Torre le escribía a Gorkin: “pienso en efecto detenerme unos días en París y unas semanas en Madrid, y se me ocurre si no podría ser particularmente útil para ‘Cuadernos’ que yo recogiera en España informaciones y colaboraciones para aquel número especial que usted pensaba y que todavía no se ha vuelto inactual...”. A lo que Gorkin le respondía el 28 de agosto del mismo año: “Procure hablar con todo el mundo y cuando llegue aquí espero nos haga un buen informe, por más que ahora estamos bastante informados de todo lo que ocurre en nuestro país”. (*Archivo personal Guillermo de Torre*, 22824/27).

43 *Archivo personal Guillermo de Torre*, 22824/27.

44 *Archivo personal Guillermo de Torre*, 22816/47 y 22818/47.

y fuera de España⁴⁵, poner en diálogo “las diversas orillas ideológicas a que fueron a parar los españoles después de su dramática contienda”⁴⁶, mediante una revista de acción cultural que se llamaría El Puente. De acción cultural, pero no solo, pues como Torre explicó a Ángel del Río en enero de 1959, sería “una revista —literaria, de expresión, pero con claro alcance político— que naturalmente no podrá imprimirse en España, pero que deberá circular allí, pues ese es su objetivo principal”⁴⁷; un mes más tarde se lo repetía a Victoria Kent: “una revista (con contenido y expresión literaria, pero de alcance política), que naturalmente no podrá publicarse en España, pero que habrá de circular allí”⁴⁸. El proyecto — que tendría cuatro directores: José Luis Aranguren, Juan Marichal, Carles Riba y Guillermo de Torre— naufragó por dificultades de financiación y censuras⁴⁹, si bien Torre logró reconducirlo en una colección editorial que compartiría nombre y objetivos —culturales y políticos— y vería la luz en pocos años.

El primer prospecto editorial de la ya colección literaria El Puente estaba listo en octubre de 1961. No obstante, y a pesar de que declaraba aspirar a un “estado de convivencia en todos los órdenes” y “dar ya como superadas las pugnas y banderías”⁵⁰, las referencias explícitas a la Guerra Civil y al exilio le impidieron salvar la censura. Durante este año se presentaron a consulta hasta dos versiones más del prospecto, sin éxito, hasta que en 1963 fue aprobado y salió el primer tomo de la colección. Entre 1963 y 1968 El Puente sacó 28 números, entre ellos *Apollinaire o las teorías del cubismo*.

45 Larraz, *op. cit.*, pp. 128-150; Federico Gerhardt, “Todos los puentes El Puente. Una colección en tres épocas”, *Olivar*, 12, 16 (2011), pp. 241-283 (p. 244).

46 En Francisca Montiel Rayo, “La revista *El Puente*, un frustrado proyecto de cooperación intelectual entre las dos Españas”, *La cultura del exilio republicano de 1939*, eds. Alicia Vigil y Manuel Llusia, Madrid, UNED, 2003, pp. 199-218 (p. 207).

47 *Archivo personal Guillermo de Torre*, 22829/39.

48 *Archivo personal Guillermo de Torre*, 22826/2.

49 Gerhardt, *op. cit.*, p. 245.

50 En José-Carlos Mainier, “El lento regreso: textos y contextos de la colección “El Puente (1963-1968)””, en *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre de 1995)*, ed. Manuel Aznar Soler, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1998, pp. 395-418 (p. 411).

El proyecto hacía sistema con otras iniciativas que desde comienzos de los sesenta estaban fomentando el reencuentro intelectual y ocupaban un tercer espacio inexplorado hasta entonces, que se quería de colaboración, de integración, y desde el que se pretendía superar en términos culturales, pero también políticos, la brecha abierta por la fratricida guerra. Aunque dichas iniciativas no fueron ni duraderas ni sólidas, sino, como explica Ródenas de Moya, más bien dependientes “de lealtades individuales e iniciativas valerosas que apenas pudieron tener continuidad bajo el acoso de la vigilancia oficial o bajo el peso ineluctable de las condiciones objetivas del mercado”⁵¹, contribuyeron a forjar esa tercera vía anhelada. Destacan la obra de José Ramón Marra López, *Narrativa española fuera de España* (1939-1961), editada por Guadarrama en 1963; la labor de *Ínsula* en el rescate de nombres y textos del exilio, pero también de *Revista de Occidente*, *Índice Literario* o *Papeles de Son Armadans*; la evidente tarea de *Cuadernos* (1954-1966) y de *Ibérica. Por la libertad*; el encuentro entre exiliados y antifranquistas del interior en el IV Congreso del Movimiento Europeo en Múnich en 1962; la colección editorial *Ruedo Ibérico* también clave en la labor de transmisión; o la política editorial de Taurus, que desde 1957 fue “una ventana abierta al ensayo exílico”⁵², seguida por Guadarrama y Seix Barral. Señalan con acierto Gracia y Ródenas que todo aquello fue “una llamada a despolitizar la actividad literaria y cultural” pues la entrada del exilio solo cabía dentro de un marco “de asepsia política”⁵³.

Como digo, la naturaleza de esta tercera vía no era genuinamente cultural ni literaria, sino que tenía un notable trasfondo político. Y dicho trasfondo concordaba con el que sostenía el *Congreso por la Libertad de la Cultura* y su buque insignia *Cuadernos*: promover la reconciliación y cola-

51 Domingo Ródenas de Moya, “Ensayos desplazados: el retorno precario del exilio”, en *Las dos modernidades. Edad de Plata y transición cultural en España*, eds. Domingo Ródenas de Moya y Jordi Gracia, Madrid, Visor Libros, 2021, pp. 231-257 (p. 252).

52 Ródenas, “Ensayos desplazados”, p. 234. Véase también José Luis Mora García, “El significado de *Ínsula* en la cultura y la filosofía españolas de la segunda mitad del siglo XX (1946-2000). Un puente con el exilio”, en *Pensamiento español y latinoamericano contemporáneo II*, ed. Melly del Rosario, Cuba, Feijoo, 2006, pp. 79-112; Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya, *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica, 2013, p. 92 (pp. 172 y ss.); Larraz, *El monopolio*; Mainer, “El lento regreso”.

53 Gracia y Ródenas, *op. cit.*, p. 87.

boración entre los intelectuales del interior y del exilio y hacerlo desde un posicionamiento aparentemente apolítico, en este caso intraliterario, a fin de reconciliar los dos campos intelectuales fisurados por la Guerra Civil.

Lo mismo en el caso que nos ocupa. Pues a pesar de las intenciones estéticas y literarias de El Puente —que desde luego las tuvo— Torre sabía que el proyecto no era, no podía ser, ni apolítico ni desideologizado, como le trasladó a Max Aub pocos meses antes de lanzar el primer título:

Estoy planeando una nueva serie para la Editorial Suramericana. Se titula “El Puente” (nombre de una revista que no llegó a cuajar, proyectada en Madrid con algunos amigos, que luego traspasé a Estados Unidos sin que llegara tampoco a concretarse)⁵⁴. Tenderá, efectivamente [...] *a buscar, a consolidar más bien*, un enlace entre los autores españoles del exilio y los de dentro de España solidarios en la misma *actitud disidente. Nada de política inmediata pero sí en su última y superior intención*. Se nutrirá preferentemente de ensayos sobre temas hispánicos e hispanoamericanos [...] el editor quiere osadamente imprimir esos libros en Madrid, pues el propósito justamente es que sean leídos en España ciertos autores⁵⁵. [febrero de 1962]. [El énfasis es mío]

Una rápida ojeada a los 28 títulos y 23 autores que integran la colección resulta reveladora de la intervención ideológica de la misma. El Puente aglutinó entre sus páginas a intelectuales *ni tan* a la derecha *ni tan* a la izquierda, todos *solidarios en la misma actitud disidente*, como Torre explicaba a Max Aub, y muchos de ellos vinculados a *Cuadernos* y al *Congreso por la Libertad de la Cultura*: Francisco Ayala, Esteban Salazar Chapela, María Zambrano, Salvador de Madariaga, Julián Marías, Germán Arciniegas o Pedro Laín Entralgo. Otros *disidentes* inicialmente involucrados en la colección no llegaron a entregar sus originales: Luis Aranguren, Ángel del Río, Juan Marichal o Dionisio Ridruejo. Sobre los títulos editados, cabría asumir la misma hipótesis. El Puente se inició con *En torno al Poema del Cid*, de Menéndez Pidal, un arranque “sugestivo”, como informa Emilia de Zuleta, pues desarrolla la idea de “España única” que había

54 En correspondencia inédita con Ángel del Río (*Archivo personal Guillermo de Torre*, 22829/39).

55 Gerhardt, *op. cit.*, p. 243.

sido adoptada por el propio Torre en su artículo-puente con Aranguren, de 1953⁵⁶. Entregas sucesivas ahondaron en este mismo tema de reconciliación y acercamiento de posturas por encima de las ideologías, a saber: *Castilla adentro* (1963) de Gaziel; *Tres mundos: Cataluña, España, Europa* (1963) de José Ferrater Mora; o *Una y diversa España* (1968), de Laín Entralgo. El carácter posibilista de la colección quedó definitivamente de manifiesto en el encargo que López Llausás (director de Edhasa) le hizo a Ridruejo al pedirle para la colección “un libro que no sea ‘ni gratuito’ ni completamente ‘comprometido’”⁵⁷.

Tanto la *non nata* revista El Puente —“casa común para demócratas dentro y fuera de España”⁵⁸— como la feliz colección homónima que nos ocupa, se confeccionaron bajo unas premisas compartidas con el *Congreso por la Libertad de la Cultura*. Las palabras de Gorkin a Torre —que a su vez descubren un reproche por la opacidad de la información y el solapamiento de ideas— no dejan lugar a dudas:

Ignoraba en absoluto ese proyecto de emprender una colección de libros en la Editorial Sudamericana bajo el enunciado de “El Puente”. Desde luego no podemos establecer entre nosotros, *servidores de una misma aspiración, una misma causa*, competencias ni de títulos ni de esfuerzos; se trata, por el contrario, de *aunar propósitos y esfuerzos* en la medida de lo posible. El título “El Puente” es uno de esos que por su justeza y su contenido *se han impuesto al mismo tiempo en el ánimo de unos y de otros*. Yo hace años que tengo el propósito de una revista como ésta y de otros trabajos con ese título⁵⁹. [El énfasis es mío].

El Puente, siguiendo la estela de *Cuadernos*, intervino en el proceso político-cultural del tardofranquismo mediante la construcción de una posible tercera vía, una tercera España ideológica y estética, que quiso neutralizar

56 Emilia de Zuleta, “El autoexilio de Guillermo de Torre”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474 (1989), pp. 121-133 (p. 130).

57 Larraz, *El monopolio*, p. 326.

58 Ródenas, *El orden*, p. 257.

59 *Archivo personal Guillermo de Torre*, 22824/27. Carta inédita del 18 de enero de 1962.

las ideologías extremas, coincidiendo con los objetivos del *Congreso por la Libertad de la Cultura* desde 1956. Con la construcción de su puente particular, Guillermo de Torre contribuyó a esa labor de acercamiento y reconciliación, de integración entre la España peregrina y la España del interior, fomentó la superación de la Guerra Civil y promovió la unificación de los campos literario y político. En esta magna maniobra de aproximación participó *Apollinaire y las teorías del cubismo* y es en su marco donde cobra mayor significación.

5. LA OBRA EN EL PROCESO CULTURAL DE ESPAÑA. VINDICAR LA MEMORIA LITERARIA, VOLVER A LA RESPONSABILIDAD ESTÉTICA

Para poder tender puentes con los agentes artísticos de preguerra, con la historia y la cultura truncada, con la memoria literaria y política barrida por el régimen franquista, había que empezar por dar todo eso a conocer⁶⁰. Y Torre así lo hizo. Señala Ródenas de Moya que, en cuanto el sistema literario peninsular cedió mínimamente a la recuperación de la obra de los desterrados, Torre se alzó como portador de la memoria borrada, enfocándose, a partir de entonces, en escribir y editar *en y para* el público español⁶¹. Escribió, además, más que nunca, con el afán de reencontrar al público natural perdido, trabar y fortalecer el puente. Por eso editó toda su producción en España (nada menos que quince títulos), en editoriales y sellos atraídos por la prosa de ideas del exilio (Taurus, Guadarrama, Seix Barral; también Gredos y Alianza), hasta lograr “una presencia en los anaqueles de las librerías españolas que ya no iba a abandonar hasta su muerte”⁶². Y *Apollinaire y las teorías del cubismo* formó parte de esa empresa con la que Torre quiso, según afirmó en distintas ocasiones, liquidar “el desconocimiento de lo inmediatamente anterior”, repoblar ese “mundo

60 Como señala Larraz, el exilio quedó a salvo de “la quiebra de una tradición literaria [que] afectó con mucha más gravedad a la literatura del interior”, mientras que la literatura del exilio “se hizo depositaria de las varias líneas de producción cultural desde finales del siglo XIX” (Fernando Larraz, “El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española”, *Iberoamericana*, 12, 47 (2012), pp. 101-113 (p. 108).

61 Ródenas, “Ensayos desplazados”, p. 430.

62 Ródenas, *Guillermo de Torre*, p. 85.

sin raíces, [de] tierra rasa”⁶³, empezando por “reconstruir la imagen de toda una época, no por cercana menos desfigurada y difícil de captar para quienes vinieron después”⁶⁴.

Sin embargo, el texto traía segundas intenciones. Si recuperaba un elemento emblemático de la memoria literaria —Apollinaire y la estética cubista— no era solo para vindicar la vanguardia histórica y un ideal literario —la *literatura responsable*—, sino sobre todo para influir en el rumbo de las poéticas del interior. El momento era favorable, pues el encadenamiento de varios acontecimientos desde 1963 —más el insólito precedente de *Tiempo de silencio* (1962)— había hecho arreciar el torrente del *realismo social* y reenfocaba el campo literario hacia nuevas propuestas. Desde la explosiva conferencia “Realismo y Realidad en la Literatura Contemporánea”, organizada por el *Congreso por la Libertad de la Cultura* en Madrid (14-20 de octubre de 1963)⁶⁵ los fantasmas locales habían entendido que el *realismo social* era a aquellas alturas “la expresión de una intransigencia ideológica en la que lo estético era entendido como un posicionamiento político inmediato que resultaba ya muy trasnochado en los salones de la divina izquierda europea”⁶⁶. Un poco más tarde, la publicación de dos obras puso de manifiesto el cambio de paradigma estético: *Señas de identidad*, un ejercicio de experimentalismo lingüístico del ya exrealista Juan Goytisolo⁶⁷; y el ensayo *La inspiración y el estilo*, de

63 Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 874.

64 Torre, *Apollinaire*, p. 53.

65 Jordi Amat, “Grietas del realismo social. El Coloquio sobre Realidad y Realismo en la Literatura Contemporánea (1963), *Ínsula*, 755 (2009), pp. 19-22.

66 Olga Glondys, “Josep M. Castellet: testimonio personal de su colaboración con el *Congreso por la Libertad de la Cultura*”, *Cercles: revista d’història cultural*, 21 (2018), pp. 131-156 (p. 138).

67 Un año más tarde, justamente en 1967, Goytisolo pronunciaba sus famosas palabras de clausura a la estética social-realista: “Nos habíamos equivocado de medio a medio en cuanto al poder real de la literatura. Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política no hacíamos ni una cosa ni otra” (Juan Goytisolo, *El furgón de cola, Obras completas VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007 [1ª ed. 1967], p. 82). Escasos tres años después, Castellet confirmaba el viraje con la publicación de su antología *Nueve novísimos poetas españoles*.

Juan Benet, donde el autor liquidaba el sentido de la vieja poética con unas contundentes declaraciones: “los valores literarios son independientes de los servicios informativos: la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto”⁶⁸. Este año fue también el de Barthes y el grupo *Tel Quel*, momento en que, señala Vauthier, “el estructuralismo llega a su cumbre”, acabando de consagrar el definitivo “giro hacia el experimentalismo”⁶⁹. Sin olvidar la entrada del *boom* latinoamericano que acabó de afirmar el nuevo orden literario.

De modo que, si sociopolíticamente 1967 fue un año oportuno para introducir *Apollinaire y las teorías del cubismo*, como referimos en el apartado anterior, estéticamente lo era todavía más. Se trataba de un momento de encrucijada, de transición y cambio de paradigma estético en el que había que intervenir para evitar que el tránsito fuese de extremo a extremo —como acabó ocurriendo—, del marxismo al estructuralismo, corrientes ambas que a Torre “le parecían restrictivas y desenfocadas”⁷⁰. El camino pasaba una vez más por abrazar la *literatura responsable* y Torre volvía a librar esa batalla⁷¹.

El mensaje de *Apollinaire y las teorías del cubismo*, al igual que el que había lanzado dos años antes en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, no era azaroso ni inocente, mucho menos iba a destiempo, sino que era sumamente consecuente con las coordenadas culturales y literarias en que se introdujo. Torre iba al encuentro de las jóvenes generaciones que salían del túnel del *realismo social* y reiteraba su comprensión de la literatura —ahora empleando un molde genérico atractivo y ejemplarizante—

68 Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1973 [1ª ed. 1966], p. 127.

69 Bénédicte Vauthier, “Introducción. Novela y anti-novela a la luz del régimen moderno de historicidad”, en *Teoría(s) de la novela moderna en España*, ed. Bénédicte Vauthier, Zaragoza, Genuève Ediciones, 2019, pp. 11-65 (p. 28-29).

70 Ródenas, *El orden*, p. 109.

71 Desde la década de los cincuenta Torre había intentado contener el golpe del *realismo social* con su *Problemática de la literatura* (1951, 1958 y 1966), seguida de sus emblemáticos “Puntos sobre algunas íes novelísticas” (*Ínsula*, 1959) como réplica a la “literatura nacional popular” de Goytisolo, sin éxito. Según certeramente ha explicado Vauthier, Torre llegó en dichas ocasiones a *deshora* (Bénédicte Vauthier, “A deshora, 1956-1963: ‘literatura responsable’ y engagement. Seguido del epistolario G. de Torre-J. M. Castellet”, en *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, eds. Fernando Larraz y Diego Santos, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2021, pp. 211-250.

para tender puentes culturales, sociales y políticos “entre dos modernidades, la de comienzos de siglo y la que estaba alboreando en la España de los sesenta”⁷². E instaurar, de una vez por todas, su ideal estético.

De manera que *Apollinaire y las teorías del cubismo* tampoco caía en el vacío artístico; todo al contrario. El texto recuperaba la historia de una vanguardia cuya aportación a la aventura estética del siglo xx, lejos de haber perecido, volvía a latir en el panorama artístico —nacional y europeo— de los años sesenta. El discurso de Torre —que era retrospectivo pero no nostálgico— tendía puentes entre el momento más efervescente de la vanguardia histórica y la eclosión de la neovanguardia, mostrando la tímida pervivencia de una norma estética (superadora, *por fin*, del arte representativo-mimético en favor del arte de creación, de concepción) en los emergentes movimientos literarios del presente. Una norma estética que, a juicio de Torre, convenía seguir impulsando porque en ella residía la verdadera sustancia artística.

Así, *Apollinaire y las teorías del cubismo* se inscribe en el debate que se generó en torno a esta cuestión. En tándem con el largo *Epílogo* sobre los nuevos ismos que cierra su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) contribuyó a la discusión teórica iniciada por Renato Poggioli con su recopilador análisis de la vanguardia histórica: *Teoría dell'arte d'avanguardia* (1962)⁷³; continuada por Magnus Enzensberger en un trabajo del mismo año, “Las aporías de la vanguardia” (traducido en *Sur*, en 1963); también con la aportación de Gloria Videla *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (1963); o con *El arte ensimismado* (1963) de Xavier Rupert, donde retomaba la problemática arte-realidad; así como en el número dedicado a la “New Avant-Garde” en el *Times Literary Supplement*, de 1964. Estas aproximaciones tuvieron su natural desembocadura en la más consistente aportación de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974).

Apollinaire y las teorías del cubismo formó parte, como explica Ródenas de Moya, de este internacional “despertar del interés teórico y crítico por las vanguardias históricas [...] que aparejó, como un remolque inevitable,

72 Ródenas, *El orden*, p. 433.

73 Guillermo de Torre leyó esta obra y mantuvo contacto con su autor desde 1958. Rosa Chacel la tradujo al castellano y desde 1963 circuló en España.

una consideración apresurada, casi de soslayo, de la neovanguardia”⁷⁴. Precisamente esta consideración apresurada fue la que quiso contrarrestar Torre y advertir del peligro de desubstanciación que fue “el signo característico de toda la neovanguardia”⁷⁵. En su lugar, reivindicó el componente revulsivo y contestatario de la verdadera vanguardia, que Apollinaire había llevado a su clímax y se alzaba esencial de la *littérature responsable*.

6. REFLEXIÓN FINAL

Pese a los esforzados intentos de Guillermo de Torre porque germinasen entre el público español sus conciliadoras ideas estéticas —que lo eran también políticas, arraigadas en su también conciliadora ideología— así como las de antiguos y nuevos compañeros con quienes compartía ideales que difundió a través de *El Puente*, tal cosa no sucedió. La obra tuvo cierta difusión en el debate teórico (la consulta en Rebiun permite comprobar que *Apollinaire y las teorías del cubismo* estuvo en varias bibliotecas públicas universitarias), pero no rebasó la tribuna académica ni intervino en el rumbo literario de las nuevas tendencias. Pues fue la confluencia de otros factores —el arrollador estructuralismo francés y el *boom* latinoamericano— pero no la asimilación de los postulados de Torre, enraizados en unos postulados literarios de preguerra, lo que puso en marcha el viraje hacia el experimentalismo que iba a caracterizar la narrativa española de los años setenta.

La mala recepción de su obra pudo deberse, como se ha estudiado en términos generales, a la “falta de entendimiento intergeneracional entre el exilio y el interior”, a la ausencia de frecuencia entre una “desmemoriada juventud presentista” y “los exiliados anclados en la España soñada”⁷⁶. A ese anacronismo entre, como ha señalado Gracia, la intelectualidad española que tenía “la urgencia de inventar el futuro” y los exiliados re-

74 Domingo Ródenas de Moya, “Sobre la neovanguardia en España (notas vagas)”, en *La vanguardia y su huella*, ed. Selena Millares, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 43-65 (p. 47).

75 *Ibidem*, p. 47.

76 Rebeca Rodríguez Hoz, *¿Qué fue de la niña bonita? La experiencia republicana en la narrativa (1937-2021)*, Zaragoza, Genuve Ediciones, 2023, p. 240.

publicanos que vivían “con la alarma activada de la restitución de aquel pasado”⁷⁷. Lo cual explicaría que la generación del interior sí tomase como referentes teóricos y críticos a Roland Barthes o al grupo Tel Quel, a los neovanguardistas de los años sesenta o que acogiese la *Teoría estética* de T. W. Adorno —cuya comprensión de la literatura coincidía parcial y sorprendentemente con la formulada por Guillermo de Torre—, pero no atendiesen a los razonamientos que un exiliado liberal reivindicaba mediante la recuperación de viejas glorias de la vanguardia.

Si profundizamos un poco más, todavía cabría relacionar la mala recepción del texto de Torre con su mensaje ideológico. La obra y su soporte editorial en la colección El Puente significaban una “velada nostalgia de la mentalidad liberal demonizada” asentada en “unas marcas ideológicas de origen que no podían menos que remitir a un sistema de valores y expectativas que había sido derrotado”⁷⁸. La publicación de *Apollinaire y las teorías del cubismo* encerraba la reivindicación de una tradición política (un socialismo democrático de raíz republicano-liberal que privilegiaba la libertad individual e intelectual) y una tradición estética igualmente liberal (arraigada en la estética antirrealista de las vanguardias históricas y formalizada luego en la *literatura responsable*)⁷⁹, que no podía ser bien recibida en un contexto de fuerte ideologización política y estética, deudora del franquismo, primero, y de la lógica de la Guerra Fría, después. Esa tercera vía en que Guillermo de Torre se inscribía e inscribió asimismo

77 Gracia, *A la intemperie*, p. 194.

78 Ródenas, “Ensayos desplazados”, p. 133 y p. 231.

79 Recalco que la *literatura responsable* de Torre es un concepto estético pero también político. Lo fue en su polémica con Sánchez Barbudo en 1937, cuando a través de ella quiso salvar las distancias que empezaban a dividir a la izquierda republicana (Abalo Gómez, “Literatura y política...”); lo fue también en 1951 al publicar *Problemática de la literatura* para combatir las propuestas militantes y partidistas, arraigadas en el *engagement* sartreano, y lo fue igualmente en el momento histórico que aquí nos ha ocupado. A pesar de que se presenta como una solución literaria a los pares de oposición deudores de las luchas políticas (literatura elitista versus literatura popular; literatura gratuita versus literatura instrumental; literatura formalista versus literatura contenidista; literatura hermética versus literatura comunicativa, etc.), la propuesta de Torre es igualmente política porque se instala en una tercera vía de reconciliación y acercamiento de posturas, coherente con su ideología liberal y socialdemócrata.

su colección y su obra, de un supuesto apoliticismo que promocionaba el fin de las ideologías, la ilusoria neutralidad, la reconciliación y el acercamiento entre bandos políticos y estéticos, no pudo encontrar acomodo.

Aunque lo intentó. Y eso es lo que se ha querido mostrar en estas páginas. Que *Apollinaire y las teorías del cubismo* fue un artefacto cultural empleado por Guillermo de Torre para intervenir en la configuración de los campos político y literario de finales de los años sesenta aprovechando sagazmente el cambio de paradigma que anunciaba el horizonte. Pero lo hizo remando una última vez a favor de un posicionamiento estético-ideológico que arraigaba en unas circunstancias históricas y literarias completamente desfasadas de la nueva realidad. Vacío insalvable: *hic Rhodus, hic salta*.

Arrugas, una relectura de la novela gráfica para una aproximación y diálogo entre cine y literatura

CRISTINA ROSALES GARCÍA

Universidad de Málaga

cristinarosales@uma.es

Título: *Arrugas*, una relectura de la novela gráfica para una aproximación y diálogo entre cine y literatura.

Title: *Wrinkles*, a Rereading of the Graphic Novel for an Approach and Dialogue between Cinema and Literature

Resumen: Este artículo analiza los principales procedimientos de adaptación llevados a cabo en la película de animación *Arrugas* (2011) de Ignacio Ferreras, basada en la novela gráfica homónima publicada en 2007 por el ilustrador Paco Roca. Se incide para ello en cuestiones, principalmente, sobre la vejez —cómo es socialmente percibida esta etapa de la vida, qué consecuencias tiene para uno mismo envejecer, la posibilidad real de crear vínculos afectivos en los últimos años de vida—, la enfermedad del Alzheimer o la inacción que reina en las residencias de ancianos. Asimismo, se realiza un breve apunte sobre la actualidad de las adaptaciones de la novela gráfica en España. Por otro lado, se propone reconsiderar el concepto de *identificación* en el cine y sustituirlo por el de *adhesión emocional*, partiendo del ejemplo de *Arrugas*.

Abstract: This article analyzes the main adaptation procedures carried out in the animated film *Wrinkles* (2011) by Ignacio Ferreras, based on the graphic novel of the same name published in 2007 by illustrator Paco Roca. The focus is mainly on issues related to old age —how this stage of life is socially perceived, the consequences of growing old for oneself, the real possibility of creating emotional bonds in the last years of life—, Alzheimer's disease or the inaction that reigns in old people's homes. A brief note is also made on the current situation of graphic novels adaptations in Spain. Furthermore, it is proposed to reconsider the concept of *identification* in cinema and replace it with that of *emotional adhesion*, using the example of *Wrinkles*.

Palabras clave: Novela gráfica, adaptación fílmica, cine y literatura, *Arrugas*, adhesión emocional.

Key Words: Graphic Novel, Film Adaptation, Film and Literature, *Wrinkles*, Emotional Adhesion.

Fecha de recepción: 15/11/2023.

Date of Receipt: 15/11/2023.

Fecha de aceptación: 29/1/2024.

Date of Approval: 29/1/2024.

1. INTRODUCCIÓN: LA ADAPTACIÓN FÍLMICA DE LA NARRACIÓN GRÁFICA EN ESPAÑA

Si algo han tenido y tienen en común las adaptaciones fílmicas y los cómics —en cualquiera de sus manifestaciones como tebeos, novelas gráficas, mangas, etc.—, además de una cronología similar, es el menosprecio con el que la crítica, cinematográfica y literaria respectivamente, ha enfocado su estudio, relegándolos, culturalmente hablando, a un segundo plano. Esta tendenciosa oposición está sostenida por viejos y arraigados prejuicios creados en torno a la valoración de la literatura: ambos formatos, audiovisual y viñetas, son concebidos como inferiores por alejarse del concepto erróneamente extendido que tenemos de ella¹.

Al tratarse de dos formas de expresión un tanto marginadas, por la crítica y por el público, cabe preguntarse qué ocurriría si se adaptara una novela gráfica. La respuesta a esta pregunta la encontramos en los catálogos o corpus filmográficos. Al margen de las superproducciones estadounidenses dedicadas a explotar el mundo de los cómics de superhéroes —este es el caso bajo el sello de Marvel o DC—, no son tantos los ejemplos de novelas gráficas españolas que se hayan llevado a la gran o pequeña pantalla en proporción al porcentaje de adaptaciones de novelas de ficción. Lo que puede resultar contraproducente si tenemos en cuenta que este medio, “aunque se trata de una manifestación visual y narrativa, se suele aproximar formalmente al cine, operándose una serie de cambios que permiten trazar cuestiones diferenciales muy provechosas en el trabajo comparatista”². Hay que tener en cuenta que el ámbito de estudio que engloba las relaciones entre literatura y cine es uno amplio y diverso, pues a la complejidad de la amplitud de fenómenos de adaptación hay que añadir las dificultades que devienen del propio proceso adaptativo, es decir, del desplazamiento del formato literario —únicamente verbal—

1 José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 28-31; Luz Celestina Souto y José Martínez Rubio, “Perspectivas, toma de conciencia y consolidación de la historieta en el mundo académico”, en *Historieta y sociedad*, coords. Luz Celestina Souto y José Martínez Rubio, Valencia, Universidad de Valencia, 2016, pp. 1-5 (p. 1).

2 David García-Reyes, “Transferencias de la viñeta al fotograma. La narración gráfica y sus adaptaciones fílmicas”, *Trasvases. Entre la literatura y el cine*, 3 (2021), pp. 9-35 (p. 10).

al audiovisual —especie de sinestesia acústico-visual— (cambios de lenguaje, de códigos, de contexto, de autor, el concepto de ficcionalidad, la narratología, etc.). Con todo, en los últimos años

the graphic novel has quickly become the most noteworthy manifestation of the comic object in Spain. Without a doubt, Spain has enjoyed a rich comic art tradition over the course of the 20th Century, replete with a rich variety of cartoons, strips, books, albums, and compilations. Shortly after the turn of the century, however, the graphic novel took hold and quickly garnered a great deal of attention, both critical and otherwise³.

Esta proliferación de títulos nacionales demuestra, por un lado, la calidad literaria con la que se abordan distintas cuestiones de cierto calado social, y, por otro, el hecho de que “la adaptación constituye, sin duda, la faceta de las relaciones entre literatura y el cine que ha traído de modo más permanente y sistemático la atención de los estudiosos”⁴. Lo que ha provocado, claro está, que productoras, generalmente independientes, decidieran llevar estas historias a la gran pantalla. Entre las adaptaciones más recientes se encuentran *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2019) de Salvador Simó, *María y yo* (2010) de Félix Fernández de Castro, *Memorias de un hombre en pijama* (2018) de Carlos FerFer, *Black is Beltza* (2018) de Fermín Muguruza, *Sordo* (2018) de Alfonso Cortés-Cavanillas o —la que ahora nos compete— *Arrugas* (2011) de Ignacio Ferreras. Todas ellas forman un corpus heterogéneo, muy diferentes unas de otras, y encierran una enorme complejidad en torno a los procesos de adaptación del texto a la imagen en movimiento.

Con el estado actual de un mercado editorial y audiovisual “supeditado a las nuevas formas de consumo, junto a la renovación y la mejora

3 Brittany Tullis, “Paco Roca’s *Arrugas*, Miguel Ángel Gallardo’s *María y yo*, and the Impact of Social Comics in Contemporary Spain”, *International Journal of Comic Art (IJOCA)*, xiv, 2 (2012), pp. 77-89 (p. 77).

4 José Antonio Pérez Bowie, “En torno a la adaptación como fenómeno intermedial”, en *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad: “In honorem” José Antonio Pérez Bowie*, eds. Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García, 2018, pp. 157-184 (p. 172).

constante que la tecnología proporciona, la viabilidad de los trasvases de las narraciones gráficas al cine [...] se presenta como un vehículo más”⁵. Así pues, este tipo de adaptaciones se puede enmarcar dentro de un fenómeno cultural que implica no solo la validación de la novela gráfica como forma narrativa y estética *per se*, sino también como una fuente adaptable al medio audiovisual. Gracias a sus características, este tipo de novelas ofrece nuevos elementos que nutren la reinterpretación cinematográfica del relato, desde un enfoque metodológico que reconoce la independencia entre el hipotexto y el hipertexto.

2. *ARRUGAS*: DEL PAPEL A LA PANTALLA

Coincidiendo con el auge de la novela gráfica en nuestro país del que venimos hablando, el historietista e ilustrador valenciano Francisco Martínez Roca, más conocido como Paco Roca, publica en 2007 *Arrugas* con el sello editorial Astiberri. Debido a su calidad narrativa, gana numerosos premios a los meses de su publicación, entre los que destacan los premios a mejor guion y mejor obra de autor español en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona de 2007, una de las citas más importantes del cómic español, o la segunda edición del prestigioso Premio Nacional del Cómic de 2008, concedido por el Ministerio de Cultura y Deporte. La novela gráfica “has generated a great deal of attention in recent years, as readers, critics, and prize juries alike have quickly become enamored of this moving tale of a man’s struggle against memory lost”⁶. Además de estas distinciones, otro reflejo de la buena acogida de *Arrugas* es su posterior traducción a distintos idiomas como el inglés, italiano, portugués, chino, alemán o gallego, entre otros. En relación con este punto es conveniente señalar que la edición original está en francés y se titula *Rides*, pues,

as France has a much stronger comic industry than Spain, Roca has worked extensively there too. Therefore, *Arrugas* was first published in France, although it was initially written in Spanish and

5 García-Reyes, *op. cit.*, p. 16.

6 Tullis, *op. cit.*, p. 78.

subsequently translated. Six months after its publication in France (September 2007), it was released in Spanish⁷.

Sin embargo, los cambios entre una y otra edición, la francesa y la española, son mínimos. El contexto social y cultural no es el mismo en ambos países, por lo que los editores franceses modifican algunos detalles como el crucifijo colgado en la escuela a la que iba Emilio de pequeño, el menú de Nochevieja o los horarios de la residencia con el fin de acercar la historia de Roca al público francés. Del mismo modo, el factor lingüístico también difiere entre ambas publicaciones, llegando a perder fuerza dramática en la edición francesa. Así, por ejemplo, la secuencia en la que el grupo de ancianos está realizando ejercicios de movilidad con una pelota y Emilio sufre un episodio de desconcierto al entender “talope” en lugar de “pelota” no figura en *Rides*. Igualmente, en la página final, Martín, después de un despiste que casi le cuesta la vida a su nuevo cachorro, lo regaña cariñosamente —“Caray, Milú, no seas tan despistado”—, mientras que en la versión francesa se prescinde de esta última línea, que cierra la novela gráfica.



Figura 1. La correa de Milú queda atrapada en el ascensor
(Paco Roca, *Arrugas*, Bilbao, Astiberri, p. 100).

7 Jenny Brumme y Clàudia Esteruelas, “From Graphic Novel to Screen. Dialogue Settings in Different Contexts”, en *Comics-Übersetzungen und Adaptionen als kulturelle Praxis*, ed. Nathalie Mälzer, Berlín, Frank & Timme, 2015, pp. 337-352 (p. 339).

Arrugas nace, como suele ocurrir con toda obra de autor, de un cúmulo de circunstancias particulares y necesidades expresivas que conducen a Roca a reflejar el paso del tiempo y el envejecimiento al que todos estamos abocados. Hacia el final de la novela gráfica, y en forma de aparte, el autor confiesa las verdaderas razones que propician su creación. Por un lado, el parecido entre su propio reflejo y el de su padre, que cada vez se asemeja más al recuerdo que tiene de su abuelo. Por el otro, la enfermedad del Alzheimer que, inevitablemente, transforma a las personas que la padecen y que, en su inmensa mayoría, afecta a las personas mayores. Entre estos afectados se encuentra el padre de su amigo MacDiego, en quien está inspirado el personaje de Emilio. Por último, Roca señala que “quizá por estas razones, y porque mi madre, que siempre ha sido muy presumida, se acaba de comprar muy avergonzada su primer bastón para poder andar, decidí hacer una historia sobre ancianos”⁸. En las notas finales de la novela, “el lector puede referir muchas situaciones y personajes de la ficción a esas anotaciones del autor sobre la realidad previa en que la funda y sobre los padres ancianos de algunos amigos que sirvieron de modelo para sus personajes”⁹. Asimismo, en *Emotional World Tour: diarios itinerantes* (2009), la obra compuesta con el también historietista Miguel Gallardo en la que ambos narran sus vivencias durante la gira de promoción conjunta de *Arrugas* y *María y yo* —novela gráfica donde Gallardo habla de la relación con su hija María, una adolescente autista—, Roca menciona una cuarta razón: la petición de un cliente de eliminar a una pareja de ancianos de una ilustración para un cartel publicitario por ser “antiestéticos”¹⁰. Es entonces cuando el autor empieza a cuestionarse la escasa visibilidad de la vejez en los medios de comunicación y el lugar que ocupan las personas mayores no solo en estos, sino también en nuestra sociedad.

La historia de *Arrugas* sigue el día a día de Emilio, un exdirector de oficina bancaria jubilado con principios de Alzheimer, tras haber sido ingresado en una residencia de ancianos por su hijo. Ya la propia elec-

8 Paco Roca, *Arrugas*, Bilbao, Astiberri, 2007, s. p.

9 Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Hacia un cómic de autor: a propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*, Bilbao, Deusto, 2014, p. 156.

10 Miguel Gallardo y Paco Roca, *Emotional World Tour: diarios itinerantes*, Bilbao, Astiberri, 2009, p. 22.

ción de Emilio como protagonista y de la residencia como espacio de desarrollo argumental encierra dos factores: la perspectiva desde la que afrontar el relato y el tipo de público al que está dirigido. La motivación de escribir sobre algo ajeno —que no desconocido— todavía al autor como es la vejez o la enfermedad del Alzheimer lo lleva a embarcarse en un proceso de documentación durante seis meses que consiste, principalmente, en recopilar anécdotas e historias de ancianos y personal sanitario de distintas residencias. En estas visitas, “what he [el autor] found was a bittersweet combination of tenderness amidst infirmity, humor in spite of tribulations, and immense care for those unable to acknowledge it”¹¹. Y es gracias a este exhaustivo trabajo de investigación que Paco Roca consigue ir más allá de su objetivo inicial: si en un principio intenta entender la vejez de sus padres, ponerse en su lugar, acaba por representar toda una miscelánea de testimonios sobre la vejez y la soledad —dos conceptos que, desgraciadamente y con mayor frecuencia, parecen ir de la mano—, demostrando, de esta forma, que cada vejez es distinta y todas merecen un espacio, un medio en el que contarse y verse reflejadas.

Así, la narrativa que emplea el autor para representar, por ejemplo, la vejez de Emilio se centra especialmente en su rápido deterioro a causa del Alzheimer. Desde la primera página hasta el final de *Arrugas*, Roca se sirve de componentes gráficos para reflejar el mundo tal y como Emilio lo percibe; un mundo, por otro lado, cada vez más hostil para él, quien se esfuerza, en vano, por sortear su enfermedad. De este modo, a medida que se desarrolla la historia, lector y protagonista experimentan, paralelamente, los mismos sentimientos y frustraciones, “though there are brief shifts in perspective from time to time”¹². Sin embargo, Emilio no es el único personaje en el que se profundiza, ni siquiera es el único personaje que padece de Alzheimer. Tras su llegada al geriátrico, se crea en torno a él una red social compuesta por un variopinto grupo de ancianos con el que convive a diario. Emilio y sus amigos conforman un íntimo retrato de un grupo social totalmente olvidado y, a veces, marginado, a nivel institucional y personal. A través de sus interacciones con el resto de residentes, así como mediante las de estos con sus familiares, Roca invita a reflexionar sobre distintas cuestiones propias de

11 Tullis, *op. cit.*, p. 78.

12 *Ibidem*, p. 79.

una problemática mayor como es la desatención de las personas mayores: desde la falta de ayudas públicas y recursos económicos de las residencias (derivando en su abastecimiento, la escasez de personal sanitario, las pésimas condiciones infraestructurales o la casi inexistencia de actividades que motiven a los residentes, entre otros muchos problemas) hasta el abandono total de ancianos por parte de sus familiares. Además, las conversaciones entre los personajes enfatizan y ponen de manifiesto esa sensación de soledad y abandono a la que han sido condenados, así como el ambiente de monótona rutina que rige las horas dentro de la residencia.

También el estilo artístico y la paleta de colores suaves contribuyen a representar el estado de la vejez y la cotidianidad de los ancianos en el geriátrico. Roca se sirve de la modulación y la distribución de los tonos y la luz, así como de las sombras, para transmitir aquello que los personajes están experimentando, pero también los sentimientos que una situación o un espacio determinado despiertan en el imaginario colectivo. Así, las páginas 46 y 47, que representan el paso del tiempo lento y monótono en la sala de estar de la residencia, son uno de los mejores ejemplos del uso del color y la luz: los colores y tonalidades van cambiando a medida que el día avanza y el sol se va poniendo.

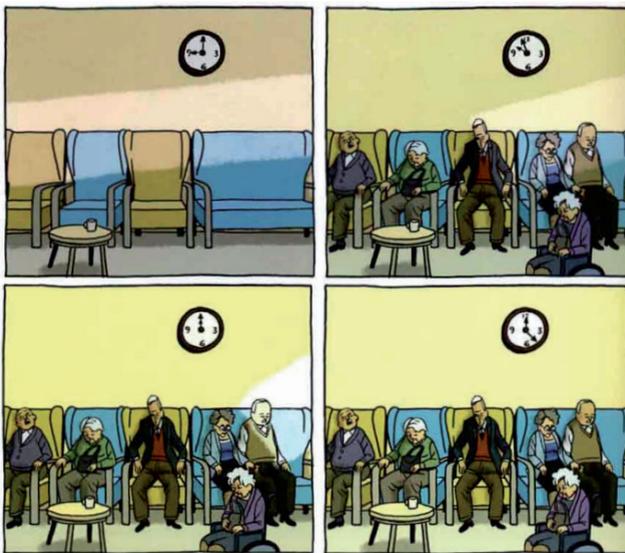


Figura 2. El tiempo pasa en la sala de estar de la residencia (Roca, *op. cit.*, p. 46).

Roca sintetiza la realidad del Alzheimer en su novela gráfica, sin edulcorar su dureza y mostrando cómo poco a poco Emilio deja de ser Emilio para convertirse en otra cosa. El borrado identitario que deviene de la destrucción de la memoria y, por tanto, de cualquier vestigio interior de humanidad. No obstante, en el discurso del autor sigue habiendo un lugar para el humor y los momentos entrañables, haciendo de *Arrugas* un conmovedor homenaje a las personas mayores y a la labor del personal médico que cuida de ellas. La elección del formato de la novela gráfica ayuda a Roca en su deseo de llegar al lector directamente, sin caer en excesos de melodrama, reforzando así su mensaje. El autor “manages to both garner attention for an often overlooked social group at the same time that he broadens the horizons of the contemporary Spanish comic”¹³. El mérito de este texto radica, precisamente, en esto: abordar temas difíciles y poco transitados por la narrativa gráfica.

Unos años más tarde de la publicación de *Arrugas*, en 2011, Ignacio Ferreras, animador y director argentino, adapta la novela al medio audiovisual. Se trata de un largometraje de animación 2D, una técnica empleada en otras adaptaciones españolas de características similares como son *Buñuel en el laberinto de las tortugas* de Salvador Simó, *Psiconautas, los niños olvidados* de Alberto Vázquez y Pedro Rivero, o la reciente *Unicorn Wars* —basada en el cortometraje *Unicorn Blood* (2013)—, también de Alberto Vázquez. Así, “the *mise-en-scène*, restrained and lacking in special effects, with clear and clean lines that distance the style from conventional 3D animation, and the absence of a happy ending are other elements that differentiate *Arrugas* from mainstream cinema”¹⁴. Manteniendo el título y con un guion en el que interviene, entre otros, el propio Roca, la película obtiene en 2012 los goyas al mejor guion adaptado y a la mejor película de animación, lo que demostró la buena recepción por parte de crítica y público.

Arrugas de Ignacio Ferreras es lo que García-Reyes denomina, en su artículo sobre los procesos operacionales que se gestan en las transferencias

13 *Ibidem*, p. 81.

14 Javier Marzal-Felici y María Soler-Campillo, “Contemporary Spanish Animated Films: Between the Temptation of the Mainstream and the Consolidation of a National Cinema”, *Hispanic Research Journal*, xv, 1 (2014), pp. 88-99 (p. 96).

del texto literario al fílmico, una “adaptación fillosecuencial mimética en el cine de animación”. Esta categoría responde a una clasificación taxonómica de tipo formal que

se caracteriza porque presenta los mismos atributos que constituyen la naturaleza gráfica del cómic fuente [...] Este tipo de traslación implica una estrategia de elaboración y producción que, ópticamente, emana de un resultado mimético que consigue animar y transferir con literalidad el aparato gráfico de la obra matricial¹⁵.

O, dicho de otra forma, este tipo de adaptación “logra transferir y sistematizar visualmente las narraciones gráficas precedentes”¹⁶, trasladándolas con total acierto al formato audiovisual. Al tratarse de una película de animación “it is clear that some degree of this graphic representational form finds its way into the director’s own cinematic product”¹⁷, por lo que los elementos visuales están motivados por la novela gráfica.

En el filme, de igual modo que en el texto literario, convergen dos líneas argumentales: por un lado, cómo se desarrolla la enfermedad de Emilio y cómo afecta a su día a día en la residencia y, por otro, las relaciones y vínculos que establece con su entorno personal, especialmente con su compañero de cuarto y amigo Miguel. Como señala el profesor Benjamin Fraser,

the value of Ignacio Ferreras’s animated feature film is precisely that it [...] focus[es] on experienced subjectivity, [which] must be understood itself as a significant departure from the medical model of Alzheimer’s, and the film’s implicit contextualization of Alzheimer’s within the larger issues faced by aging populations¹⁸.

15 García-Reyes, *op. cit.*, p. 19.

16 *Ibidem*, p. 19.

17 Benjamin Fraser, “Senescence, Alzheimer’s Dementia, and the Semi-Subjective in Ignacio Ferreras’s Film *Arrugas*”, *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, x, 1 (2016), pp. 21-35 (p. 24).

18 *Ibidem*, p. 22.

Esta experiencia subjetiva de la que habla Fraser en su artículo debe apreciarse y concebirse desde un enfoque médico y humanista para entender la película, así como el propio Alzheimer. Ferreras aborda su proyecto desde esta doble perspectiva para ahondar en la importancia del tiempo en una historia como esta, pues es consciente de la estrecha relación que existe entre los aspectos cronológicos y la enfermedad. Quien padece de Alzheimer acaba perdiendo la capacidad del sentido temporal, lo que provoca desorientación y una incompreensión bilateral —del enfermo hacia su entorno y viceversa— que desembocan en la marginalización de la persona enferma. En *Arrugas*, esta pérdida progresiva se representa visualmente a través de metáforas sobre el envejecimiento —y todo lo que este proceso conlleva—, dando prioridad al marco social y a las experiencias personales. La metáfora más destacada se da en una de las últimas escenas, cuando Emilio, ya en el piso de los asistidos, observa desconcertado el rostro incompleto de Miguel, cuyos rasgos faciales se desdibujan: sus recuerdos, como la imagen de su amigo, se desvanecen. Junto a la pérdida del sentido del tiempo, se van aunando otras muchas dificultades con las que Emilio y todo su alrededor tienen que aprender a convivir. Al mismo tiempo que “[la película] put[s] on the table with a critical and audacious perspective key questions about the disease and dependence, marking the urgent need for society to take care of their elders”¹⁹.

3. ANÁLISIS DEL PROCESO DE ADAPTACIÓN DE LA NOVELA GRÁFICA

Para el análisis de la novela gráfica *Arrugas* y su adaptación voy a atender a los tres procesos principales de adaptación: adición, supresión y mantenimiento. Así se abordará la obra cinematográfica no en términos de *fidelidad* o *adulterio* con respecto a la obra original, sino de trasvase o traslación, esto es, del paso de las formas literarias a las fílmicas. Más allá de presentar qué escenas, personajes o situaciones de la novela se han modificado y cuáles se han mantenido en la película, se buscarán las mo-

19 Salomé Sola-Morales, “Older People, Grandparents... How Men Age in the Cinema”, en *Men on the Screen. Re-visions of Masculinity in Spanish Cinema (1939-2019)*, coord. Juan Rey, Berna, Peter Lang, 2020, pp. 237-248 (p. 245).

tivaciones reales detrás de esas decisiones por parte del equipo directivo. El objetivo de este análisis interdisciplinar es horizontalizar la relación entre literatura y cine, que hasta hoy se ha venido concibiendo de manera jerárquica por numerosos investigadores y críticos, propiciando el diálogo entre ambos textos. Para ello, se evitarán los tópicos y prejuicios existentes en torno a la concepción dicotómica de ambos medios, el audiovisual y el literario, a los que Robert Stam alude en su libro *Teoría y práctica de la adaptación*²⁰.

Las dos primeras páginas de la novela gráfica se mantienen en la adaptación. Un Emilio aún adulto se encuentra en su oficina del banco con unos clientes a los que acaba de rechazar un préstamo por su situación financiera. Estos, desesperados por la situación, acaban destapando la realidad: la escena no es más que un delirio del protagonista, representado ahora en su versión anciana. El desconcierto de Emilio ante tal descubrimiento también sorprende al lector/espectador, que, como él, no dispone de la información necesaria para comprender lo que está ocurriendo. La realidad que se nos había presentado resulta ser una realidad tergiversada por la mente del protagonista, que se desvanece poco a poco —la oficina se convierte en una habitación, el bolígrafo que sostiene Emilio se vuelve un plato de sopa, la corbata que usa es, en realidad, una servilleta puesta a modo de babero y los clientes a los que deniega el préstamo son su hijo y su nuera intentando que cene—. Esta dura introducción sirve para plantear el núcleo temático de la historia y el tono que va a mantener el relato.

20 Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. Lauro Zavala, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 12-21. El autor señala los siguientes prejuicios: “el supuesto es que las artes más antiguas son necesariamente mejores”; el “pensamiento dicotómico que supone una rivalidad amarga entre el cine y la literatura”; “la iconofobia”; “la logofilia”, relacionado con el tópico anterior; “la anticorporalidad”, que entiende la encarnación o representación del cuerpo como algo obsceno; “el mito de lo fácil: la noción completamente desinformada y en cierta forma puritana de que las películas son sospechosamente fáciles de hacer y sospechosamente placenteras de ver”; los “prejuicios de clase”; y el “parasitismo” que concibe las adaptaciones “como parásitos de la literatura, que se apropian del cuerpo del texto fuente y le roban su vitalidad”.



Figura 3. Emilio se da cuenta del episodio que acaba de sufrir (Roca, *op. cit.*, p. 8).

Mientras que el cambio de escena es algo más brusco en la novela, en la película esta transición se resuelve mediante la inserción de los créditos iniciales; una decisión totalmente acertada que aporta fluidez y naturalidad al paso de una a otra. Ahora Emilio ya no está en su habitación, sino en la recepción de una residencia de ancianos, con una maleta en la mano y gesto abatido esperando a que su hijo y su nuera terminen de firmar los papeles de su ingreso. Un elemento que aparece en ambas obras es el paisaje otoñal que se ve a través de las ventanas, donde las hojas marrones caen al suelo y revolotean con la brisa. La elección no es fortuita, pues con frecuencia se ha atribuido cierta analogía con esta estación del año a la vejez, coloquialmente conocida como “el otoño de la vida”.

Uno de los recursos que se emplean tanto en la novela gráfica como en la adaptación es la metáfora visual. Para el desarrollo de la historia a menudo se insertan recuerdos o algunas escenas que solo se encuentran en la cabeza de algunos personajes con la intención de compartir con el lector/espectador sus sentimientos y experiencias. Así, cuando Emilio

está todavía en la recepción, evoca un episodio de su infancia —el del primer día de escuela— que emula esa sensación de pavor y extrañeza que uno siente al llegar a un sitio desconocido por primera vez. Para esta secuencia, tanto en la novela gráfica como en la adaptación, se emplea un juego de plano y contraplano: por un lado, una imagen del aula en la que todos los niños están girados en sus pupitres, con la vista puesta en la parte trasera; y por otro, el final de la clase, donde un pequeño y asustado Emilio y su profesor están de pie, devolviéndoles la mirada. El miedo provocado por la situación se materializa en el momento en el que le dice al maestro “Quiero irme con mi madre”, quedando implícito su deseo de no estar allí. Este paralelismo entre ambas vivencias personales acopla perfectamente el código verbal y el icónico sin necesidad de una voz narrativa, bien en forma de cartucho o cartelera en el caso de la novela gráfica, bien con el uso de *voice over* en el caso del filme. De esta forma, es en el lector/espectador en quien recae la tarea de implicarse en la historia y comprender, especialmente mediante los elementos no verbales (gestos, pausas, movimientos limitados, silencios, música, etc.), a los personajes y las situaciones que están atravesando.



Figura 4. Emilio está plantado en la entrada de la residencia (Roca, *op. cit.*, p. 10).

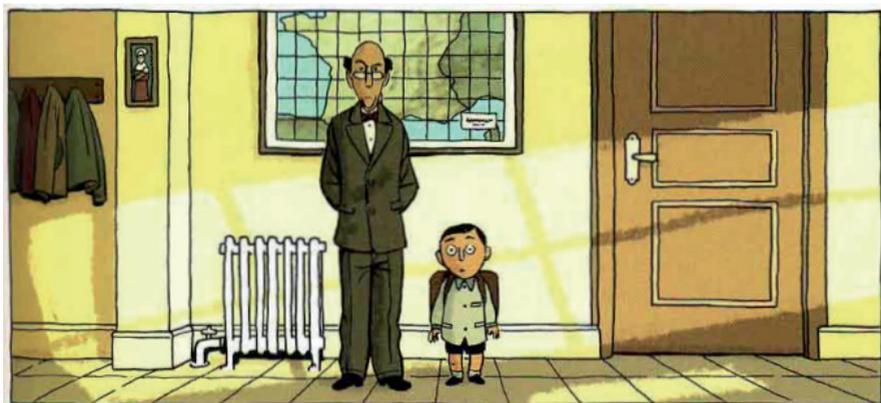


Figura 5. Analepsis de Emilio en la escuela (*ibidem*, p. 11).

Este procedimiento se repite con otros ancianos a lo largo de la novela y de su adaptación. Así, la señora Rosario imagina que viaja sentada en el Orient Express de camino a Estambul; Félix, por su parte, cree que todavía se encuentra haciendo el servicio militar; Carmencita vive atemorizada con quedarse sola porque los marcianos que la persiguen podrían abducirla en cualquier momento; o Dolores y Modesto se quieren, a pesar de la enfermedad de él, desde la infancia. En el caso de los tres primeros, “we are participating in a memory to which not all characters in the story-world have access”²¹. Aunque otros personajes estén en escena, solo ellos mismos y el lector saben lo que está ocurriendo en su mente, mientras que el resto solo puede imaginárselo. Con todo, “the case of Modesto is perhaps more indicative of the possibility for the progression of ADRD²² to bring about an extreme disconnection from the present, but also the possibility for this temporal disconnection to have a positive aspect”²³. Así ocurre con un tierno recuerdo compartido de la infancia de Dolores y Modesto al que el autor cede cierta importancia —también en la adaptación—, como sugiere su alusión en el epígrafe del libro: “La nube no desaparece, se convierte en lluvia”. Esta vuelta al pasado es un

21 Benjamin Fraser, *Cognitive Disability Aesthetics: Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference*, Toronto, University of Toronto Press, 2018, p. 163.

22 Estas siglas corresponden a *Alzheimer’s Disease and Related Dementias*.

23 Fraser, *op. cit.*, p. 164.

impacto emocional dirigido expresamente al lector/espectador para conectar de una forma más íntima con los personajes y conocer momentos significativos de su vida.

Tras esta breve analepsis, los familiares se despiden de Emilio con la falsa promesa de ir a visitarlo con frecuencia y lo dejan en compañía de Juan, un antiguo locutor de radio que solo repite lo que oye. Este primer contacto con los ancianos del centro, a pesar de tratarse, *a priori*, de una escena algo absurda con tintes humorísticos, en el fondo no deja de ser terrible y desalentadora, tanto para el protagonista, que no entiende qué hace exactamente allí, como para el espectador, que intuye y adivina el inevitable final de Emilio. Junto a Juan aparece Miguel, que será no solo su compañero de habitación, sino también su mejor amigo, el encargado de mostrarle la residencia. En este personaje encontramos una de las modificaciones más notorias en su desplazamiento secuencial del texto literario al fílmico: en el primero no existe ninguna marca lingüística que plantee la posibilidad de que Miguel hable una variedad del español distinta a la que se da en España —“in fact, the language used is rather neutral, at times informal but devoid of specific geographical markers such as different lexis or non-standard-pronunciation”²⁴—, mientras que en el segundo “[he] is the son of Spanish emigrants who grew up in Argentina and came back to the motherland in his later years”²⁵. Esta modificación lingüística, decisión de Ferreras, refuerza, sin quererlo, esa visión más o menos extendida de los argentinos como personas de actitud descarada y humor socarrón. La intención inicial no es, sin embargo, esta. Más allá de la carga estereotípica, hay un doble deseo: “firstly, it highlights his estrangement from his country; secondly, it differentiates him from Emilio’s character, which further contributes to the fictionalisation of the story”²⁶. Este contraste entre ambos se plantea también en términos gráficos, pues sus cuerpos enfatizan esa diferenciación: Emilio, alto y delgado, Miguel, bajo y rechoncho, como don Quijote y Sancho.

24 Brumme y Estertuelas, *op. cit.*, p. 346.

25 *Ibidem*, p. 347.

26 *Ibidem*, p. 350.



Figura 6. Miguel y Emilio se conocen en la residencia

Miguel le enseña los lugares más destacados de la residencia al mismo tiempo que le presenta a algunos de los residentes, introduciendo todo el “repertorio de la vejez que forma el paisaje humano del libro”²⁷. Así, durante el *tour* visitan la sala de la televisión, el salón y las escaleras que dan al temido segundo piso, el de los asistidos, donde “van a parar los que ya no pueden valerse por sí mismos... los que han perdido la razón, los que tienen algún tipo de demencia, como Alzheimer”²⁸. En la adaptación cinematográfica, se muestran, además de estas, otras estancias que “reveal tensions of (in)activity, (non)productivity, and of social and economic value(lessness) for the aging body”²⁹. Este es el caso del gimnasio, un lugar destinado a la actividad física, que queda reducido a unas cuantas sillas dispuestas en círculo donde los residentes realizan ejercicios sentados, pasándose una pelota con las manos. Con todo, es la adición de una piscina climatizada, sugerencia del propio Roca, uno de los cambios más significativos de la adaptación, puesto que Emilio solía nadar cuando su cuerpo todavía se lo permitía. Señala Rumí que “todas las agregaciones ci-

27 Díaz de Guereñu, *op. cit.*, p. 167.

28 Roca, *op. cit.*, p. 20.

29 Jennifer Nagtegaal, “Animation and Affirmative Aging in Ignacio Ferreras’s *Arrugas*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XLIV, 2 (2020), pp. 437-462 (p. 449).

nematográficas de cierto calado tienen que ver con el pasado de Emilio”³⁰, con el antes de la enfermedad.



Figura 7. Miguel le enseña la piscina a Emilio

Por un lado, esta visita guiada pone de manifiesto aspectos que revelan los verdaderos intereses detrás de las residencias de ancianos como instituciones (la frivolidad de disponer de material deportivo de calidad o de una piscina que nunca se han usado solo para vender una imagen alejada de la realidad que atraiga a posibles clientes) y, por otro, “serves to poke fun at how society views old age, it ultimately draws attention to the disparity in the way the space was initially conceived [...] and how it is perceived by its inhabitants”³¹. Esta concepción deshumanizadora de las personas mayores como personas que ya no sirven y, por tanto, prescindibles, deviene de un contexto capitalista en el que la producción debe ser el objetivo principal para el avance de cualquier sociedad. En un interesantísimo artículo sobre las diferencias entre el *active aging* y el *successful aging* en las personas mayores de Europa, los investigadores Liam Foster y Alan

30 Sonia Gil Rumí, “Arrugas (2007), de Paco Roca: la adaptación cinematográfica”, en *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*, eds. Javier Lluch-Prats *et al.*, Valencia, Anejos de *Diablotexto Digital*, 2007, pp. 133-149 (p. 145).

31 Nagtegaal, *op. cit.*, p. 449.

Walker determinan que la primera perspectiva (“focuses on encouraging the participation of older adults in society and emphasizes the competence and knowledge that older people possess”³²) de alguna forma “further challenged stereotypes of older age characterized by passivity and dependency, placing an alternative emphasis on autonomy and participation”³³. Hay en las obras de Roca y Ferreras una crítica más o menos implícita al desinterés que despierta la ancianidad en la sociedad. Esto se traduce en una falta de concienciación y educación entre la población que desemboca en la ausencia de una regulación que ampare la integridad de este sector y prevenga situaciones de riesgo conducentes a la marginalidad, el ostracismo, la exclusión de los ancianos de la esfera social.

Después del *tour*, se presenta al resto de personajes, individualizados, que tienen un papel más o menos relevante para el desarrollo de la vida de Emilio dentro de la residencia, como “Antonia, que camina con andador y acapara azucarillos y otras naderías para sus nietos; [...] Agustín, el viejo verde; Pellicer, que fue atleta y ahora da la pelmada recordando sus proezas; [...] Martín, que cuida a escondidas un perrito”³⁴. La siguiente secuencia difiere de la novela a su trasvase cinematográfico. En la película, el hijo de Emilio pone la casa de su padre en venta mientras su esposa guarda toda la ropa de su suegro en una bolsa de basura. La adición de esta escena representa, “simbólicamente, [cómo] el enfermo abandona el mundo de la vida activa por el micromundo de la inacción, la residencia de ancianos”³⁵. Ya no dispone de un hogar fuera del geriátrico, tampoco de un lugar en el espacio público más allá de esas cuatro paredes. Esta escena representa la imposibilidad de Emilio de volver a su vida antes del Alzheimer.

32 Liam Foster y Alan Walker, “Active and Successful Aging: A European Policy Perspective”, *The Gerontologist*, IV, 1 (2015), pp. 83-90 (p. 85).

33 *Ibidem*.

34 Juan Manuel Díaz de Guereñu, “La ancianidad en dos cómics españoles contemporáneos”, en *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento*, eds. María Pilar Rodríguez y Txetxu Aguado, Madrid, Dykinson, 2018, pp. 143-160 (p. 147).

35 Rumí, *op. cit.*, p. 145.



Figura 8. El hijo de Emilio pone en venta la casa

En la novela gráfica, por el contrario, la escena abre con Emilio y unos cuantos residentes más en el gimnasio ejecutando un sencillo ejercicio de movilidad con la pelota, que consiste en pasársela al compañero. Pero cuando le toca el turno a Emilio, este sufre un episodio de confusión mental al no identificar ni reconocer lingüísticamente el objeto que tiene en sus manos. En la novela gráfica, el autor representa este desliz mediante la manipulación del texto de los bocadillos de diálogo, en los que se inscribe no lo que el resto de personajes dice, como cabría esperar y suele ser habitual en la narración del cómic, sino lo que el propio Emilio entiende: “talope” en vez de “pelota”. Al alterar la lógica narrativa, Roca juega con la percepción y la experiencia del lector, cuya confusión es equiparable a la que está sintiendo Emilio en ese momento. Díaz de Guereñu afirma que “la destreza y osadía con que Paco Roca traduce a formas narrativas propias del lenguaje del cómic los efectos de la ancianidad en sus personajes propicia la aproximación emocional del lector al mundo de pérdidas y limitaciones que pinta”³⁶. En el largometraje, esta confusión se resuelve mediante la emisión de una serie de sonidos entrecortados por parte de sus compañeros cuando se refieren al objeto redondo, provocando así una perturbación sonora en la escena —sin duda, Ferreras aprovecha el

36 Díaz de Guereñu, “La ancianidad en dos cómics españoles contemporáneos”, p. 150.

carácter sonoro del medio audiovisual para introducir este recurso, en lugar de mantener la alteración lingüística de la novela gráfica, sin perder esa sensación de extrañeza que produce el texto matriz—.

Otra de las actividades que se ofrecen en el catálogo de la residencia es el bingo. Esta caótica escena, de tono puramente humorístico, que forma parte de la novela gráfica se elimina en su adaptación para “potenciar el aburrimiento, la ociosidad de la residencia. El lugar debe mostrarse como el espacio de la inacción, sin concesiones”³⁷. Esta no es la única escena que se suprime en el trasvase con tal objetivo, “también lo hace [...] la del asesinato de Félix”³⁸, que tiene lugar casi al final de la novela, cuando Esteban, un residente ciego, harto de sus ronquidos, le asesta un golpe en la cabeza con una llave inglesa que, previamente, le había conseguido Miguel, matándolo en el acto delante de algunos residentes y un enfermero. Asimismo, tal y como apunta Rumí en su artículo, hay otras escenas que se omiten en el largometraje, pero más que un proceso de supresión estaríamos hablando de un proceso de transformación cuyo resultado es el mismo: evidenciar el avance de la enfermedad³⁹. De esta forma, la escena en la que Emilio se afeita en mitad de la madrugada preparándose para ir al banco o esa en la que pregunta a Miguel si lo puede llevar al trabajo no aparecen en la adaptación y, en su lugar, se presentan otras que mantienen el sentido del deterioro cognitivo —este es el caso de la visita de su familia a la residencia por Navidad, en la que se muestra un temblor constante en las manos de Emilio, temblor que es percibido con cierta preocupación por su hijo—. Tampoco figura uno de los pasajes más cómicos del texto literario, en el que Emilio, con un Alzheimer ya muy notorio, defeca en la bolsa de recuerdos de Pellicer, otro de los ancianos de la residencia. Todas estas escenas y otras tantas, a diferencia de la de la pelota, presentan la deterioración de Emilio desde fuera, con procedimientos propios de la narración objetiva.

37 Rumí Gil, *op. cit.*, p. 143.

38 *Ibidem.*

39 *Ibidem.*



Figura 9. Escena eliminada de la adaptación en la que Emilio se afeita para ir a trabajar (Roca, *op. cit.*, p. 45)

Si bien es verdad que el lector/espectador es consciente de la enfermedad de Emilio casi desde el principio, este no lo es hasta bien desarrollada la historia, cuando uno de los enfermeros confunde la medicación de Emilio y Modesto, también enfermo de Alzheimer, pero termina por indicar que no pasa nada porque toman la misma. En la obra de Paco Roca, esta escena

concluye con una viñeta en que subraya la mueca de pavor de Emilio un fondo amarillo intenso, que rompe la pauta de colores suaves de toda la obra y sirve como indicio sinestésico⁴⁰ del brusco choque del protagonista con la realidad. Cierra la página, en contraplano, la imagen de Dolores dando a la boca su medicación a Modesto, esto es, la imagen de su futuro que Emilio reconoce en ese momento⁴¹.

40 El trasvase fílmico, por su parte, no juega con procesos sinestésicos.

41 Díaz de Guereñu, *Hacia un cómic de autor*, pp. 169-170.

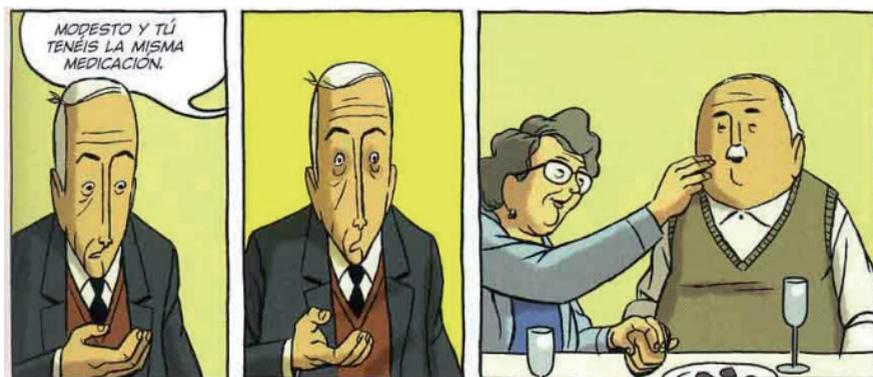


Figura 10. El color cambia según los sentimientos de Emilio (Roca, *op. cit.*, p. 55).

Este paralelismo entre los personajes de Emilio y Modesto ya se anticipa visualmente al lector en el primer encuentro entre ambos, en el comedor del centro: “two long panels sit one over the other: in the first, Emilio is on the right, his friend and helper Miguel on the left; below that, Modesto is on the right, his wife and helper Dolores on the left”⁴².



Figura 11. Paralelismo entre Miguel-Emilio y Dolores-Modesto (*ibidem*, p. 23).

42 Fraser, *op. cit.*, p. 149.

Tras la revelación, Emilio decide hablar con el doctor en busca de una explicación. Es en esta conversación que van a mantener donde encontramos otra de las principales diferencias entre novela y filme: “while the book retains features from the educational or informative comic, the film clearly belongs to fiction. In other words: the strength of the graphic novel is in its documentary character, although the story is fictional”⁴³. En la novela gráfica, el autor “recurre a una rejilla de nueve viñetas de tamaño idéntico, distribuidas en tres tiras de tres, que sólo quiebra la última, que ya enlaza con la escena siguiente”⁴⁴ para teñir de un tono dramático el diálogo. La conversación doctor-paciente comienza con el médico quitándose un gorro de Papá Noel que lleva puesto por la fecha en la que se encuentran, enfatizando así la transición de una atmósfera jovial y desenfadada a una seria. La pregunta de Emilio lo pilla por sorpresa, como atestigua su evidente nerviosismo al reajustarse las gafas en varias ocasiones con la mano derecha, pero opta por serle totalmente sincero. El doctor emplea en su discurso un lenguaje técnico —con terminología como demencia senil, funciones mentales, memoria pasada, etc.— pero sencillo para explicarle al paciente los efectos del Alzheimer y en qué punto se encuentra. Se trata de un “discurso especializado de tipo divulgativo enfocado hacia el público general, esto es, los lectores de la novela y el propio Emilio”⁴⁵. Primero la incredulidad ante tal respuesta y luego la resignación, al aceptar su diagnóstico, que se apodera de Emilio se representa mediante

una sucesión de primeros planos de ambos interlocutores, con el inciso sólo de una viñeta de detalle con la mano temblorosa de Emilio, pero en su último tramo transcurre sobre un plano fijo, a lo largo de siete viñetas, de los pies del personaje, es decir, de lo que éste, cabizbajo y apesadumbrado, está viendo. Este cambio de la perspectiva, de

43 Brumme y Esteruelas, *op. cit.*, p. 340.

44 Díaz de Guereñu, *Hacia un cómic de autor*, p. 170.

45 Rosa María Rodríguez Abella, “Las marcas de oralidad en la novela gráfica *Arrugas* (análisis de su traducción al italiano)”, *MonTI Special Issue. Monografías de Traducción e Interpretación*, 3 (2016), pp. 131-155 (p. 143).

la objetiva a la subjetiva del protagonista, sitúa de nuevo al lector en el lugar de éste y le induce a compartir con él la conmoción⁴⁶.

En la película, por el contrario, el doctor no solo decide ocultarle deliberadamente la verdad a su paciente, sino que además le niega que padezca dicha enfermedad. No obstante, Emilio advierte las mentiras del médico por su constante carraspeo de garganta y el titubeo en su voz a la hora de hablar, así como porque sus explicaciones “seem more an excuse than an explanation”⁴⁷ cuando afirma que sus medicamentos son los mismos que los de Modesto al tratarse de los que normalmente se recetan a las personas mayores, tengan o no Alzheimer. Contrastando ambas escenas, la de la novela gráfica y la de su adaptación, esta última “loses all its informative character and only retains the narrative function of being the climax of the story, thus veering towards the fictional”⁴⁸. Este episodio supone un punto de inflexión para el personaje principal y para todos aquellos que lo rodean.

Como consecuencia de esta conversación, Emilio visita el segundo piso para conocer de primera mano el futuro que le aguarda. Las duras imágenes con las que se encuentra hacen mucho más difícil digerir las palabras del doctor. Un cambio muy interesante que se lleva a cabo en la película con respecto al texto original tiene que ver con esta visita a la planta de los asistidos o, mejor dicho, con quién la hace: mientras que en la primera va solo, en el segundo lo acompaña Miguel.

En la novela gráfica, Miguel, aun habiendo dejado clara su reticencia a subir esas escaleras en la visita guiada que ofrece a Emilio en su primer día en la residencia, lo acompaña de manera puramente altruista, destruyendo cualquier imagen que el lector tuviera hasta entonces de él. Desde el inicio, hay una evolución notoria del personaje, presentado, en un principio, como un cínico sin escrúpulos que se jacta de no involucrarse sentimentalmente con nadie y al que le gusta ridiculizar al resto de residentes con el único fin de divertirse. Con todo, Miguel sufre una trans-

46 Díaz de Guereñu, *Hacia un cómic de autor*, p. 170.

47 Brumme y Esteruelas, *op. cit.*, p. 346.

48 *Ibidem*, p. 346.

formación como consecuencia de su amistad con Emilio, convirtiéndose en un personaje más humano y sentimental. Y uno de esos momentos de debilidad es, precisamente, este.

Al contrario, en la película, Emilio va solo, puesto que justo antes de conocer la noticia de su enfermedad, ambos tienen una fuerte pelea en su habitación. Emilio, receloso, acusa a Miguel de haber estado robándole objetos personales como el reloj y la cartera. Este niega tales sospechas y lo atribuye a un desvarío de su compañero. Finalmente, Emilio termina por empacar el resto de sus pertenencias en la maleta y cargarla siempre consigo para evitar más desapariciones. El espectador, “que sabe que Miguel suele timar a otros ancianos, tiende de inicio a compartir las sospechas de Emilio. Pero esta serie de pequeños misterios tiene otra solución inesperada”⁴⁹: es el propio Emilio y no Miguel el que, a causa del Alzheimer, esconde bajo su colchón todos estos objetos. Después de la visita al segundo piso, ambos conversan en el jardín de la residencia sobre el descubrimiento de Emilio y Miguel, quien entiende perfectamente la difícil situación en la que se encuentra, por lo que le propone tomar unas pastillas que guarda en su armario para sí mismo por “si las cosas se ponen feas”. Instantes después

Miguel spies Emilio entering the pool area, he fears that his friend is in a dangerously disoriented state. However, Emilio’s plunge into the water—in a pose that reveals his past as a skilled swimmer—is not an act of senile confusion, but rather a cathartic reclamation of his life, and of his current living space along with it⁵⁰.

Esta adición es una de las escenas más conmovedoras de toda la película, bañada de una intimidad y una calma en torno a estos dos personajes que contrasta con la escena inmediatamente anterior. En un principio, esta escena, debido a técnicas cinematográficas como la cámara en mano o el uso de una música extradiegética de suspense, parece augurar la tragedia, pero, gracias a la estabilización del plano y al cambio de melodía, se convierte en una secuencia entrañable, donde Emilio y Miguel hacen

49 Díaz de Guereño, *Hacia un cómic de autor*, pp. 170-171.

50 Nagtegaal, *op. cit.*, p. 453.

las paces y su amistad vuelve a ser como antes. Al mismo tiempo, es “as much reclamation of his status as still fully alive as it is reclamation of the spaces in which he feels so”⁵¹. Esta reivindicación del espacio por parte de la ancianidad vuelve a aparecer más tarde con la escapada de la residencia en descapotable que protagonizan Emilio, Miguel y Antonia. La escena “quiebra la lógica de la obra en más de un sentido, pues arranca a los tres personajes de los límites de la residencia y de la monotonía de su existencia en ella”⁵² y devuelve el tono humorístico a la trama cuando, borrachos de una libertad utópica y anticipada, Miguel lanza el andador de Antonia a la carretera; “however, the mood soon turns to suspense, and the lively music and banter to silence, as Emilio becomes disoriented and veers the car violently off the road”⁵³.

El accidente de coche, de menor gravedad en la novela gráfica, no supone un cambio demasiado drástico para la trama, más allá de la bronca a Miguel por parte de la directora del centro, aunque sí en el desarrollo de la enfermedad de Emilio, que empeora notoriamente desde ese momento —llegando a olvidar cómo leer—. En la película, la escena del accidente es mucho más impactante: “the stillness of the camera coupled with the immobility of the escape vehicle that is angled into a ditch leaves the viewer to consider the worst for the three characters during the prolonged shot as a fade to black”⁵⁴. Ferreras, por su parte, decide omitir esa degradación paulatina del protagonista y enviarlo directamente al segundo piso tras el accidente. Son

dos maneras de contar la historia. Paco Roca desea transmitir el desarrollo habitual de la enfermedad, el que sufre cualquier individuo con Alzheimer, por ello enumera más síntomas y es mucho más gradual en el proceso. Por su parte, Ferreras busca un golpe de impacto mayor, apropiado para un público cinematográfico y esa es la razón por la que carga de tragedia el accidente y de culpabilidad a Miguel, que, intentando ayudarlo a lo contrario, es quien provoca el ingreso anticipado de su amigo en el temido piso de arriba⁵⁵.

51 *Ibidem*.

52 Díaz de Guereñu, *Hacia un cómic de autor*, p. 158.

53 Nagtegaal, *op. cit.*, p. 453.

54 *Ibidem*.

55 Rumí, *op. cit.*, pp. 144-145.

Pese a esta diferencia, en ambas obras “Emilio’s unavoidable move to the second floor is not romanticized [...] In fact this event is not depicted at all —it just happens. The narration selectively leaves this moment out of the story’s emplotment”⁵⁶. En la novela gráfica, por ejemplo, una viñeta en blanco es el elemento elegido para representar esta elipsis, seguida de una página muda que muestra a Antonia y Miguel comiendo solos, algo abatidos y separados por la silla vacía de Emilio. Entre ambas páginas, este ha sido trasladado al segundo piso, al de los asistidos. En la adaptación sabemos de su traslado por la conversación entre Miguel y la directora del centro tras el accidente.



Figura 12. Se usa el recurso de la viñeta en blanco para representar la elipsis (Roca, *op. cit.*, p. 89)

56 Fraser, *op. cit.*, p. 158.

Es entonces cuando Miguel sufre un cambio de actitud, ahora triste y apagada. Apenas come, casi ni habla y se muestra serio, nada queda ya del entusiasmo y descaro que lo ha caracterizado siempre. No obstante, es en los pequeños y grandes favores que hace a sus compañeros donde esta transformación se reafirma: le presta a la señora Sol un teléfono para que pueda llamar a sus hijos y le regala un perro y una correa extensible a Martín. En la película, además, le consigue un cigarrillo electrónico a Rosario y una pistola de agua a Carmencita, para que se defienda con ella de los alienígenas que la persiguen. Mientras que en el texto literario estas escenas se suceden con diálogo incluido, en el fílmico no, sustituyéndose por una música melancólica.

La marcha de Miguel al piso de arriba para ayudar a su amigo tampoco se muestra en ninguno de los textos. El lector/espectador lo intuye al ver una escena en la que Antonia come sola rodeada de las sillas vacías de sus amigos. Ya en el segundo piso, se muestra una escena en la que Miguel da de comer a un Emilio desorientado. Los rasgos del argentino van y vienen, apareciendo y desapareciendo ante la mirada de su amigo, solo quedan sus facciones, que acaban convirtiéndose en un borrón. Este final “narra literalmente el último tramo del camino de su protagonista, que culmina con el vacío de la página en blanco, metáfora visual apropiada de la mente aniquilada por el Alzheimer y de la muerte, sucesivamente”⁵⁷. En la adaptación, en lugar de este borrado identitario de Miguel, vemos a un Emilio absorto en su propio mundo que solo reacciona, sonriente, ante el apodo cariñoso de su amigo —Rockefeller, por haber sido director de una sucursal bancaria—. Mientras que en la novela gráfica la amistad de ambos desemboca en el olvido de Miguel, en la adaptación lo hace con el reconocimiento de este por parte de Emilio.

57 Díaz de Guereñu, *Hacia un cómic de autor*, p. 160.

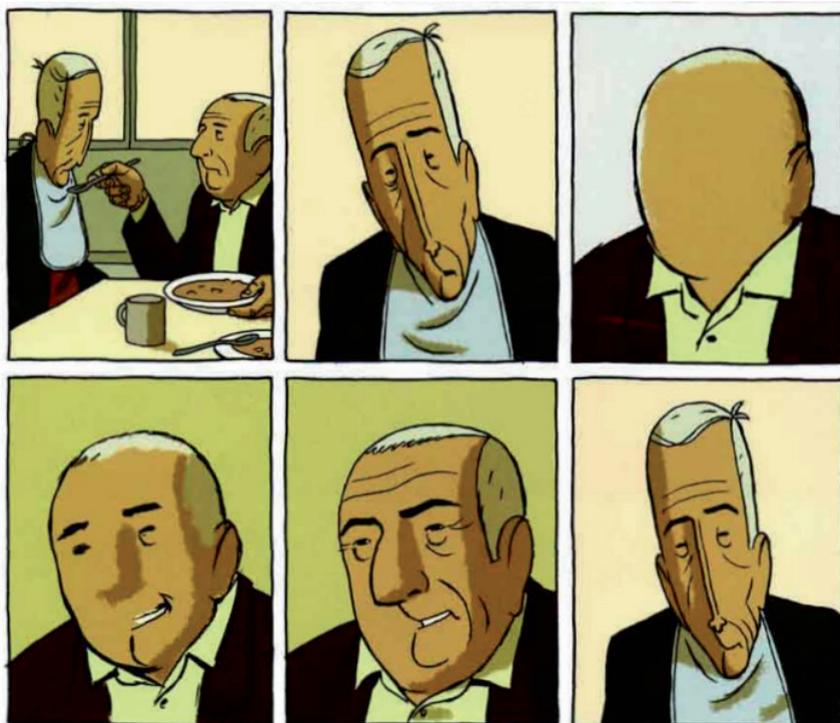


Figura 13. El rostro de Miguel se desdibuja en la mente de Emilio (Roca, *op. cit.*, p. 95).

En la escena siguiente, Antonia, en busca de compañía, entra a la habitación de Rosario, volviéndose parte de su fantasía. Así, “through this empathic action, memory converges and becomes, in a certain way, a shared memory even if it is based on a completely fabricated one”⁵⁸. Esta escena cierra la novela, con el humo blanco del ferrocarril dando paso a dos páginas en blanco que anteceden una última escena humorística protagonizada por Martín y su perrita Milú, salvada de morir ahorcada en el ascensor gracias a la correa extensible que le dio Miguel. Esta continuación tras el desenlace del protagonista opera a dos niveles, uno narrativo y otro temático, pues, por un lado, prolonga el relato y, por otro, refuerza

58 Diego Batista, “Recovering the Irrecoverable: ‘The Memory of What Matters’ in Three Works by Paco Roca”, en *Spanish Graphic Narratives. Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels*, eds. Collin McKinney y David F. Richter, Londres, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 67-84 (p. 78).

esa idea que ya estaba en las dos páginas en blanco precedentes, la del final de una historia que no termina de concluir. En el largometraje, estas escenas se mantienen, pero la primera de ellas está insertada en la trama en otro orden, aunque esto no afecta al sentido narratológico.

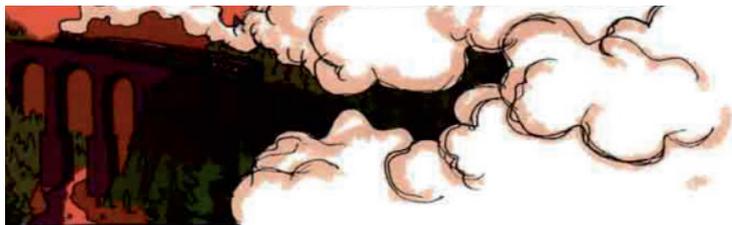


Figura 14. Cierre de la novela gráfica (Roca, *op. cit.*, p. 97).

4. APROXIMACIÓN A UN CONCEPTO: ADHESIÓN EMOCIONAL

A lo largo de la historia, el ser humano ha experimentado la necesidad de relacionarse e interconectarse a través de la cultura, creando nuevos mecanismos comunicativos y medios de expresión. Así, la propia comunicación está sometida al cambio y a la evolución, siendo, por decirlo de alguna manera, susceptible al entorno en el que se desarrolla y, por tanto, moldeable. Ocurre en el cine, como en la vida real, que esa necesidad de establecer una conexión también está presente, pero en este caso “conjugando la realidad proyectada con nuestra propia realidad. Como en el mito platónico de la caverna, interpretaremos las luces y sombras proyectadas en la pantalla según nuestras propias capacidades perceptivas y cognitivas”⁵⁹. Esta conexión tan deseada del espectador ha sido denominada *identificación* por numerosos expertos en el ámbito cinematográfico.

Teóricos del cine como Metz consideran que el sujeto-espectador experimenta dos tipos de identificación del yo: la primaria, “que se da cuando el espectador se mimetiza con la cámara, haciendo suya su

59 Josep Sanmartín Cava, “Identificación, conexión e influencia en la experiencia cinematográfica”, *SCIO. Revista de Filosofía*, 13 (2017), pp. 189-226 (p. 191).

mirada”⁶⁰, y la secundaria, “con el personaje en lo representado”⁶¹. Esta doble identificación de la que habla el francés tiene su origen en la teoría freudiana, reelaborada por Lacan, sobre la identificación narcisista de la infancia, es decir, en el deseo de ver, pero también de ser visto. Por otra parte, investigadores como Sanmartín Cava diferencian otros tipos como la identificación a través del mito, la minoritaria o la abstracta, además de las ya expuestas por Metz. Entre tantos estudios sobre el concepto de *identificación*, cabe preguntarse por el significado de este y el uso que hacemos de él. Si atendemos a su acepción de “llegar a tener las mismas creencias, propósitos, deseos, etc., que otra persona” —usada en el ámbito cinematográfico—, nos damos cuenta de que la realidad es más compleja y de que, quizá, debemos sustituir, o al menos introducir, un concepto algo más acertado. Ya en los años 90, Perkins se hace eco de esta problemática y señala en su libro *El lenguaje del cine* que el término *identificación* “se refiere a una relación que en el cine es imposible —a saber, una inalcanzable proyección completa de nosotros mismos en el personaje de la pantalla”⁶². Ante tal imposibilidad, el autor propone que en su lugar se use el concepto de *asociación*, pues “la identificación no es necesariamente un factor dominante en nuestras reacciones”⁶³. Del mismo modo que Perkins propone asociación, el profesor Malpartida en su ensayo sobre las adaptaciones de *La flaqueza del bolchevique* y *Caníbal*, de Manuel Martín Cuenca, propone el término *adhesión emocional* porque de esta forma,

si pensamos en la *adherencia*, que implica *unión* o *aproximación*, salvamos el escollo de que *identificarse* es ser el otro, no *convivir con*, que parece una noción más razonable por cautelosa, y [...] esa supuesta identificación puede ser a menudo cambiante y no depende necesariamente de una *simpatía*, sino de un compadecimiento en el sentido primigenio de *padeecer con*, de implicarnos con el personaje y de que genere interés desde un punto de vista

60 *Ibidem*, p. 193.

61 Eugenio Cañizares Fernández, *El lenguaje del cine: semiología del discurso fílmico*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992 [tesis doctoral], p. 418.

62 Víctor Francis Perkins, *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, 1997, p. 171.

63 *Ibidem*, p. 171.

emocional, pero siempre con un suficiente distanciamiento que permita la reflexión⁶⁴.

Al usar *adhesión emocional* se resolvería el debate centenario en torno al juicio crítico del espectador de cine. La capacidad reflexiva de este ha sido duramente cuestionada desde el nacimiento del medio audiovisual, así como su nivel de participación en la obra. Se acusa al espectador de adoptar un papel pasivo en el proceso de visionado de una película, de ser un mero receptor de imágenes que van sucediéndose, cuando en realidad “ver una película no es una experiencia pasiva en su totalidad, sino que depende de la subjetividad del espectador”⁶⁵. Es en la subjetividad del espectador donde este crea, a partir de experiencias personales, un mundo propio que será distinto al de la persona que se siente en la butaca de al lado. Esta visión, por otro lado, bastante arcaica y desactualizada, se ve reforzada por el lenguaje que utilizamos para definir, para nombrar. El término de *identificación*, aunque factible, es inestable y, sobre todo, incompleto, habida cuenta de que “puede emplearse refiriéndose a una relación especialmente intensa de participación con un personaje particular, pero no puede ampliarse legítimamente para sugerir el sumergimiento total de nuestra conciencia”⁶⁶. Coincidiendo con Perkins, Aumont *et al.* señalan que ese supuesto estado de identificación ha sido un problema “para todos los cineastas que han tenido el deseo o la voluntad de hacer filmes con la intención de intervenir en el curso de las cosas o de arrastrar a los espectadores hacia una toma de conciencia”⁶⁷, pues “una relación directa con los personajes de la pantalla es el modo más seguro de mantener nuestra participación”⁶⁸. De modo que, si queremos conseguir la desestigmatización del espectador de cine, representado hasta ahora como un individuo adormecido, de-

64 Rafael Malpartida Tirado, “Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Canibal*, de Manuel Martín Cuenca”, *Signa*, 24 (2015), pp. 125-145 (p. 129).

65 Sanmartín Cava, *op. cit.*, p. 193.

66 Perkins, *op. cit.*, p. 171.

67 Jacques Aumont *et al.*, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 259.

68 Perkins, *op. cit.*, p. 172.

bemos revisar el lenguaje que empleamos para designar y reevaluar el concepto de *identificación cinematográfica*.

Expuestas estas apreciaciones, y atendiendo ya a la película que nos compete, la *adhesión emocional* define el proceso por el que una mujer joven como yo pueda empatizar y compadecerse de Emilio, un anciano jubilado que vive en una residencia, sin que necesariamente me vea reflejada o quiera parecerme a él; del mismo modo que Paco Roca escribe una “historia de viejos”, como muchos la han denominado, siendo un hombre de mediana edad que no padece de Alzheimer. La pregunta que cabría hacerse llegados a este punto es la siguiente: ¿cómo consiguen Roca y Ferreras esa adhesión de la que hablamos por parte del espectador? La construcción de unos personajes complejos e individualizados, diferenciados física y mentalmente del resto de residentes y con una historia personal de la que el lector es conocedor sin duda facilita que el espectador empatice y se involucre en la historia. No solo presenciamos la degradación de Emilio, nuestro protagonista indiscutible, también sabemos del deterioro, las dificultades y los recuerdos de los demás. A esto hay que añadir algunos de los mecanismos empleados por ambos artífices para reforzar la subjetividad de varias de las escenas analizadas en el epígrafe anterior. Recordemos, por ejemplo, la primera escena, esa en la que Emilio niega un préstamo bancario a una pareja. En el desarrollo de esta secuencia, espectador y protagonista asisten, a la par, a una triste y sorprendente revelación que pone de manifiesto los primeros síntomas de la enfermedad. Su confusión inicial “becomes our own as contradicting memories and scenes make both the character and the viewer question their experiences”⁶⁹. Esta fusión de realidad y ficción, esta reformulación de los recuerdos de Emilio “subjects the viewer to an unrelentingly confusing and disorienting worldview, where the spectator repeatedly shares with the protagonist [...] what appear to be certainties as to where and when we are, only to have these certainties whipped away”⁷⁰ y es lo que

69 Johnathan Wu, “Seeing Through the Eyes of Another: A Brief Review of the 2020 Film ‘The Father’”, *American Journal of Psychiatry Residents’ Journal*, XVIII, 1 (2022), p. 18.

70 Sadie Wearing, “Frames of dementia, grieving otherwise in *The Father*, *Relic* and *Supernova*: Representing dementia in recent film”, en *Critical Dementia Studies*, eds. Richard Ward y Linn J. Sandberg, Londres, Routledge, 2023, pp. 100-115 (p. 107).

Shuyi Li, en su artículo “Analysis of Time Narrative in ‘The Father’”⁷¹, denomina “tiempo psicológico”, que es

the time of individual subjective perception, refers to the reflection of the continuity and order of objective things in the course of the subject’s mental journey, and is a time concept that expresses strength and quality. By using the expression of “psychological time” in the film theme, reality and illusion, reality and potential, memories and the present can be presented at the same time, so as to extend the depth and span of the work⁷².

La construcción narrativa de *Arrugas*, así del hipotexto como del hipertexto, se consagra a ofrecer una experiencia inmersiva al espectador “through an interpretation which mirrors the film’s devices for offering a perspective on dementia which attempts to imaginatively reproduce experiences of the condition”⁷³. O, dicho de otra forma, el lector/espectador siente lo mismo que los personajes gracias a los mecanismos narrativos de los que se sirven Roca y Ferreras. En la novela gráfica encontramos otro ejemplo de esa convergencia entre realidad y ficción cuando Emilio (representado como un hombre de mediana edad) se afeita de madrugada en el baño de su habitación para ir a trabajar mientras Miguel lo mira sorprendido desde el quicio de la puerta para después unirse a él —esta escena no aparece en la adaptación—. Ficción y realidad “are intertwined, and a

71 Shuyi Li, “Analysis of Time Narrative in ‘The Father’”, en *Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation (SEAA 2022)*, eds. Zehui Zhan, Fong Peng Chew y Marcus T. Anthony, Atlantis Press, 2022, pp. 915-921. La autora analiza en este artículo el tiempo narrativo de *El padre*, una película dirigida por Florian Zeller en 2020 que aborda el Alzheimer desde una perspectiva puramente subjetiva, es decir, desde la propia experiencia del paciente. Se trata, al igual que *Arrugas*, de una adaptación, en este caso de la obra de teatro *Le Père* (2012), del mismo director, y cabe observar que el tratamiento de la enfermedad y los mecanismos cinematográficos que se emplean para representarla son muy similares en ambas películas. Como señala Li en su ensayo, el tiempo narrativo de *El padre* puede dividirse en tres tipos: “psychological time, space time and nonlinear film narrative time”. Esta tripartición es extrapolable a *Arrugas*.

72 *Ibidem*, p. 916.

73 Wearing, *op. cit.*, p. 109.

montage world in which the present and memory permeate each other is constructed”⁷⁴. Por otro lado, además de estas imágenes creadas a partir de recuerdos moldeados por la enfermedad y la vejez, imaginadas para el entorno de los ancianos, pero reales para ellos, se insertan los *flashbacks* con el fin de conocer, o al menos vislumbrar, algunas escenas relevantes del pasado de los personajes; escenas que siguen ancladas a la memoria de aquellos que ya apenas recuerdan. De esta forma, se construye “a maze of memory about time by combining fragments”⁷⁵. Claro está que la memoria juega un papel importantísimo en el proceso de la adhesión emocional, puesto que, tal y como afirma Shuyi Li,

brought the audience into the narrator’s story time, and followed the characters’ memories in various time dimensions. Memory is based on the reproduction and re-imagination of reality. The continuous psychological time makes every space and every character keep their own details, feelings and hints, and implies the uncertainty of life⁷⁶.

Así, la escena en la que Emilio llega, miedoso y cohibido, a la escuela el primer día de clase o el comienzo de la tierna historia de amor de Dolores y Modesto nos ayuda a empatizar y conectar con los personajes. En el primer ejemplo, sirve, también, para establecer un paralelismo entre un episodio pasado y otro presente e identificar las emociones por las que está atravesando el protagonista. En el filme se añade una secuencia en la que Emilio, antes de dormir, revive un día de playa con su mujer y su hijo cuando este era todavía un niño. La felicidad del recuerdo se torna tensa por una niebla espesa que inunda la escena y lo trae de vuelta a la soledad de la residencia.

Otra técnica para alcanzar esa adhesión emocional es una mezcla de las dos anteriores, cuando los *flashbacks* y los recuerdos reformulados se dan al mismo tiempo, para confundir más a los personajes y al lector/espectador: Félix, condenado a revivir una y otra vez su paso por el servicio

74 *Ibidem*, p. 916.

75 *Ibidem*, p. 920.

76 *Ibidem*, p. 919.

militar; los marcianos que persiguen a Carmencita por la residencia y que solo existen en su cabeza; la señora Rosario, siempre esperando a bordo del Orient Express la parada final —para ella, Estambul; para el resto, la muerte—; Antonia, cuyo final converge con el de Rosario y que decide hacerle compañía en el trayecto; Emilio y la pérdida progresiva de sus capacidades cognitivas, que olvida el lenguaje (la escena de la pelota y el gimnasio es una de las más subjetivas de toda la novela/película, el lector/espectador está igual de confuso que él) y es incapaz de recordar a sus seres queridos (al final, cuando las facciones de Miguel van apareciendo y desapareciendo bajo la atenta mirada de su amigo o solo es capaz de reconocerlo cuando este le llama por su apodo —al igual que Modesto—).

5. CONCLUSIONES

En las últimas décadas hemos asistido a un creciente interés por la novela gráfica no solo a nivel internacional, sino también nacional, dando lugar a una tendencia a adaptar este género al medio audiovisual. Los cineastas, al margen de las motivaciones reales de cada uno, han encontrado en ella una fuente de inspiración para narrar historias verosímiles, con cuyos personajes creíbles el público pueda fácilmente conectar y ser capaces de tener un gran impacto en la cultura popular. Solo hay que echar un vistazo a cualquier corpus de adaptaciones filmicas y televisivas de este género, que es cada vez más prolífico y profuso. Con todo, aún existen estudiosos e investigadores cuyo discurso sostiene la relegación de la novela gráfica a una especie de literatura de segunda, una “subliteratura” que no merece ni el reconocimiento ni el prestigio del que gozan otros géneros más antiguos, condenándola a la otredad, a los márgenes de lo que ellos consideran la “verdadera literatura”.

El análisis comparativo de las obras de Roca y Ferreras que se ha realizado demuestra que las permutas llevadas a cabo por este en el complejo proceso de trasposición de la novela gráfica —adición, mantenimiento y supresión de diferentes elementos como situaciones, personajes y espacios— hacen funcionar su hipertexto como una obra autónoma, sin alterar la solidez narrativa del texto matriz. *Arrugas* es un claro ejemplo de

una historia que aborda temas actuales de carácter social y de gran interés para el público, desde un enfoque poco transitado en el medio literario; de ahí su atractivo para trasladarla al formato audiovisual. Mediante la inserción de diversos mecanismos como los *flashbacks*, la convergencia de pasado y presente o la manipulación de los recuerdos, ambos artífices rompen con el tono narrativo de las novelas y películas tradicionales. Estos elementos no son más que una compleja combinación de formas de subjetividad que propician la creación de un vínculo entre los personajes y el lector/espectador al que nos referimos como *adhesión emocional*. Si bien durante décadas en el ámbito cinematográfico se lo ha denominado *identificación*, creemos que este concepto, además de infantiloides, es bastante problemático, pues condena al espectador a la pasividad y a la inacción frente a la pantalla. Al utilizar *adhesión emocional* estamos, de alguna manera, rompiendo una lanza a favor de este y salvaguardando su capacidad reflexiva en el curso de la película. Por todo lo expuesto a lo largo del artículo, es conveniente una reevaluación de aquellos conceptos que utilizamos para designar determinados procedimientos cinematográficos cuando analizamos una adaptación.

Lecciones y maestros

“La ola que hacia el mar corre / sin remansos”: poesía, filología e hispanismo de Giovanni Caravaggi

PAOLA LASKARIS

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

paola.laskaris@uniba.it

Oh, el agua que es la vieja clepsidra del planeta
que escucha el noble, el santo, el niño y el poeta.
Agua sagrada y buena, mi viejo romancero,
que siempre me quisiste cantar, cantarte quiero.

Antonio Machado, *Poema del agua* (fragmentos)¹

La delicada hermosura de los versos del título², en los que reluce un líquido fulgor manriqueño, y la adhesión a un modelo humano colectivo y popular —que, dilatando la metáfora acuática, nos brinda Antonio Machado— pueden considerarse la cifra, discreta y transparente, del hispanismo de Giovanni Caravaggi, que acaba de cumplir noventa años de vida y casi setenta como estudioso de las letras hispánicas. Un hispanismo liberal y riguroso, sobrio y elegante, como recordaba el que fuera su más grande discípulo (en alma y cuerpo), Giuseppe Mazzocchi, en el homenaje que se le brindó en 2011:

Un uomo che ha fatto della discrezione, della misura, del rifiuto di ogni istrionismo (a lezione come nella vita) una legge di compor-

1 Texto espigado en la edición que Caravaggi cuidó para la prestigiosa colección “I Meridiani”: Antonio Machado, *Tutte le poesie e prose scelte*, ed. Giovanni Caravaggi, Milano, Mondadori, 2010.

2 Traducción de los últimos dos versos del poema “Sguardo” (“Mirada”) en Giovanni Caravaggi, *Desde las riberas / Dagli argini*, edición bilingüe, prólogo de Antonio Colinas, dir. y trad. de Paola Laskaris, Madrid, Legados, 2014, p. 69.

tamento. [...] Sottovoce, quasi in silenzio, il Professore non ha mai smesso di darci la sua lezione di impegno quotidiano, giorno dopo giorno, anzi ora dopo ora, con la fede nel senso della letteratura, la speranza nella filologia, l'amore per la parola (soprattutto se romanza, e soprattutto se spagnola), sempre con la certezza che il tempo ripari i torti, che i valori emergano, che le idee giuste si affermino, che pulsì il cuore antico del futuro, che il movimento dell'onda e il filare di alberi trasmettano sempre la loro lezione sulla continuità dell'umano, che il sorriso trovi sempre un motivo per sbocciare anche dopo il dolore, l'amarrezza, le delusioni³.

El Profesor Giovanni Caravaggi nació en Varese el 30 de noviembre de 1934. Segundogénito de siete hermanos, pronto aprendería de sus padres la más honda y paciente dedicación a la enseñanza. Su madre enseñó en el instituto, igual que su padre, Giuseppe Caravaggi, latinista sutil que “vivió en la escuela y para la escuela”, según afirmara Cesare Angelini, sacerdote, crítico literario y rector del Almo Collegio Borromeo desde 1939 hasta 1961:

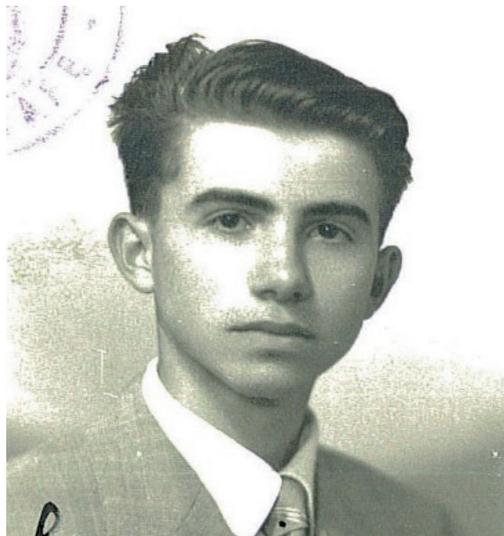
Laureato, andò a insegnare nei vari Ginnasi d'Italia, con una geografia agitata, fatt'apposta per temprare e saldare la sua vocazione all'insegnamento. [...] Sentì la scuola come occasione di portare le anime dei giovani in contatto con lo splendente pensiero dei classici e l'eleganza del loro eloquio, che nei migliori diventa eleganza d'anima. Morì, nel '50, a 56 anni. Il primo dei suoi sette figli, alunno del Collegio e laureando in Lettere, ne ha ereditata la tempra e ne continua l'esempio con moltiplicata passione⁴.

Como antaño su progenitor, en 1953 Giovanni Caravaggi ingresaría con dieciocho años en el Almo Collegio (residencia universitaria fundada por San Carlos Borromeo en el siglo xvi) para cursar sus estudios superiores

3 Giuseppe Mazzocchi, “Sottovoce”, en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, eds. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, Pavia — Como, Ibis, 2011, 3 vols., vol. I, p. 11.

4 Cesare Angelini, “Il professor Giuseppe Caravaggi”, en Associazione Alunni dell'Almo Collegio Borromeo, *Annuario 1955-1957*, Pavia, La Tipografica Ticinese, 1957, p. 46.

en la Facultad de Letras de la Universidad de Pavía. Y desde noviembre de 1955 hasta junio de 1956 disfrutó como becario una estancia en otra Residencia: la del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en la madrileña calle del Pinar 21, en aquellos paisajes (aún verdes), alrededor de los cuales durante los felices veinte gravitaba lo mejor de la vanguardia española.



Fotografía de Giovanni Caravaggi incluida en la instancia de matriculación al Collegio Borromeo del año 1953⁵

En 1957 se licenciaría en Letras con una tesis, dirigida por el italianista Lanfranco Caretti, sobre la poesía del toscano Folgore da San Gimignano (s. XII). Y enseguida comenzará otro ciclo de estudio (1957-1958) como becario de filología románica en París, solo un año antes de emigrar a Lieja como lector de italiano y español en la Facultad de Filosofía y Letras de aquella Universidad. En una carta que le envió a Angelini, junto con unas breves páginas acerca de Folgore, se percibe toda la modestia y sensibilidad, formal y sustancial, del joven filólogo:

5 Archivo Almo Collegio Borromeo, Alunni, Nomine e conferme - istanze, b. 136, fasc. 1.

Liegi, 23-1-1960

Caro Signor Rettore,

Accolga qualche pagina del mio Folgore; non sono molte e non sono forse le più limpide, ma mi sembrano le più importanti, quelle insomma che annunciano il disegno di tutta la ricerca (non voglio certo farmi pubblicità). Spero che vadano bene e che non Le sembrino stonate rispetto alle altre del volume borromeo che tanto si attende⁶. E se non ho saputo far di meglio, me ne perdoni.

Ho ripreso il mio lavoro e i miei corsi di lingua italiana e spagnola, e il tempo fugge via con una rapidità incredibile, tanto che si stenta ad afferrarne la misura esatta.

La ricordo devotamente: ogni momento trascorso al Borromeo mi appare risonante di una tranquilla letizia, e soffuso di un alone di magia che solo impreziosisce i ricordi più cari.

Pavía... magia... nostalgia!

Suo devotissimo

Giovanni Caravaggi⁷

En estas pocas líneas se revela la personalidad de su autor: su humildad, su entusiasmo, su recuerdo afectuoso del periodo de sosiego en el Colegio Borromeo (a pesar de las novatadas que por entonces seguían turbando la paz de aquella veneranda institución)⁸ y su nítida percepción del rápido fluir del tiempo. Un tiempo material, un tiempo filosófico y un tiempo ético, como el que debió de asimilar Antonio Machado, blanco privilegiado de sus lecturas, durante las clases en París con Henry Bergson y que forjaron —más si cabe— su ya profunda e íntima conciencia poética.

Tiempo y poesía, a fin de cuentas, son los dos ejes en torno a los que

6 Efectivamente el texto se publicaría ese mismo año: Giovanni Caravaggi, “Vita e poesia di Folgore da San Gimignano”, en *Omaggio alle Lettere*, Pavia, Almo Collegio Borromeo, 1960, pp. 19-25.

7 Texto conservado en el archivo del Almo Collegio Borromeo: Registro alunni, Rettorato Angelini, A.A. 1950/'51 - 1959/'60. Le agradezco a Caterina Zaira Laskaris, reponsable de la Biblioteca y del Archivo de dicha institución, que me facilitara los documentos relativos al expediente de Caravaggi y su estancia borromea.

8 El Profesor aún recuerda con una sonrisa —que no encubre un punto de malicia— algún episodio goliardo que protagonizó (junto a sus queridos compañeros) en las peculiares riñas con sus rivales del Collegio Ghislieri, otra residencia universitaria histórica de Pavía.

Caravaggi ha construido su monumento crítico con los materiales que le procuraban las letras hispanas (las de mayor renombre y las inexploradas). Atravesando todas las épocas y gradaciones líricas que se imponen en cada una de ellas, supo trazar su propio camino: de la poesía culta cancioneril hasta su versión más tradicional y popular; de los romances épico-históricos a la heroica epopeya culta del siglo xvi; de la limpieza de la lección de Jorge Manrique a la pureza de la lírica a lo divino de San Juan de la Cruz; de la sed de poesía de Lorca a la sed de humanidad de Machado. Todo lo que cae dentro de su órbita de atracción acaba desprendiendo, como tamizado por un crisol, una pureza de formas y contenidos que no solo descubre, sino que hace asequibles hasta los lugares más oscuros o ignotos de los versos, con una claridad y finura que sorprenden y deleitan al lector (ya sea un joven estudiante o un crítico avezado).

Caravaggi es un filólogo de tres maneras (o vías): la primera reside en la forma de rescatar la autenticidad de los textos de un pasado más o menos reciente, permitiendo al público el acceso a su lectura sin obstáculos o trampantojos ajenos a la voluntad de su autor; la segunda estriba en que cada uno de sus asedios ecdóticos y hermenéuticos nacen siempre de un amor incondicional a la palabra, especialmente poética, y sus infinitas posibilidades; y la tercera se abre porque dicho amor lo conduce al esfuerzo generoso y necesario de compartir su hermosura y su potencia a través de la traducción, entablando así un diálogo directo con quien no conoce el idioma de partida⁹.

9 Si por un lado se centró en la traducción del francés y del castellano de ensayos imprescindibles, como el manual de *Linguistica generale e linguistica francese* de Charles Bally (Il Saggiatore, 1963, 1971), *La Spagna del Cid* de Menéndez-Pidal (Ricciardi, 1966) o el *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio* de Ducrot y Todorov (ISEDI, 1972), pronto su interés hubo de concentrarse en la versión poética y en la traducción de los clásicos de la lírica española de todos los tiempos: Juan Boscán, *Liriche scelte* (Einaudi, 1971; Edizioni dell'Orso, 2019); Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea* (Garzanti, 1990; Bompiani, 2015); Jorge Manrique, *Elegia alla morte del padre* (Marsilio, 1991 — 1998 — 2005); San Juan de la Cruz, *Poesia* (Liguori, 1995) y *Cantico spirituale* (Guardamagna, 2022); Antonio Machado, *Tutte le poesie e prose scelte* (Mondadori, 2010); Federico García Lorca, *Poesie* (Salerno, 2010). Sin contar, por ejemplo, las traducciones (solo aparentemente 'de servicio') que acompañan los volúmenes *Invito alla lettura di Federico García Lorca* (Mursia, 1980 — 2005) y *Antonio Machado* (Salerno, 2021).

En suma, el Profesor es un hispanista a tiempo completo: editor y crítico, exegeta e intérprete y, finalmente, atento traductor. Estas tres circunstancias solo se dan de forma muy excepcional, y casi nunca logran alcanzar tan sublime grado. El caso de Caravaggi representa la excepción. Ciertamente, la etapa belga fue un hito en su fértil trayectoria. En Lieja conoció a su mujer, Bernadette Béarez, cuya cautivadora hermosura, dulce y luminosa, reverbera en los metros de ambos¹⁰. Sin embargo, a pesar de sus dos estancias en tierras francófonas, el recuerdo de España marcaría sus trabajos sucesivos y los primeros pasos de su senda de filólogo.

Las páginas del *Anuario del Collegio Borromeo* conservan las ya lúcidas impresiones que el futuro hispanista escribió tras su descubrimiento de la piel de toro. El sucinto texto, que refleja muchas de las características de la prosa de Caravaggi, clara y elegante, sin artificios ni excesos, se abre con la imagen de Madrid y el efecto que provocó, y todavía hoy provoca, en el viajero sensible y no en el famélico turista:

Arrivare a Madrid è come approdare improvvisamente a un'isola insospettata; [...] Un anno di quotidiane confidenze concede forse di penetrare i segreti di questa città così tradizionalista eppur così spregiudicata, così conseguenziale e così ricca di contraddizioni¹¹.

En dicha estampa de la capital, salta a la vista la fulguración que el país de Cervantes (entonces no liberado aún de sus grises gigantes) había ejercido sobre un joven estudiante de Letras, mostrándole un camino que ya nunca abandonaría:

Eppure le vie alberate e gli immensi viali nei giorni di sole sono un meraviglioso padiglione di versi distesi, e di tutta la città queste sono forse le immagini più simboliche; gli alberi, i sogni e i canti si presentano all'accesa fantasia dei Madrileni come una naturale eva-

10 Profesora de Lengua francesa en la Universidad de Pavía, publicó varios estudios sobre la obra de Alexandre Hardy y algunos poemarios: *Chercheuse d'or* (Baroni, 1999), *Dalla soglia della sofferenza* (Servitium, 2002) y el póstumo *Frammenti di luce* (Baroni, 2005): en los tres aflora un sentido profundo de la fe y el amor ante las pruebas del sufrimiento y la enfermedad.

11 Giovanni Caravaggi, "Un borromaico in Spagna", *Anuario dell'Almo Collegio Borromeo*, 1955-1957, pp. 113-116 (p. 113).

sione dalla monotonia dei giorni. [...] Grandiosità, desiderio dello sbalorditivo, dello straordinario! Le sigle più tipiche del Barocco sono tuttora consuete, anche per particolari contingenze politiche, in questa Madrid così ostentatamente allegra e spensierata¹².

Una urbe capaz de acoger la animosa “algazara” (para decirlo con Machado) de sus ciudadanos, como indispensable fuente de regeneración y desahogo ante la cotidiana indolencia de su tiempo (“a cui è necessario uno sfogo rigeneratore contro quotidiane atonie”)¹³. La firme y aguda sobriedad que aflora en los entresijos del texto, y de la historia, moldea la forma de ser de un hispanista, capaz de sentir a España “hasta la médula” y de intentar transmitirla, con el pulso del filólogo y su respeto hacia la autenticidad, para que otros puedan saborearla y comprenderla. Con elegante ironía, por ejemplo, el joven Caravaggi no dejaba de referirse a la Universidad de Madrid (hoy Complutense) y a la decisión de trasladar la Facultad de Derecho desde la central Calle de San Bernardo a zonas más periféricas, en razón de cierto tumulto estudiantil que, abandonada la abulia de las clases académicas (“abbandonata la abulia delle accademiche lezioni”)¹⁴, parecía distinguirse por “una irrequietezza assai fastidiosa alla tranquillità ‘pubblica’; di qui la necessità delle ‘medidas de seguridad’ a cui si accennava. Ma sono episodi appena incisi sulla levigatezza impenetrabile della vita studentesca madrilená. Quella ufficiale, naturalmente”¹⁵.

Frente a las evidentes contradicciones de la villa y del mundo cultural bajo el yugo franquista, el Profesor no puede dejar de aludir aquí —sin nombrarlo a las claras, pero reclamando la atención que merece— a uno de sus maestros indiscutibles: Antonio Machado, a quien dedicaría más tarde una parte importante de su magisterio: “(A questo punto mi è impossibile non ricordare un verso “tabù” di un grandissimo poeta spagnolo: ‘C’è una Spagna che muore / e un’altra che sbadiglia’)”¹⁶. Esta frase, entre paréntesis, escrita casi en voz baja, pero como párrafo autónomo y circunscrito, sintetiza toda la honestidad del hispanista filólogo, que no puede dejar de

12 *Ibidem*, p. 115.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

respetar y legitimar la voz de un autor, en cuanto entidad creadora, sobre todo cuando corre el riesgo de perderse, silenciarse o manipularse. Como subraya más adelante, no es azaroso que en las circunstancias de aquel “viaje histórico”, una estancia en España no motivada por razones meramente turísticas, hundiera sus raíces —como las del “olmo seco”— en sus intereses plásticos y filológicos, “perché proprio l’ininterrotta freschezza della letteratura iberica riesce a riscattare, in un piano di superiore coscienza etica, l’inerte sonnolenza dei tempi incolori”¹⁷.

Y no podía faltar, en esta fina escena matritense, el recuerdo agradecido y denso de admiración de otro de los grandes de la poesía y la crítica literaria española del siglo xx, Dámaso Alonso:

Una delle figure più complesse e più ricche che abbia conosciuto, il poeta sensibilissimo di “El viento y el verso”, dei “Poemas puros”, di “Oscura noticia”, di “Hijos de la ira”, il fine e penetrante critico di Góngora, di Erasmo, di S. Juan de la Cruz, di Gil Vicente, e di cento problemi della letteratura spagnola e romanza, ma per me specialmente maestro, un vero maestro di misura e di umanità¹⁸.

El texto se cierra con la inevitable y melancólica despedida que, sin embargo, no imprimió en aquel estudiante de Letras los tonos algo lánguidos de un *addio*, sino más bien de un *arrivederci*: “Così mi accorgo quale felice dischiudersi di balconi sia stato per me un anno di studio in terra di Spagna”¹⁹. Esta última imagen, tan evocadora y plena de reminiscencias lorquianas, representa y anticipa —literal y metafóricamente— la longeva, a la par que fecunda, trayectoria de Caravaggi y su inevitable destino de hispanista. No solo en Italia, sino también en las universidades de Córdoba, la Complutense de Madrid, Málaga, Navarra o la UNED, donde se lo admira y quiere por igual. Un gozoso abrirse de balcones y horizontes inesperados fue también el que experimentaron cinco generaciones de estudiantes al asistir a sus clases, preñadas de rigurosa fidelidad y sincero amor hacia los textos y sus autores. La mirada de aquel prometedor estudioso no solo no se ha apagado con los años, sino que ha contribuido a

17 Giovanni Caravaggi, “Un borromaico in Spagna”, p. 116.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

reforzar y perpetuar aquel diáfano mensaje, despertando la curiosidad y la pasión por el hecho literario, cual auténtica expresión de la naturaleza humana, en decenas de jóvenes (y ya no tan jóvenes) discípulos.

Ha sido docente de Filología románica y profesor asistente en Lieja y Estrasburgo, a orillas del Rin; ha enseñado en diversas universidades italianas (Bergamo, Milano Cattolica) y extranjeras (Málaga y Montréal), contribuyendo, junto con Cesare Segre, a la creación de la cátedra de Literatura española en la de Pavía, que ocupó desde 1972 hasta 2006. Cedería el testigo en 2011 (una jubilación académica y no científica, como muestra la proliferación de estudios y ediciones que ha publicado a lo largo de la última década)²⁰. Su bibliografía cuenta actualmente con 227 entradas²¹, pero esta cifra está llamada a crecer, a no tardar mucho, fruto de la coriácea esencia del Profesor y de su genuina afición al estudio. La huella que ha dejado entre los estudiosos e intérpretes de las letras españolas es tan profunda que hoy goza de un reconocimiento internacional verdeado día tras día. Como afirmaba Antonio Gargano, con quien compartió una sincera y honda amistad, basada en la estima recíproca, “è ammirevole che uno studioso non più giovane, né —ovviamente— alle prime armi, abbia avviato un percorso di lavoro, come solo ai giovani studiosi avviene, che conservano curiosità ed entusiasmo per la ricerca, quando altri, meno valenti —o, solo, più sfortunati— appassiscono nella tediosa ruminazione”²².

20 Toda esta actividad le ha llevado a ser miembro correspondiente de la Real Academia Española y de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, amén de recibir en 2001 la Orden de Isabel la Católica. Quien lo conoce y haya tratado sabe que, a pesar de tamaño *cursus honorum*, Caravaggi se muestra firme y naturalmente refractario a cualquier forma de egolatría o egolalía (enfermedad de veras contagiosa y difundida en los predios académicos), inclinándose más al silencio, pensativo y elocuente, que a la vacua palabrería.

21 Como reducida muestra de sus ámbitos de estudio, véanse *El hilo de Ariadna. Textos, intertextos y variantes de autor en la poesía española*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007; *Agua secreta. Studi del Maestro sulla tradizione lirica iberica raccolti per il suo ottantesimo compleanno*, Como-Pavía, Ibis, 2014. Para un recuento completo de sus escritos críticos remito ahora a la “Bibliografía” reunida por Monica Von Wunster e incluida en el homenaje “*Un ayer que es todavía*” *Per il novantesimo compleanno di Giovanni Caravaggi*, ed. Paolo Pintacuda, Pavia-Como, Ibis, 2024, pp. 151-175.

22 “*Un ayer que es todavía*”..., p. 98.

El de Caravaggi no es —lo saben perfectamente quienes le conocen y han leído sus textos— un hispanismo artificioso y polvoriento que se consume con el uso, sino un vivo centelleo que vibra de sincero regocijo y juvenil entusiasmo ante el descubrimiento de un inédito o de una variante de autor ignorada o mal glosada. Empero, al carácter contemplativo y a la acribia que aflora de sus lecturas de los queridos poetas españoles (desde Manrique hasta García Lorca, pasando por el petrarquista Boscán, el místico San Juan de la Cruz, el caminante Antonio Machado, y un largo etcétera) se suma una sutil vena jocosa en sus incursiones en la poesía popular y burlesca de cancionero y romancero. Esta atención hacia los placeres terrenales, y no solo espirituales del ser, emerge con cierta frecuencia. El propio Folgore da San Gimignano, al que consagró sus primeros empeños, nos brinda un ensayo de esta dimensión lúdica y agreste: un *carpe diem* rústico que debió contagiar cierta índole horaciana al Professore (como lo llamamos sus alumnos), fino estimador de vinos y manjares castizos, así como andariego incansable (a cualquier altura y en cualquier latitud)²³ y velocista digno de los mejores ases del ciclismo; debemos confesar que, más de una vez, los que le seguíamos con menor soltura y aliento por el empedrado longobardo o los senderos del parque de la Vernávola —teatro de la célebre batalla de Pavía, sobre la cual nos ilustró, con minucioso ardor y enorme fidelidad histórica, evocando la sangrienta escaramuza entre los soldados de Carlos V y las huestes de Francisco I de Francia— nos fatigábamos a la hora de ir a su rueda. De esta afición a la bicicleta (un atributo de todos los hispanistas paveses) informa la siguiente fotografía: un vivo retrato del Profesor bajando por Strada Nuova al frente de un nutrido pelotón²⁴:

23 En varias ocasiones y por diferentes medios (del caballo de San Francisco al velocípedo de Induráin) el Profesor cruzó los paisajes variados y emotivos (como reza el título de uno de sus primeros e importantes estudios machadianos, *Paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, ahora disponible en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes) que conducen al peregrino, paciente y esforzado, hasta la tumba de Santiago. Su último periplo jacobeo tuvo lugar durante el verano del 2024, como se desprende de la bella imagen que portica el ya citado homenaje por su noventa cumpleaños (“*Un ayer que es todavía*”, p. 8).

24 Se trata de una instantánea que inmortalizó en la revista local *Il Ticino* la edición de la carrera colectiva “Pedalando per Pavía” (06/06/1987), en *Bollettino Borromaico*, 21 (1988), p. 91.



Caravaggi sigue acudiendo a la Universidad montado en su bici, que, cual fiel Babieca o mecánico Rocinante, lo conduce cada día —desde hace más de medio siglo— a la sede donde ejerce su dadivosa misión de hispanista. Allí el Profesor continúa siendo un “maestro de mesura y humanidad” —como lo fuera para él su maestro Dámaso Alonso en el Madrid de los cincuenta—, capaz de abrir ante los ojos de sus estudiantes y discípulos, a lo largo de siete décadas de actividad, los magníficos ventanales de las letras españolas. El poeta Antonio Colinas, que lo conoció durante su estancia en la universidad de Bérgamo y a quien profesa vivo afecto, nos brinda un retrato impecable en su prólogo a la edición castellana del primer y único poemario de Caravaggi:

Conocíamos los valores de Giovanni Caravaggi en varios y en muy profundos campos del conocimiento, pero no esperábamos encontrarnos prologando una obra del poeta que (también) hay en él. Su labor como profesor, y particularmente como hispanista, su sintonía con lo esencial de la lírica española (Manrique, Juan de la Cruz, Antonio Machado), su innegable vertiente de artista plástico, centrada sobre todo en su pintura, su amor a la naturaleza, acaso nos sean sino reflejos de una sensibilidad más honda, que es la que emana de su personalidad: silenciosa, pero

comunicativa; discreta, pero pródiga en obras; liberal y abierta por generosa²⁵.

De sus versos, así como de los de aquellos vates que sigue estudiando y queriendo, se desprende una tensión constante del hombre hacia la naturaleza, hacia la quietud del paisaje que, en su esencialidad, cautiva la mirada del poeta pintor. Los versos y los lienzos de Caravaggi²⁶ son un reflejo de aquella atracción emotiva hacia una unidad que Colinas llama “afán de fusión con el Todo” —que no puede sino culminar en la belleza misteriosa y simbólica de las aguas del río (el Ticino en Pavía, el Mosa en Bélgica) que corren hacia su destino final, como el hombre: “De ahí que el fluir de los ríos de la memoria de Caravaggi y el fluir de su propia vida no sean sino una fecunda comunión” —²⁷.

Queremos cerrar este homenaje a una de las grandes figuras del hispanismo, recordando los metros juveniles, y con poso machadiano, anunciados en nuestro título. En ellos funge toda la gracia —discreta y elegante, dulce y melancólica—, de quien los escribió, y de todos aquellos nombres que poblaron de poesía sus mocedades, cuyo eco retumba en la madurez del recuerdo y en la gratitud del tiempo que sigue fluyendo como “la ola que hacia el mar corre / sin remansos”:

La cortina dei pioppi
non irretisce i sogni
del nostro fiume;
e nella mestizia che piove
dal novembrino tramonto
ognuno pregusta
rugiade non troppo lontane.
Si rinnovano uguali
i minuti come formiche

25 Antonio Colinas, *Plenitud de los instantes de oro*, prólogo a Caravaggi, *Desde las riberas / Dagli argini*, p. 7.

26 Además de ilustre filólogo, Caravaggi es también un pintor dotado de una enorme delicadeza. En sus cuadros, de matiz impresionista y claves machadianas, cobran vida los paisajes de Lombardía, con sus verdes chopos, sus ríos sinuosos y aquellos cielos manzonianos, inundados de luz y hermosa esperanza.

27 *Ibidem*, p. 9.

accodate ai noti abissi
e perdono fronde i ricordi.
Man mano mi svela il tuo sguardo
familiari paesaggi dell'animo
(la trasparenza ridente dei laghi,
la quiete azzurra delle colline).
Pensarti è sollevare
una parete tiepida
alle nebbie d'autunno,
e presentire nel subito
silenzio del pioppeto
l'onda che al mare scorre
senza ristagni²⁸.

28 Giovanni Caravaggi, "Sguardo", en Caravaggi, *Desde las riberas / Dagli argini*, p. 68.

Figura de estilo. Tres veces Mercedes Blanco¹

ROLAND BÉHAR	JESÚS PONCE CÁRDENAS	MARIA ZERARI
ENS-PSL, ITEM	Univ. Complutense de Madrid	Sorbonne Université
rolandbehar@gmail.com	jmponce@ucm.es	rmzsw.22@gmail.com

1. MERCEDES BLANCO Y EL HECHO LITERARIO (O EL ARTE DE LA LECTURA HEROICA) (POR ROLAND BÉHAR)

1.1. *Baltasar Gracián, faro y atalaya en el campo literario*

Quien haya tenido el privilegio de tratar con Mercedes Blanco de cosas del ingenio —y formo parte de aquellos pocos que se han formado al calor de su agudeza, en cuanto discípulos directos— sabe la profunda curiosidad que la suele animar, basada en la convicción de que no hay nada humano que resulte definitivamente ajeno, junto con un gusto innato por lo desconocido y lo novedoso. La investigación de la razón o, para usar el término que retoma de Gracián, del *ingenio*, no es la de un clasicismo triunfante, claro y sereno —a lo Descartes—, sino la de un pensamiento ingenioso, nutrido del concepto, y que nunca teme sumergirse en las profundidades de la psique individual y colectiva, cultural y literaria, para comprender lo humano no en su homogeneidad y en una universalidad que podría sonar un punto insípida, sino en sus contrastes y singularidades. Porque la meta del “acto del entendimiento” que, según Gracián, es el “concepto”, se cifra en captar lo singular, o sea, las correspondencias que tejen la vasta trama de lo que llamamos lo real.

1 *Creneida* agradece a la Profesora Maria Zerari (Sorbonne Université) que nos abrió la puerta de par en par las puertas de esta lección, tan una como trina.

A quien sepa que la hispanista de vocación que es Mercedes Blanco empezó sus estudios universitarios con una especialización en matemáticas teóricas, en la Ecole Normale Supérieure de París, antes de dedicarse al abordaje de las leyes del concepto barroco, no le sorprenderá el conversar con ella acerca de series televisivas, cuadros de grandes maestros, funciones teatrales u óperas, paisajes suizos o gallegos, islas griegas o baleares, ruinas incaicas o chinas. Uno aprecia asimismo recibir de su parte correos electrónicos que parecen salidos del molde elegante de la epistolografía decimonónica, con esa destreza tan suya para transcribir los encuentros con paisajes o humanos, o ambos a la vez. Y es que, si *le style, c'est l'homme*, el estilo es un asunto capital para Mercedes Blanco.

¿Podemos hablar de un método para describir esta inmersión entusiasta en el trabajo y su deseo de no eludir las dificultades, o mejor, de encararse directamente con ellas? El lugar que se densifica, el pliegue barroco, es muchas veces el busilis en el que se apoya para indagar en los fondos, pero también los bordes y márgenes de las producciones culturales e intelectuales de la España y de la Europa de ayer y en ocasiones también de hoy, porque está claro que el hispanismo se define tanto por su centro —los grandes clásicos— como por sus márgenes —los autores aparentemente menores o periféricos desde el punto de vista tanto de la geografía como de la ortodoxia—.

¿En que consiste la *novedad* de las propuestas críticas de Mercedes Blanco? Cada uno, en función de sus intereses y prioridades, calibrará a su manera lo que pudo percibir o qué le aportó. No cabe duda, sin embargo, de que esta novedad pasará por sus estudios acerca del pensamiento de Baltasar Gracián (1601-1658). No es que todo encuentre su punto de partida en el jesuita aragonés —resultaría irrisorio y hasta indiscreto (en todos los sentidos de la palabra) determinar todos los orígenes de su pensamiento, que le pertenecen por derecho—, pero en torno a él supo y decidió ordenar los elementos estructurales de su método. Y un hito, dentro de su singular naturaleza, es lo que dio en llamar el “heroísmo de la novedad”.

Pero *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*², el libro con el que Blanco empezó su andadura por el hispanismo, y bastante más allá, no es, ni mucho menos, sólo una monografía sobre

2 Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, París, Slatkine, 1992, reed. Classiques Garnier, 2023.

el autor del *Criticón*. Convoca a numerosos otros ingenios que muestran que Gracián es otra de las cimas, junto a Emanuele Tesauro (1592-1675), de una centenaria tradición de preceptivas —cuyos orígenes se remontan a los ensayos de Torquato Tasso (de gran importancia también para la teoría del poema épico, que Blanco ha sondeado en numerosas ocasiones)—, y hace que el volumen sea, en sí mismo, una atalaya sin par de la estética barroca no solo peninsular sino europea.

Quizás no sea inútil recordar aquí la estructura de los trece capítulos, repartidos en cinco partes, para mostrar toda la riqueza que sus más de seiscientas páginas contenían *in nuce*, y que luego desarrollaría en muchos trabajos ulteriores³:

- I. Cartografía de una idea y de algunas palabras
 1. El campo semántico del *concepto* en España
 2. El lugar del *concepto* en Francia y en Italia
 3. El léxico y las teorías del *trait d'esprit* en los países germánicos y anglosajones
- II. Las poéticas de la agudeza
 4. Los teóricos del epigrama
 5. Los teóricos manieristas del *conchetto poetico*
- III. El apogeo del conceptismo
 6. Matteo Peregrini: la mala consciencia del conceptismo
 7. Baltasar Gracián o la *agudeza* triunfante
 8. El conceptismo racionalista de Sforza Pallavicino
 9. Emanuele Tesauro: el universo de la agudeza
- IV. Una crisis secular
 10. La crisis del conceptismo entre los epígonos
 11. La ruptura del siglo XVIII
- V. Libertad y poder
 12. La ética del conceptismo
 13. El *trait d'esprit* y la Razón de Estado: *arte de ingenio* y *arte de prudencia*

No fue Blanco la primera estudiosa en prestar atención al conceptismo como corriente principal del Seiscientos (ahí están las páginas de Ernst

3 Mantengo en cursiva las palabras *concepto* y *agudeza* cuando aparecen así en francés, y no traduzco *trait d'esprit*, para conservar la misma tensión que en el texto original.

R. Curtius sobre el *acumen* y las de Mario Praz acerca del *concettismo*). Su heroísmo frente al panorama de los estudios de su tiempo puede sin embargo parangonarse —*mutatis mutandis*— con el del propio Gracián, porque su propuesta vino a formularse en medio de un campo de la España áurea que, a mediados de los ochenta, poco después de las convulsiones de la Transición, seguía ceñido o bien a la ecdótica, o bien a una historia literaria “clásica”, esencialmente historicista, toda vez que privilegiaba la reconstrucción positivista, social o ideológica de la significación de los textos. Es necesario recordar la importancia para la historia de la historia literaria y las ideas de aquel entonces de las distintas facetas de los trabajos franceses sobre la retórica (Áron Kibédi Varga, Gérard Genette o Marc Fumaroli).

Frente a este horizonte, Blanco ha contribuido a renovar poderosamente el acercamiento a los clásicos, con una mirada inédita a los textos, desde una perspectiva que tiene que ver con la estilística, sin que sea la clásica, la estilística genética —como venía reinando en su país desde los tiempos de Dámaso Alonso y después de Antonio García Berrio (autor de *España e Italia ante el conceptismo*, 1968)—. Sobre todo en sus inicios, el gusto de Blanco por la modelización conceptual se fue abonando con la lingüística jakobsoniana y su influencia sobre el psicoanálisis lacaniano, ya que era la época en que arreciaba en Francia el debate entre estilística y poética: la lingüística estructuralista de Jakobson y sus admiradores, que entendían la poética como estilística general, reaccionaba contra la estilística clásica, o su variante spitzeriana.

De esta percepción influenciada por el estructuralismo jakobsoniano nacería, más tarde, la idea del “idiolecto” gongorino, ya defendida por sus exégetas del siglo XVII. Y es que si Gracián había convertido a Góngora en el poeta más presente de todos los modernos en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), también resultaba imprescindible volver a sus versos. En *Les Rhétoriques de la pointe*, Mercedes Blanco invoca a Góngora aun cuando no es Gracián quien remite al autor de las *Soledades*; por ejemplo, al estudiar el soneto “En la muerte de don Rodrigo Calderón”, que le permite demostrar cómo un concepto organiza, de modo subyacente, toda la estructura del poema⁴. Incluso cabe detectar una presencia más

4 Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 52-53. Aplicará un método semejante en su *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

profunda de Góngora —a modo de *lapsus* freudiano—, que se delata por una suerte de desliz en la organización del libro: en el índice onomástico, el de Góngora no aparece en su lugar, o sea, entre Gombrich y Gonzaga, sino un poco después, al comienzo de la página siguiente, justo antes de Gracián: un detalle que publica que ambos nombres, Gracián y Góngora, quedan ya unidos por una serie de lazos profundos, no todos históricos, sino también simbólicos.

Después de *Les Rhétoriques de la pointe*, muchos estudios de Blanco se consagraron a poner de manifiesto esta profunda relación. Es el caso de sus estudios sobre Góngora y el concepto y, sobre todo, las *Soledades* como sistema de figuras, que ofrece un primer esbozo de una teoría general, más tarde pulida en el libro sobre *Góngora o la invención de una lengua*, en el que evalúa la pertinencia de la noción de paradigma para la lectura de los grandes poemas de Góngora, junto con la eficacia de la categoría —helenística, en sus orígenes— de lo sublime⁵. Este método le permitió, de hecho, asentar la coherencia de sus interpretaciones, ya que, entre los criterios que permiten modificar una interpretación, se cuenta “la semántica y, por tanto [...] el ámbito de las conjeturas y de los gustos personales”, que puede ganar en probabilidad cuando se “basa en un paradigma, construido por la recurrencia de ciertas agrupaciones léxicas a lo largo del poema”⁶.

1.2. *La idea de estilo*

El esfuerzo de la hermenéutica de Mercedes Blanco se sustenta en una revisión profunda, creo, de la noción de estilo, cruzando los edificios críticos de los teóricos áureos con los de varios de los más importantes del siglo xx; lo cual tuvo como efecto la poderosa revitalización de nuestra lección del

5 Mercedes Blanco, “Góngora y el concepto”, en *Góngora hoy I-II-III*, coord. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación, 2002, pp. 319-346; *ead.*, “Les Solitudes comme système de figures. Le cas de la synecdoque”, *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las “Soledades” de Góngora*, ed. Jacques Issorel, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 23-78; *ead.*, *La invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, 2ª ed. 2016.

6 Mercedes Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, *Bulletin hispanique*, 112-1 (2010), pp. 169-217.

Siglo de Oro. En un artículo con mucha enjundia dedicado a las ideas áureas relativas al estilo, muestra que la noción emerge como combinación entre dos concepciones: latina, la primera; griega, la segunda, que propició una crisis. En cuanto a la primera, se corresponde con la tercera parte de la retórica, la elocución, también llamada dicción o *phrasis*. La segunda, que deriva de la retórica de las “formas de estilo” de Hermógenes de Tarso y se vincula a veces con la noción de lo sublime, ofrece “una concepción del estilo de manejo más incómodo, pero también mucho más penetrante y sutil en cuanto método de análisis, y más abierta a algo que podríamos llamar una pura estética literaria”⁷. Este enfoque es “el de un catador de textos, y su designio [se antoja] contemplativo, estético, altamente técnico también, pero mucho menos práctico, robusto, inequívocamente normativo, que el sistema romano o romanizado [...]. Un sistema éste último claramente orientado hacia los deberes del locutor-orador y sus responsabilidades, hacia lo social, lo moral, lo político, las jerarquías y los valores del mundo humano”⁸. La ambigua mezcla entre ambos sistemas, a pesar de todo concurrentes, llevó a una crisis del concepto de estilo, cuyos albores se pueden situar en las postrimerías del siglo XVI.

La originalidad de Gracián radicó en pensar una estética y una ética del concepto que, a mediados del Seiscientos, viniese a responder a lo que manifiestamente hacía falta en España e incluso más allá, en toda la Europa de su tiempo: una teoría del estilo que permaneciera libre de sus lazos con la retórica clásica y permitiera pensar lo que se había venido fraguando entre los escombros y las insuficiencias de un aristotelismo teórico; a saber, aquello que más tarde vendríamos a llamar la “literatura”, y que no es, a inicios del siglo XVII, sino un continuo brotar de formas y paradigmas sin precedentes (y casi sin parangón) desde los primeros atisbos de la forma de la novela, entre Mateo Alemán y Cervantes, hasta el clímax del fuego de artificio de la radical novedad gongorina, pasando por el invento de la comedia nueva.

La centralidad de la noción de estilo también se manifiesta en el estudio de Góngora. Lo revelaba ya *El Discurso sobre el estilo de don Luis de*

7 Mercedes Blanco, “La idea de estilo en la España del siglo XVII”, en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Anthony J. Close, Cambridge, AISO, 2006, pp. 17-29 (p. 18).

8 *Ibidem*, p. 19.

Góngora i carácter legítimo de su poética (1645-1648) de Martín Vázquez Siruela, del todo contemporáneo de la *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Blanco le ha dedicado un intenso trabajo en el marco del proyecto Πólemos⁹, sin orillar las notas del anticuario malagueño a los textos de don Luis, ya que constituyen, a su juicio, el

punto de llegada [de la polémica gongorina], la conclusión provisional y el intento de superación de esta polémica, y recoge lo que de ella ha resultado a esas alturas del siglo XVII: el triunfo póstumo de Góngora y una glorificación que podríamos calificar de gongorolatría, similar a la maronolatría o idolatría de Virgilio, a la que se refiere María José Vega. Vázquez Siruela comienza por una idea bastante trillada, recordando que las artes son de origen divino, y muy especialmente el arte poética. Es necesario que sean pues donadas por el cielo, y para que este don se cumpla hace falta un mediador, un hombre providencial, un héroe, o como escribe Vázquez Siruela, uno “de estos espíritus heroicos que en señalados períodos de tiempo vienen al mundo como enviados de las estrellas para que fomenten la luz de las artes”¹⁰.

Esta idea tan gracianesca de la heroicidad del ingenio sirve también para ilustrar el título del tercero de los grandes libros de Mercedes Blanco: *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica* (2012), donde la heroicidad es doble, ya que no se desprende solo del género heroico, cuya trascendencia analiza para entender a cabalmente las *Soledades*, sino también del mismo carácter “heroico” del ingenio del cordobés. La pura erudición sepulta los textos bajo el adocenamiento de referencias —como lo haría Pellicer con Góngora—, y la agudeza sin erudición, es decir, sin alimento concreto, se parece a un funambulismo sin cuerda. Hace falta, pues, una

9 Proyecto colectivo que reúne a casi cuarenta estudiosos franceses, españoles e italianos, dedicado a la edición crítica y al estudio del conjunto de la polémica en torno a la obra gongorina, cuyos frutos se pueden consultar en línea (<https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/gongora-et-les-querelles-litteraires-de-la-renaissance>). Un buen punto de observación de la riqueza de esta cantera lo brinda el volumen colectivo que Blanco coordinó con Aude Plagnard: *El universo de una polémica. Góngora y la cultura del siglo XVII*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2021.

10 *Ibidem*, p. 26.

dosis nada desdeñable de ingenio a la hora de convertirse en inspirado exégeta de un autor como Góngora —desde el entusiasmo por la novedad, su *meraviglia* (admiración en ambos sentidos de la palabra: sorpresa que despierta el interés, convierte la mirada y provoca la estima, la admiración)—, pero también para ahondar en las profundidades vitales bajo la aparente sencillez de un gesto, entre involuntario y voluntario, entre lapso y *Witz*.

Las palabras de Blanco sobre el método de lectura de Vázquez Siruela revelan algo de cómo ella concibe su acercamiento a los textos:

Aunque recurriera ocasionalmente a polianteadas u otros repertorios humanísticos, el autor movilizó principalmente una biblioteca muy nutrida, directamente consultada, como si juzgara necesario el manejo efectivo de toda la literatura antigua, medieval y moderna para entrar a fondo en el pensamiento de Góngora y manifestar su agudeza. Por otra parte, la interpretación del poeta que él propone de manera fragmentaria participa de una concepción hermenéutica moderna: sin intentar nunca buscar ocultos sentidos alegóricos bajo el velo de un presunto sentido literal, postula un sentido único, preciso y complejo, que se apoya en una red de alusiones a textos anteriores, y puede verse como reelaboración y actualización de conceptos ya presentes en la tradición clásica. Además, muchas de estas notas establecen vínculos significativos entre lugares dispersos en la obra del poeta, sugiriendo una interpretación que va más allá del verso o los versos anotados y construye una constelación de pasajes similares¹¹.

El esfuerzo del intérprete consistirá entonces en la búsqueda de esta “constelación de pasajes similares”, que en otros lugares Blanco ha dado en llamar “paradigmas” —Jesús Ponce Cárdenas subraya la importancia de esta noción en las páginas que siguen a las mías—.

Lo que estructura el texto es, dentro del sistema estético donde reina la *imitatio*, el *arte allusiva* de Pasquali, cuyos principios remiten a una estética alejandrina que ha oficiado de faro constante a su labor. El sentido formal del helenismo le venía dado desde su infancia, junto con la

11 Mercedes Blanco, “Góngora visto por un intelectual del siglo xvii: Martín Vázquez Siruela y el manuscrito BNE 3893”, *e-Spania* [online], 32 (2019), <http://journals.openedition.org/e-spania/29897> (consultado el 21 de octubre de 2024).

evidencia de la cultura clásica percibida como un *habitus*, una segunda naturaleza, siendo como es hija de don Antonio Blanco Freijeiro —a cuya memoria dedicó *Les Rhétoriques de la pointe*—, catedrático de arqueología clásica en Sevilla y la Complutense, y traductor, en sus ratos libres, de poesía alemana (Hölderlin, Heine, Rilke...). El arte alusivo es una pieza clave para la descripción que Mercedes Blanco hace no solo de la estética de Góngora, sino de toda la poesía culta aurisecular, cuya fecundidad hermenéutica ha ilustrado con una impresionante cantidad de estudios. No en vano, Jesús Ponce despidió su libro sobre el *Polifemo* con una cita de Blanco sobre el *arte allusiva*¹².

Y es que todo texto ha de entenderse como un sistema, como una construcción, como una estructura cuya descripción le incumbe al descriptor, tanto en el entramado de alusiones a textos, autoridades y modelos poéticos anteriores —en una variedad de configuraciones que el término “intertextualidad” no alcanza a agotar— como en las significaciones objetivas, es decir, en los simbolismos organizados mediante el recurso al texto. Resultan harto significativas al respecto las líneas conclusivas de un artículo de Blanco sobre un poema de Bocángel, en el que se detuvo en definir una “poética de las arquitecturas monumentales”, cuyas líneas sintetizan ejemplarmente un espacio donde se despliega buena parte de su esfuerzo crítico aplicado a la observación del “entrelazamiento entre la lógica barroca del estilo y los rasgos más pintorescos y espectaculares de su práctica”:

Estos edificios-poema, erigidos según un orden estricto y meticuloso que garantiza sus pretensiones de inmortalidad, están impregnados de un sentido de existencia secretamente fútil y efímero, comparable en este sentido a los decorados teatrales o a las grandiosas galas de las fiestas barrocas. Alejándose así de su modelo arquitectónico, participan de una esfera elegíaca propiamente poética, o más bien se sitúan en esa zona móvil y ambigua entre lo poético y lo arquitectónico donde surge la abundancia de la poesía áulica, mientras que el palacio, el templo, la ciudad, se conciben y adornan según una retórica del emblema, y los muros de claustros y pórticos de iglesias se cu-

12 Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del “Polifemo”: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010, p. 159.

bren con composiciones escritas con ocasión de alguna solemnidad devota o principesca. Pero si bien esta continuidad, a la vez concreta y estructural, entre las diversas manifestaciones del arte barroco, que puede vincularse a una experiencia teatral de la fiesta, es bien conocida, nos interesaba más vincularla a la estructura del *concepto* y a la jerarquía que impone entre los diversos planos de un texto cualquiera, ya que funciona sometiéndolo los datos brutos de la fábula y del relato a un sistema construido *ad hoc* de catexis simbólica¹³.

Se impone una evidencia: tanto aquí como en el resto de su obra, desde un artículo sobre la arquitectura funeraria de poemas de Góngora hasta las descripciones de arcos de triunfo de Sor Juana Inés de la Cruz, e incluso de urbanismos reales o simbólicos¹⁴, pasando además por las arquitecturas efímeras de Amberes o la configuración de tal o cual portada de libro, o por la vecindad de lenguas vernáculas en torno a un emblema, y, sobre todo, por la estética del paisaje en las *Soledades* y el gusto por las écfrasis y los lienzos (de Flandes o de cualquier otra parte: como los de Velázquez, a los cuales dedicará su próximo libro, tras haberse adentrado ya en la exploración de la mente de Rubens a través de su prolífica correspondencia —exploración que tuve la suerte de emprender a su lado—), lo visual desempeña un papel de primer orden.

Ahora bien, este trabajo sobre Bocángel, con el que formula un método, se publicó en el homenaje a Maurice Molho, el director de su tesis sobre Gracián: Mercedes Blanco no lo seguía de modo ciego, pero sí que podía concordar con él, no tanto en postulados metódicos como en algunos intereses discursivos: las *Soledades* de Góngora, en especial, pero también un modo novedoso de relacionar lingüística e historia mediante los aportes de la lingüística estructuralista (más con Saussure que con Jakobson, para qué negarlo), con guiños lacanianos. Llama la atención, en efecto, dentro de

13 Mercedes Blanco, “La poésie monumentale de Gabriel Bocángel”, en *Mélanges offerts à Maurice Molho*, París, Presses de l’Université de Paris IV, 1988, vol. I, pp. 203-222 (p. 222) (traducción mía).

14 No en vano, coordinó con un colega alemán y quien suscribe un libro sobre las ciudades más polifacéticas de la Edad moderna: Roland Béhar, Mercedes Blanco y Jochen Hafner (coords.), *Villes à la croisée des langues (XVI^e-XVII^e siècles)*. Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme / Städte im Schnittpunkt der Sprachen (16.-17. Jahrhundert). Antwerpen, Hamburg, Mailand, Neapel und Palermo, Ginebra, Droz, 2018.

este artículo sobre Bocángel, como en el resto de su obra, empezando por su tesis, la presencia constante de categorías espigadas en el psicoanálisis (así la “catexis simbólica” del broche de su texto acerca del poeta madrileño, que traduce el “*investissement symbolique*”, la *Besetzung* freudiana).

1.3. *Del Witz al “concepto” (o del psicoanálisis a la poética)*

Nos adentramos, con cierta osadía, en el espacio de libertad que es la teoría psicoanalítica para Blanco, amparándonos en el hecho de que ella misma ha diseminado a lo largo de su obra no solo indicios, sino pruebas manifiestas de su interés por esta disciplina: en sí misma, y por lo que puede aportar a la comprensión del hecho literario. Me ceñiré al segundo campo para medir su peso constante y estructural en la motivación implícita, pero también explícita, de sus asedios literarios, aunque en ocasiones pueda parecer ancilar o incluso vicaria.

Freud ocupa un lugar aparte entre sus preferencias, por su menudeo, pero también por los lugares en que aparece: verbigracia, al final de la primera parte de *Les Rhétoriques de la pointe*, “Cartografía de una idea y de algunas palabras”, donde la mención del psicoanalista vienés sirve como de punto de fuga para este mapa-paisaje teórico. Dicho protagonismo deriva, ante todo, de sus trabajos sobre el *Witz*, “*mot d’esprit*” (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905), que Mercedes Blanco avvicina al *concepto*, aun sin concluir, desde luego, en una perfecta homogeneidad entre ambos:

Sería tentador comparar las teorías barrocas del concepto con esta teoría freudiana, que constituye sin duda el mayor esfuerzo de análisis y reflexión en este campo, pero nos es imposible evocar aquí ni siquiera una pequeña parte de los problemas que plantea este texto y de las soluciones que Freud les aplica¹⁵.

Me atrevo a afirmar que esta tentación del cotejo es, en realidad, el punto —repito: de fuga— que define el método de Mercedes Blanco, en cuanto tensión fructífera con la que regresa, atraviesa y relea a los clásicos:

15 Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, p. 151.

Según Lacan, las categorías del *Witz* freudiano pueden reducirse a variantes de dos estructuras primordiales: la condensación y el desplazamiento. La demostración de Lacan mostró que estas dos estructuras cubren lo que la lingüística jakobsoniana distingue entre metáfora y metonimia¹⁶.

Este pasaje de *Les Rhétoriques de la pointe* introduce a Freud de la mano de Lacan, es verdad, pero también recuerda que la lectura del *Witz* — por tanto, análogamente, del *concepto* barroco— se hace a través de las nociones de la lingüística estructuralista de Jakobson, pilar esencial de la lectura lacaniana de Freud (formulada en “La instancia de la letra”, de Lacan)¹⁷.

Una década después de *Les Rhétoriques de la pointe*, en 2002, Blanco volvería sobre esta relación de Lacan y Freud a propósito del *Witz* en un artículo que ha devenido referencia también dentro del psicoanálisis (“Le trait d’esprit de Freud à Lacan”), publicado en el primer número de la revista *Savoirs et clinique*, revista a la que seguiría regalando otros estudios sobre Borges, Teresa de Ávila, el *Polifemo* de Góngora, Lacan lector de Góngora o Leopardi y Ovidio¹⁸. Y es que, llevada por el movimiento de asociación del *Witz* con el *concepto*, desarrolla una serie de reflexiones al

16 *Ibidem*. La proyección de la teoría freudiana del *Witz* sobre la graciana del concepto ha sido blanco de algunas críticas. Verbigracia una dura reseña de *Les Rhétoriques de la pointe* por el hispanista alemán Manfred Hinz (*Romanische Forschungen*, 105 (1993), pp. 412-417), que le reprochaba actualizaciones arbitrarias. Otros, en cambio, como el también hispanista germano Gerhard Poppenberg (*Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 2-45 (1995), pp. 221-232), supieron reconocer la riqueza de la operación.

17 Jacques Lacan, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. El texto es de 1957, pese a haber sido publicado tan solo en los *Escritos* de 1966.

18 Mercedes Blanco, “Le trait d’esprit de Freud à Lacan”, *Savoirs et clinique* [S&C], 1 (2002), pp. 75-96; *ead.*, “Borges et l’aversion pour la psychanalyse”, *S&C*, 6 (2005), pp. 101-112; *ead.*, “Les raisons de la jouissance chez Thérèse d’Avila”, *S&C*, 8 (2007), pp. 13-25; *ead.*, “L’œil de Polyphème et l’écran du souvenir. Un mythe générateur d’images”, *S&C*, 12 (2010), pp. 91-105; *ead.*, “Questions de style à propos du ‘Góngora de la psychanalyse’”, *S&C*, 16 (2013), pp. 81-93; *ead.*, “L’écriture de la mélancolie avant les Modernes : les cas d’Ovide et de Leopardi”, *S&C*, 29 (2021), pp. 56-72.

margen de su libro magno: la alegoría, la literalidad, o el método en la poética¹⁹, que, reunidos con algunos otros, dibujarían los contornos de la forma en que Mercedes Blanco concibe la poética.

Este último artículo sobre los “avatares del método en poética”, sorprende al trazar un arco desde el conceptismo hispánico hacia el concretismo poético del austriaco Reinhard Priessnitz, prematuramente muerto en 1985 y uno de los mayores exponentes de una poética de la densidad (y también de la oscuridad) de la segunda mitad del siglo pasado. No es difícil imaginar por qué Blanco se sintió atraída por semejante perfil en su búsqueda de textos que se resisten a la lectura inmediata. No se trata, pues, de un mero fetiche del enigma por el enigma, sino que el enigma cobra su genuino interés al movilizar las energías imaginarias, revelar las paradojas internas de un pensamiento y mostrarlas sin traicionarlas, suavizarlas o subsumirlas. Con motivo de desentrañar el enigma Priessnitz —que era un modo, dicho sea de paso, de regresar a la Viena de Freud, pero esta vez por el lado de la literatura—, Mercedes Blanco desarrolla con más fuerza de lo que lo hiciera en *Les Rhétoriques de la pointe* su defensa del interés de un acercamiento a la literatura desde la teoría freudiana del *Witz*, aun reconociendo que el mismo Freud no parece, en ninguno de sus escritos, destinarla para este uso; del mismo modo que se aleja, en general, de la tentación de la aplicación directa del psicoanálisis a objetos meramente literarios.

Mercedes Blanco no es la única, ni mucho menos, en sentir el interés hacia una conjunción entre poesía y psicoanálisis, aun tratándose de una tendencia menos frecuentada en el ámbito de los estudios áureos. El recientemente desaparecido Antonio Gargano apoyaba sus propios trabajos interpretativos sobre una lógica similar, aunque no idéntica, que en su caso descansaba, sobre las categorías de Francesco Orlando (que se detuvo, más que en el *Witz*, en la formación de compromiso, *Kom-*

19 Mercedes Blanco, “La alegoría”, en *Teoría del discurso poético. V^e colloque du S.E.L.*, Toulouse, Publications de l’Université de Toulouse-le-Mirail, 1986, pp. 207-220; *ead.*, “Quelques remarques sur l’histoire du concept de littéralité”, en *L’esprit de la lettre. Textes hispaniques de Juan Ruiz a Carlos Fuentes*, ed. Nadine Ly, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1992, pp. 7-24; *ead.*, “Wandlungen der Methode in der Poetik”, *Reinhard Priessnitz Symposium. Paris 1990*, ed. Walter Rupprechter, Viena, Literaturverlag Droschl, 1992, pp. 13-39.

promissbildung). Ahora bien, la relación entre letras y psicoanálisis, que a menudo se ha considerado fructífera, tampoco resulta tan obvia como se intuiría. De ahí que se haya cuestionado por numerosos autores, entre los cuales figura el ya mentado Borges. Esta fue la ocasión que para Blanco la abordase dentro de uno de sus textos sobre el argentino²⁰. De hecho, se podría desarrollar la idea según la cual Borges y sus textos representan un espacio predilecto para Blanco y su visión de la literatura contemporánea: Borges y las matemáticas (1983), Borges y la teología (1997, 2015 y 2016), Borges y la metáfora (2000 y 2004), entre otros²¹... Son artículos dedicados al autor de *Ficciones*, sin intención totalizadora; y sin embargo se observa cómo, a su trasluz, se va desplegando un genuino pensamiento de la literatura.

Si Góngora ocupa el centro de su trayectoria, es por su indudable trascendencia histórica, pero también porque le permite aplicar con acribia la noción de paradigma, como ya apunté antes, a partir de los paradigmas del “toro nupcial” y del “verde obelisco” en las *Soledades*. La importancia de esta noción deriva, sin embargo, de otro rasgo que define a Mercedes Blanco de modo singularísimo: su prodigiosa memoria, especialmente para los textos poéticos. Se sabe poetas de memoria, desde muy joven, y he sido testigo de algunos duelos de citas, en especial de Góngora, durante las cuales jugaba a enhebrar los versos de las *Soledades*, hasta recordar pasajes de notables dimensiones: demostración en acto de la evidencia de la poesía, que se reconstruye en su verticalidad paradigmática y se aleja de la horizontalidad sintagmática.

20 Mercedes Blanco, “Borges et l’aversion pour la psychanalyse”, *Variaciones Borges*, *art. cit.*

21 Mercedes Blanco, “La parabole et les paradoxes. Paradoxes mathématiques dans un conte de Borges”, *Poétique*, 55 (1983), pp. 259-281; *ead.*, “Fiction historique et conte fantastique. Une lecture de *Los teólogos*”, *Variaciones Borges*, 4 (1997), pp. 1-50; *ead.*, “El teólogo enmascarado (Teólogos y sectarios en *Ficciones* y *El Aleph*)”, *Cuadernos LIRICO* [online], 12 (2015), <http://lirico.revues.org/1944> (consultado el 21 de octubre de 2024); *ead.*, “Le Dieu de Borges. La théologie comme argument fantastique”, en *Lire Borges aujourd’hui. Autour de “Ficciones” et “El Hacedor”*, eds. Roland Béhar y Annick Louis, París, Éditions Rue d’Ulm, 2016, pp. 51-68; *ead.*, “Borges y la metáfora”, *Variaciones Borges*, 9 (2000), pp. 5-39; *ead.*, “La perpetua carrera de Borges y la metáfora”, en *Borges y el Sur*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 59-80.

Mantiene, pues, en el momento de la pronunciación, la tensión entre literalidad y sentido, que Blanco definía al final de su artículo al respecto:

Parece, pues, que el principio de literalidad consiste en tomar en serio los textos, en verlos como portadores de verdad, y en hacerlo sistemáticamente, por una especie de *a priori* fundamental. [...] Se trata de una práctica legítima y fructífera, probablemente la única que justifica el valor concedido al acto mismo de la lectura. Sin embargo, en mi opinión, debemos ser conscientes de que se trata de una práctica en cierto modo religiosa, no científica, en la medida en que el postulado de un sentido pleno sólo puede resultar de un acto de fe, y en la medida en que ninguna interpretación derivada de esta fe puede alcanzar una certeza demostrativa²².

Este juego muy serio que llaman literatura, *serio ludere* de cuño humanista, revela a su vez la esencia íntima del lenguaje, como supo describir Novalis en un pasaje de su *Monólogo* (1798) que Blanco cita y traduce en otro de sus trabajos:

En el fondo hay algo raro en esto de hablar y escribir: la conversación auténtica es un puro juego de palabras. Resulta asombroso el error ridículo de los que piensan que hablan para decir cosas. Pero precisamente lo que es propio del lenguaje, o sea que no se cuida de nada que no sea él mismo, nadie lo sabe. Por eso es un misterio tan maravilloso y fecundo que, cuando uno simplemente habla por hablar, dice entonces las verdades más sublimes y originales. Si en cambio le da por hablar de algo determinado, el imprevisible lenguaje le hace proferir sandeces ridículas y confusas. De ahí procede el odio que tanta gente seria tiene al lenguaje. Su índole antojadiza, la observan, pero no ven que la charla frívola es el lado más infinitamente serio de la palabra²³.

22 Blanco, “Quelques remarques”, p. 24.

23 Traducción de Mercedes Blanco. Cito por Mercedes Blanco, “Las Soledades a la luz de la polémica”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Giulia Poggi, Jesús Ponce y Begoña Capllonch, Pisa, ETS, 2014, pp. 7-40 (p. 26).

La literatura es, pues, un asunto serio, sumamente serio, que tiene que ver tanto con la teología —no en balde Mercedes Blanco ha manifestado un interés por lo teológico, bien sea en relación con Borges, con el *Comulgatorio* de Gracián (acerca del cual escribe unos pasajes fascinantes sobre el misterio de la eucaristía y el concepto), con la oratoria sagrada, la épica religiosa y, también, con todo tipo de herejías y heterodoxias, precisamente en la medida en que discuten la esfera teológica)— como con el erotismo, al que dedica unas páginas claves en relación con Góngora, pero no solo (véanse sus estupendas páginas ya citadas sobre Teresa de Ávila y las razones del gozo)²⁴. De hecho, lo teológico y lo erótico comparten la centralidad de una categoría clave: la oscuridad, núcleo de la polémica gongorina (“oscuridad” casi funciona como hiperónimo de todas las demás dificultades).

Quizás no se pueda hablar de un método *stricto sensu*, pero la manera de proceder de Mercedes Blanco cabría definirla como un estilo muy propio de pensar. Consiste, de hecho, en la exploración rigurosa, altamente intelectual (*more geometrico*, podría decirse, mediante las leyes del lenguaje que revela el *concepto*, otro nombre del *Witz*), de la oscuridad textual, para la cual desteje la linde tradicional entre racionalidad y emoción, revelando aspectos a veces no obvios, pero sí decisivos. Siempre se trata, en resumidas cuentas, de adoptar el punto de vista del autor y de dibujar los contornos de lo que pudo haber sido su intención a la hora de concebir su obra, tomando en cuenta, claro está, el conjunto más acabado de condicionantes exteriores e interiores que la motivaron. Este movimiento define la perpetua curiosidad que caracteriza a Mercedes Blanco ante lo humano —y especialmente ante la juventud²⁵—, y que se manifiesta enseguida en la conversación de igual a igual con el texto o la persona que tiene enfrente, portadora de una otredad siempre renovada.

24 Blanco, “Les raisons de la jouissance”.

25 Buena muestra de ello es la constante confianza en el trato con varias generaciones de nuevos investigadores y discípulos —directos unos, otros indirectos—, compartiendo nuevas sendas y alentándolas a seguirlas. Pongo por caso el nuevo proyecto *Translatio*, que coanima, sobre la traducción de los clásicos en la España de los siglos xv-xviii —los mismos de *Les Rhétoriques de la pointe*, cuya cartografía prosigue así *ad infinitum*—.

2. PEQUEÑO BOCETO AL MODO NEOBARROCO: PARA UNA SEMBLANZA DE MERCEDES BLANCO (POR JESÚS PONCE CÁRDENAS)

Este es un excusable retrato de Mercedes Blanco pergeñado en estilo neobarroco: excusable porque el pobre autor de estas líneas no alcanza el asunto con su menguado ingenio; neobarroco porque el escritor desde su lejana mocedad padece (sin remedio a corto plazo) el mal del asianismo, entreverado de intercadencias cultas. Por todo ello, los pacientes lectores sabrán perdonar las alegorías náuticas, las insufribles metáforas, los latinismos trufados, la tópica de la modestia, la balumba de citas y varias otras cuchufletas que hacen a veces ardua la lectura.

Esbozar la breve semblanza de una *rara avis in terra* —en especial, cuando se trata de una queridísima maestra y una admirada amiga, con perdón por la hipálage doble— resulta un cometido difícil, dado que obliga a navegar entre varias sirtes. Si hacemos recaer el peso del lado del ditirambo, se alza Escila con su inveterado riesgo: la *laudatio* puede convertirse, por obra y gracia del anagrama, en mera *adulatio*. Al dejarnos mecer por el selecto elenco de principales obras y aportaciones de la autora, se eleva Caribdis ante nuestros ojos, advirtiéndonos de cuán plúmbeo resulta un simple listado de aportaciones críticas. Un tercer vértice viene, además, a sumarse necesariamente a tal suerte de triángulo de las Bermudas: el de la falacia sentimental y la emoción ramplona, con variopinto anecdotario de situaciones personales que casi nunca vienen a cuento. Este pequeño esquife intentará navegar por entre esos procelosos campos azules, seguro de encallar en algún que otro bajío.

La Historia de la Literatura de Occidente muestra cómo poquísimos ingenios han sido capaces de alterar los rumbos de la escritura, ya en su propio país, ya rebasando las fronteras del mismo. Nombres como el de Homero, Virgilio, Horacio, Petrarca, Ariosto, Shakespeare, Garcilaso, Cervantes o Góngora entrarían en ese panteón selecto por derecho propio. Algo parecido puede sostenerse en el ámbito de la teoría y la crítica literaria, verdadero campo de Agramante en el que ocasionalmente una voz clara se alza para disipar brumas, aportar iluminaciones y marcar nuevos senderos de estudio por los que se pueda transitar con seguridad y firmeza. Merecen figurar en tal elenco Ernst Robert Curtius, Gilbert Highet, Roland Barthes, Jacqueline de Romilly, Cesare Segre, Mario

Praz, Dámaso Alonso o Emilio Orozco Díaz, por citar únicamente ocho autores conspicuos. En honor a la verdad, podría afirmarse lo mismo de la catedrática parisina Mercedes Blanco, cuyas aportaciones filológicas marcan un antes y un después en varios terrenos, como se tratará de evidenciar seguidamente.

En el principio fue *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe* (Paris-Genève, Champion-Éditions Slatkine, 1992). Las 717 páginas de esta monografía tienen su origen en una tesis doctoral dirigida por Maurice Molho en la Universidad de la Sorbona. Nadie mejor que Antonio Carreira para medir la importancia de un ensayo monumental, que aborda los fundamentos del lenguaje y la estética del Barroco: “Todo cuanto habían dicho otros autores modernos acerca del conceptismo, su definición, extensión y significado profundo, queda arrumbado y ampliamente superado por esta investigación, en cierto modo implacable. Un repaso a su enorme bibliografía, aprovechada con oportunidad y sin el menor exhibicionismo, demuestra que nada importante se ha dejado sin consultar y asimilar: teóricos del epigrama, tratadistas de retórica, filósofos, poetas, críticos y epígonos”. El gran editor de Góngora, después de haber justipreciado las partes y capítulos del volumen, concluía con estas líneas: “Todo ello es novedoso en extremo y sólo se había tratado anteriormente en forma parcial y desarticulada. En lo sucesivo, hablar de conceptismo sin tener en cuenta el imponente libro de Mercedes Blanco —y no digamos seguir jugando a las guerras entre culteranos y conceptistas—, sólo será prueba de pereza mental y escasa honradez científica”²⁶. Añádase a las palabras del eximio gongorista otra cuestión nada baladí: la salida victoriosa de la nueva doctora al gran teatro del mundo filológico no vendría sin consecuencias de calado. El conocimiento en profundidad de la tratadística europea sobre la agudeza (Peregrini, Gracián, Sforza Pallavicino, Tesauro...), a un grado en el que ningún especialista ha conseguido superarla durante las últimas tres décadas, ha permitido a esta investigadora, formada en la École Normale Supérieure, iluminar todo tipo de textos del Siglo de Oro, de la novela a la oratoria sacra, de la epopeya al tratado espiritual, del poema lírico a la comedia, del auto sacramental a la décima epigramática, pasando por

26 Antonio Carreira, *Gongoremias*, Barcelona, Península, 1998, pp. 27-28.

la silva narrativa o los emblemas. A lo largo de los párrafos sucesivos se intentará hacer justicia a una producción científica de primer nivel, atendiendo en especial a cuatro polos destacados: Quevedo, Gracián, Góngora y la poesía épica.

El análisis de textos constituye —en opinión de los optimates— una de las principales disciplinas filológicas, si es que puede evitarse la tentación de decir la central. Dentro de ese campo resulta ejemplar la *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo* (Madrid, Arco Libros, 1998), elegante volumen en el que Mercedes Blanco analizaba ocho composiciones del cantor de Lisi y reclamaba el interés de unos textos complejos, de refinada elaboración. Este ensayo modélico prolongaba con brío el profundo interés de la autora por uno de los autores cumbre del siglo XVII, que se advertía ya desde su “thèse de troisième cycle” (332 páginas), titulada escuetamente *Recherches sur la pointe dans l'œuvre poétique de Quevedo* (Université de Paris IV-Sorbonne, 1982). Su interés por la obra varia y multiforme de don Francisco le llevaría también a indagar en aspectos diversos, como la agudeza y la polifonía novelística en *El Buscón*, los contactos de las prosas quevedescas con Malvezzi o Boccacini, el género del epitafio burlesco..., conformando así una serie de trabajos imprescindibles que la sitúan entre los máximos especialistas en la obra del autor madrileño, junto a Ignacio Arellano, Lía Schwartz, Alfonso Rey o Santiago Fernández Mosquera.

El interés por la figura y la obra de Baltasar de Gracián constituye otra de las grandes líneas de investigación recorridas por la profesora Blanco desde la elaboración misma de su tesis doctoral, que atendía originariamente a la ineludible *Agudeza y arte de ingenio*. En años sucesivos otros trabajos de perfil más concreto se orientarían hacia aspectos distintos de la producción del genial aragonés, poniendo el foco en aspectos del tenor de las aporías del *Criticón*, la conformación de un método, la *ingeniosa retorsión*, lo heroico de la primacía, e incluso la belleza y finura de un tratadito espiritual hoy tan poco frecuentado como *El comulgatorio*.

La investigación sobre la poesía gongorina experimentó un avance capital con la publicación de dos amplias monografías de Mercedes Blanco en el año 2012, coincidiendo en feliz azar con el IV centenario de la redacción de la *Fábula de Polifemo y Galatea: Góngora heroico. Las Soleadas y la tradición épica* (Madrid, CEEH) y *Góngora o la invención de*

una lengua (León, Universidad de León). Un hecho objetivo servirá para probar la acogida más que favorable de estas aportaciones: el segundo ensayo citado ha sido objeto de una segunda edición revisada y ampliada en 2016, tras haberse vendido todos los ejemplares de la primera tirada en menos de cuatro años. Como todos saben, tal circunstancia resulta muy poco habitual en el campo de los estudios siglodoristas, donde tantos libros pasan sin pena ni gloria.

El libro *Góngora o la invención de una lengua* indaga en la gestación del estilo y la esencia del vate cordobés desde los parámetros de la agudeza y lo sublime, planteando “una propuesta reflexiva sobre una estética, una mentalidad, una escritura” que se concentra en un escritor “genial por su intensa singularidad”. Tras poner en claro las ideas sobre el conceptismo de Góngora y explorar a fondo sus consecuencias, la monografía plantea una nueva vía de acceso al más hermético poema gongorino: la articulación de las *Soledades* a través de una serie de “paradigmas”. Por *paradigma verbal* cabe entender “una agrupación de términos no momentánea y ocasional, sino regular y constante”. Los paradigmas que operan en el texto de la obra magna inconclusa por necesidad resultan “inductores” o “creadores de significado”, tienen una estructura jerárquica y se constituyen como “agrupación verbal susceptible de un número indefinido de variaciones”. El estudio del paradigma del “toro nupcial” o del “verde obelisco” constituye una muestra irrefutable de la valía de este nuevo instrumento de análisis, que es susceptible de ampliarse a otros elementos del mismo tenor.

La conexión de las *Soledades* con la tradición épica (desde Homero o Virgilio hasta Camoens o Torquato Tasso) constituye el novedoso eje de reflexión de *Góngora heroico*, una monografía ambiciosa que ha sido celebrada con dieciséis reseñas publicadas en las mejores revistas de la especialidad, tanto europeas como americanas (*Criticón*, *Caliope*, *Studia Aurea*, *Bulletin of Spanish Studies*, *Hispanic Research Journal*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Dix-septième siècle*, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, *Modern Language Studies*, *Romanische Forschungen*...). Voces tan autorizadas como las de Antonio Carreira, Trevor J. Dadson, Giulia Poggi, Martha Lilia Tenorio, Luis Gómez Canseco, Rodrigo Cacho, Pedro Ruiz, Pablo Jauralde, y otros han saludado esta aportación señera con una avalancha de valoraciones entusiastas que le hacen estricta justicia: “livre indispensable”, “illuminating work of literary criticism”, “fascinante volumen”, “a

book destined to become a classic of Golden Age scholarship”, “punto de inflexión para la crítica literaria sobre las *Soledades*”, obra que destaca por “la potencia hermenéutica y la renovación teórica”, “verdadera *summa* gongorina”, “brillante ejemplo de la mejor tradición de la literatura comparada”, “toda una lección de método, acuidad y sensibilidad”. El ensayo no sólo ilumina el diálogo (sutil y profundo) de la obra magna gongorina con la mejor herencia de la epopeya antigua y moderna, sino que se erige en un hito insoslayable para aquellos estudiosos que traten de indagar de ahora en adelante en la conformación de un estilo culto en la épica hispana o en las grandes máquinas laudatorias del siglo XVII, como el *San Ignacio Poema heroico* de Domínguez Camargo o las *Selvas dánicas* del conde de Rebolledo.

Los quehaceres gongorinos de Mercedes Blanco la han conducido asimismo a otros territorios que aguardaban una honda cartografía y un urgente rescate editorial. En esa línea, la dirección del Proyecto Góngora en el marco del laboratorio OBVIL de Sorbonne Université y su firme guía del grupo Pólemos han supuesto una verdadera revolución en el conocimiento de los textos de la denominada polémica gongorina en torno a las obras mayores, sin duda la querrela más importante de toda la historia literaria hispánica. La creación y puesta en marcha de una imponente página web en la que se pueden consultar ediciones digitales rigurosamente anotadas de ingenios del tenor de Lope, Jáuregui, Díaz de Rivas ha supuesto un verdadero hito en el campo de las Humanidades digitales referidas al Siglo de Oro. El listado de textos allí recogidos se honra con sus ediciones del *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, las *Cartas sobre la poesía nueva de Góngora* cruzadas por Cascales y Villar (en colaboración con Margherita Mulas), la *Censura a las Lecciones solemnes de Pellicer* (con Begoña Capllonch y José María Micó) y la preparación de la edición y estudio de las *Notas a la poesía de Góngora* de Martín Vázquez Siruela (al cuidado de la investigadora parisina y del latinista Pedro Conde Parrado). A todo ello se suma —entre otros importantes logros— la publicación de un tomo colectivo en torno a *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019), coordinado con Juan Montero; y un ponderoso volumen titulado *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII* (Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2021), dirigido junto a Aude Plagnard.

El último campo de estudio en el que me gustaría incidir es el de la epopeya, en toda su amplia diversidad. Durante los últimos lustros Mercedes Blanco ha dado a las prensas varios capítulos de obras colectivas y artículos de revista centrados en distintos aspectos de la poesía épica del Siglo de Oro, tanto en su modalidad sacra como en la profana. Cabe recordar ahora los importantes ensayos que ha publicado en torno a Alonso de Ercilla, Juan Rufo, Pedro de Oña, Cristóbal de Virués, fray Diego de Hojeda o Miguel Silveira, entre otros. Mención especial merece la reciente aparición del ambicioso volumen editado por la investigadora parisina y Emiro Martínez Osorio: *The War Trumpet. Iberian Epic Poetry, 1543-1639* (Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2023), donde se recogen trabajos de algunos de los más destacados especialistas en este género.

Después de haber pasado revista a las tropas, guiaré mis pasos hacia una reflexión tan sincera como personal. He tenido el privilegio de escuchar reflexiones, conferencias y confidencias de Mercedes Blanco en múltiples lugares y ocasiones, a menudo en París y Madrid, pero también en Lille, Bordeaux, Córdoba, León, Sevilla, Antequera, Sanlúcar de Barrameda, Barcelona, Oxford, Cambridge, Heidelberg, Nápoles, Siena... Su ejemplo, su brillo inigualable y su coherencia han marcado a fuego mi manera de trabajar y mi forma de ver la disciplina filológica. Quien haya alcanzado la fortuna de tener alguna cercanía con ella sabe bien cómo la adornan una libertad de criterio indomable, una curiosidad sin límites, una capacidad de trabajo portentosa, una generosidad a prueba de todo, un asombroso dominio del área de estudio y de otros ámbitos afines (como la filología clásica, la filología italiana, los estudios de literatura comparada), un rigor y una minuciosidad extremos, un exquisito cuidado de la forma, una honda pasión por la pintura y la arqueología, un sentido de la amistad y la lealtad digno del tiempo de los humanistas. Aunque ahora estemos inmersos en una era de tibios, Mercedes Blanco nos recuerda con cada uno de sus escritos que la excelencia está en juego en cada momento, ya sea en una simple nótula, ya en una monografía de varios centenares de páginas. No caben así en la verdadera reflexión filológica ni la pereza, ni la modorra, ni el adocenamiento. Su testimonio nos advierte que hemos de permanecer alerta en todo momento si deseamos aportar algo al acervo múltiple de la mejor filología. Sus trabajos constituyen un hermoso

faro que nos guía en el periplo por aguas turbulentas, invitándonos a ir contracorriente dentro de la marea de mediocridad y pensamiento débil que nos rodea. Desde este pequeño esquiife esbozamos una parte diminuta de su estela, que invita a todos cuantos aspiran a la excelencia a que persistan firmes en el brillo, inasequibles al desaliento.

3. AVIS ALBA. MERCEDES BLANCO Y EL “HILO DE ORO”: CODA CON LLAVE (POR MARIA ZERARI)

En definitiva, Mercedes Blanco ha sido y sigue siendo una de las figuras, una de las estrellas (*¿múltiples?*, como dice la astronomía) del hispanismo internacional o, cambiando de escala, del Siglodorismo de *France et de Navarre*. Y ello, por haber sido, desde el principio de su carrera y a lo largo de cuatro décadas de una infatigable labor, tan gran profesora como relevante investigadora, y tan aguda lectora como soberbia “escribiente”, en el sentido que Roland Barthes le confirió al neologismo con vistas a designar a quien emplea la escritura como código de transcripción y de divulgación, y no de representación; o, dicho de otro modo, para denominar a quien se concibe como pensador, no como creador. Y pese a que la actividad crítica, la ciencia de la literatura, en el mejor de los casos, pueda ser entendida como una lectura-escritura de creativa naturaleza.

Así, su incesante pluma, franco-española o ibérico-francesa, ha cultivado el bilingüismo con celo y distinción. Incluso, en algunas ocasiones, la amiga del poliglotismo, de las llamadas lenguas vivas y muertas, escribió en alemán, por ser lengua winckelmanniana, en inglés, por ser la del bardo de Avon, y en *lingua toscana*, por constituir el idioma de Dante y de Petrarca, o sea, el habla de la mismísima Poesía. Obviamente, todo ello procede de una curiosidad *in bonam partem*: la estudiosa, cuya escucha nunca descarta la pregunta apropiada y hasta del millón, no suele ni mirar de reojo, ni leer por encima. Es más, todo concuerda con su atracción intelectual por lo sustancial, lo complejo o lo supuestamente hermético, por el estilo de la más alta literatura (en términos de ideas como de voces), por el lenguaje cuando se alza a la cima de una lengua extraña y un tanto renovada, una lengua dentro de la lengua, lo que supone un pertinaz y clarividente desciframiento (sobre esto volveremos). De ahí, también, el

interés de Mercedes Blanco por la historia del plurilingüismo europeo y las aventuras de la traducción de los clásicos. Indagadora, es por ende de espíritu cosmopolita y viajero, a buen seguro “por [cervantinos] deseos de saber cosas nuevas” y afán literario de averiguar lo homérico del mar Mediterráneo —“*El mar. El joven mar. El mar de Ulises*”, susurró Borges—, los virgilianos matices de los paisajes del Sur y el latiente corazón cultural de las capitales. Así, pues, acaso no sea del todo baladí subrayar de paso que, durante las cortas treguas, la maestra ha visitado Grecia, Italia, el Septentrión, las Américas y demás espacios abiertos, no solo desde la librería cual viajante a pie quedo.

En calidad de catedrática de literatura del Siglo de Oro en la Sorbona —en donde, tras sus precoces cátedras en Reims y Lille, sus puestos de profesora titular, sus tesis sobre Quevedo y sobre Góngora, y sus brillantes estudios, Mercedes Blanco profesó durante catorce años e inició verdaderamente sus empresas colectivas y su trabajo en equipo—, ha sido indiscutible su influencia sobre los alumnos, así como el fervor despertado, en los mejores de ellos, por sus clases a un tiempo sobrias e intensas. De hecho, su actitud, digamos, severa (casi en sentido estilístico), siempre se ha tornado entusiasta frente a la juventud. Y es que, siendo poco sumisa y de talante —y talento— independiente, a la par que parece no haber tenido ni dios, ni amo, ni muchos amos, ni maestros, amén de los filósofos, de los poetas y de su padre, el ilustre arqueólogo don Antonio Blanco Freijeiro, sí que siempre les ha dado su sitio a sus discípulos (no tantos, pero de los mejores, como acostumbra a decir), alegando con viveza que “el espíritu no tiene edad”. Esto entra en perfecta consonancia con la admiración que la dama siempre le ha tenido a la sapiencia juvenil y a la mocedad hecha poeta o artista, esto es, por poner ejemplos de temprano y máximo genio o talento, a Góngora como a Velázquez, a Quevedo como a Paravicino. Por ello, de forma lógica, muchos de sus escritos son una reflexión indirecta sobre la genialidad de tal o cual obra y, por añadidura, de tal o cual creador a menudo precoz, aunque dicha “teoría de las excepciones”, del *quid* de lo extraordinario y de las singularidades, viene a ser estudiada con una fina mirada histórica y sociológica, lo cual participa tanto de la tradición estética como del campo social y del *habitus*.

En cuanto investigadora, la *curiositas* en hábito de *cupiditas sciendi* ha estimulado una férrea voluntad, un portentoso saber y una sutil pe-

netración, no exenta de razonadas certidumbres (y de cierto espíritu de contradicción: mas sin relentes de antigraicanesca “guerrilla”), ni desprovista de cierta polémica *maniera*. Una manera impregnada de un vigoroso elitismo puesto que, en cierto modo, Mercedes Blanco siempre pensó, nietzscheanamente, como a martillazos, por querer dismantelar no solo los errores de interpretación y los solemnes disparates, sino también los clichés, las remotas ideas, las vaguedades, las trivialidades o las cursilerías. Clásica en su formación, conocedora de las letras griegas y latinas, ha sido, y sigue siendo, muy moderna en su audacia intelectual, si bien *modernos*, al fin y al cabo, los clásicos siempre lo fueron; por eso, en *La Couronne et la Lyre*, Marguerite Yourcenar no dudó en afirmar “moderno, en sentido perpetuo”. Filóloga a la antigua usanza —en su cultura, su rigor, su método— y, por tanto, experta en el significado literal de los textos sujetos a su contexto, como exégeta nunca ha despreciado por completo la libertad crítica de índole francesa, pero sin dar rienda suelta al demonio de la interpretación posmoderna cuando se trata de examinar lo que más aprecia y valora: lo antiguo novedoso o la vanguardia del pasado.

Su marcada inclinación por las humanidades digitales es a la vez muestra acabadísima de la apertura de la filología a los nuevos medios y de su propio aperturismo: en el marco del laboratorio de excelencia OBVIL de Sorbonne Université, el colectivo proyecto Góngora y, en particular, la vasta y muy erudita edición del corpus relativo a la recepción de la obra gongorina en el XVII, es señal, en la teoría como en la práctica, de esta atracción por lo antiguo y lo nuevo, por la letra y la técnica, por lo micro y lo macrotextual, el ejemplo y las tentativas de catalogación de los textos, e igualmente, claro está, por la *inter-* y *meta-* textualidad, las discusiones teóricas, las querellas literarias y las guerras de pluma, en sus ontológicas significaciones.

Con todo, “*jusqu’à preuve du contraire*” es lema recurrente en su boca. Semejante expresión, muy gala y, a la vez, muy personal, presupone una solapada ironía y no poco escepticismo, junto a un templado pesimismo: pesimismo, algo alegre, por decirlo así, al ser sublimado por un señero intelectualismo, una profunda afición por las artes y un destacado amor a la belleza; resalta, en particular, y citando el título de Dámaso Alonso, todo lo que participa de los “gozos de la vista”: su atención a las imágenes literarias o pictóricas, sus “lecturas de cuadros” y dotes descriptivas, su inclinación italiana, rubensiana y velazqueña. En cualquier caso, el

escepticismo nunca ha logrado consumir su energía en materia tanto de docencia como de investigación: el pensamiento es aquí tónico —millaradas de páginas lo registran—, no melancólico, como del todo liberado de la melancolía de fondo del letrado en su rincón.

Por lo general, la trayectoria crítica de Mercedes Blanco es la prueba de que los resultados filológicos y el “placer del texto” van unidos, surgiendo tanto de los saberes y de la cavilación, como de los bríos de la intuición y de la avisada y temeraria interpretación del folio, de la estrofa o del párrafo, del verso o de la línea. Al respecto, se (re)leerán, por ejemplo, en *Góngora o la invención de una lengua* (2012), la segunda parte en su totalidad y, en especial, los fascinantes capítulos sobre “el toro nupcial” y “el obelisco”. En ellos, por conservar en estas líneas apenas el simple recuerdo de aquellas páginas entre muchas otras, el valioso sondeo de la lengua gongorina —principalmente, mediante el examen de la arquitectura general del texto y del manejo del concepto, de la sintaxis, del léxico o de la silva— alumbrá unas *Soledades* que, por su “*abundancia de luz*”, pueden cegar al miope, como lo reconoció el coetáneo de Góngora, Martín Vázquez Siruela, uno de los mejores lectores y escoliastas del cisne cordobés (este último punto ha sido más que demostrado, con ciencia y paciencia, por varios estudios de Mercedes Blanco, anunciadores de otros en colaboración). Frente al mayor poema del Siglo de Oro, a “la demasiada cultura de la oración, la osadía y frecuencia de las metáforas, las voces exquisitas, las antítesis, los hipérbatos, con las otras figuras y amenidades”, frente, en suma, a la “lengua forastera”, a lo “escondido”, al “estilo” del *silvático* laberinto, la gongorista se ha comportado como una nueva Ariadna o, más bien, como aquel imprescindible guía, con su “hilo de oro”, excelentemente alabado por el autor del breve, elocuente y elegante *Discurso sobre el estilo de Luis de Góngora y carácter legítimo de la poética*:

Aún no habían salido las flechas de la aljaba de *Píndaro*, esto es, los versos de la pluma, que con este nombre los llama, y ya tenía puestos los ojos en los intérpretes, conociendo que necesitaba de su ilustración para ser entendido. Las palabras quedan ya puestas y son tan oportunas que con ellas responde por sí propio, por don Luis [...], acreditando el instituto desta obra y mostrando cuánta necesidad tienen los poetas de un hilo de oro, que guíe sin error a los demás por sus laberintos.

En consecuencia, y por lo general, los trabajos de la profesora bien se pudieran distinguir con las expresiones del erudito malagueño porque, ante “la magnificencia en lo hablado” y “la sublimidad en los pensamientos”, ante lo que singulariza, lo que *individualiza* una obra particular, ella es buena guía e ideal “intérprete”.

Sea como sea, su dilatada producción consta de un sinnúmero de artículos harto sustanciales, los cuales, en total, rozan los doscientos, con unos cuarenta dedicados a la obra de Góngora y una veintena a las de Quevedo y Gracián. A estos artículos, que el alcance asemeja a estudios de talla, dejando aparte múltiples trabajos en colaboración, se añaden una cuidada edición crítica del *Adonis y Venus* de Lope (*Comedias, Parte XVI*, 2017), otras tres vinculadas con la polémica gongorina —que pronto serán cuatro— y varios inspirados libros de gran dimensión. En efecto, si Mercedes Blanco, desde su artículo sobre “L'építaphe baroque dans l'œuvre poétique de Quevedo et Góngora” (*Les Formes brèves*, 1984) y su monumental *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe* (1992, Premio “Monseigneur Marcel” de la Academia francesa), es, entre otras cosas, especialista en el arte de la *brevitas*, su escritura gusta de la *dilatatio*, pareciendo aspirar, sin ilusionarse, a la inasequible exhaustividad, al análisis tan preciso como definitivo, al triunfo del hallazgo y del *con-vencimiento*: al proponerse (r)establecer verdades o proporcionar exactitudes en discreto desafío y didáctico reto, sus páginas, como hemos subrayado, bien pueden convertirse en vasto campo de batalla a lo letrado... con trofeo o galardón. Fue así como, con sumo reconocimiento, entre dichos artículos-ensayos, antes que cuantiosos volúmenes colectivos o dosieres temáticos, y tras el espléndido *Gracián*, clásico de la crítica gracianista, la profesora dio a conocer, en 2012, dos *Góngoras* de brillante quilate, como sugieren sus títulos: el citado *Góngora o la invención de una lengua* (ampliado y reeditado en 2016) y *Góngora heroico. Las “Soledades” y la tradición épica*. Sobre este particular, sólo lamentamos que semejantes sumas no se hayan traducido al francés, ya que el *cuasiMallarmé avant la lettre* es poco leído en nuestro país. Por lo demás, bien saben los siglodoristas que el *Gracián* y los tres *Góngoras* de Mercedes Blanco —comprendido *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII* (2021), firmado con Aude Plagnard— se prolongan, completan y contestan en cultísima conversación y elevada plática.

Profundizando en el conocimiento de la obra del jesuita y del *Archi-poeta*, apegándose a los textos y apoyándose en los datos, este diálogo superlativo forma una regia “arqueología” del conceptismo, fruto de una honda meditación sobre la tradición retórica y los mecanismos reflexivos y lingüísticos, el hecho y el efecto literario; en suma, sobre la literatura, no solo española, sino europea, del xvii. No podemos dar aquí la medida del aporte de la maestra a propósito del genial jesuita, de su teoría de la agudeza y de sus prolongaciones en Europa, o sobre las *Soledades* y el emperador de los poetas, sin contar que otros, más entendidos, lo han hecho con todo detalle y pormenor. Huelga decir que la gran cultura crítica, unida a la gran cultura *tout court* que posee Mercedes Blanco, así como la sutileza de sus análisis textuales, realzan sus convicciones, intuiciones e hipótesis sobre el preeminente poema —inacabado o, mejor dicho, *non finito*—, sobre el Góngora conceptista, sublime y heroico: aquel artífice, algo rebelde, de una lengua peregrina, de un extraño género, no poco neoépico, y “en cierto modo imposible”, a semejanza de una “epopeya de la paz”, como escribe la estudiosa, con nota *virtuosa* y *ostinata*.

A la larga, Mercedes Blanco ha creado una impresionante biblioteca crítica en la que bien poco falta de lo esencial en lo tocante a las letras áureas. En su seno, un documentadísimo estudio de las nociones clave, de las obras maestras y de las principales autoridades de la Edad de Oro se nos brinda con extremo rigor. Y, a decir verdad, en los artículos de ayer como en los libros de hoy, no dejan de impresionar la pertinencia de los intentos de definición, la hondura de los comentarios y la riqueza de las referencias. Quien simplemente lea o relea “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza” (*Criticón*, 43, 1988), conjuntamente a lo que anuncia el título encontrará una sugerente reflexión acerca del *Barroco* —etiqueta nunca relegada y siempre *resemantizada*— y nada menos que una nutrida aproximación al Seiscientos mediante la noción de concepto y la exégesis de los tratados del siglo xvii. Así que, desde los primeros textos, por ser la literatura un fenómeno inserto en la historia y en su propia historia, leer a Mercedes Blanco ha sido leer a la vez a una finísima filóloga y a una excelsa historiadora literaria, quien no ha cesado de analizar con empeño histórico los debates y las creencias, los períodos y los autores, los movimientos y las obras, lo tradicional y lo *sui generis*, la lengua y los idiolectos; todo ello, evidentemente, indagando

los antecedentes grecolatinos o italianos y las huellas humanísticas: idónea demostración de que la filología es, en conocida *fórmula* de Américo Castro, “una ciencia esencialmente histórica”. De modo que leer esta obra crítica no solo conduce a entender mejor la palabra de un Góngora, de un Gracián o de un Quevedo, por aducir solo a tres autores emblemáticos, sino que también trae consigo el penetrar los arcanos del laberinto del Barroco, hallándose ante el pasaje desobstruido de las encrucijadas: del estilo, del ingenio, del concepto y de la agudeza, de la metáfora, de la sinécdoque y del hipérbaton, de la imagen y de la éfrasis, de la alegoría o de lo sublime (de “L” y sucesores), del soneto, del epitafio o del epigrama, de la epístola poética y del emblema, del epitalamio y de la oratoria, del panegírico o de la fábula mitológica, de la tragedia a la española, del poema “heroico” o de la epopeya... *y tal*, por interrumpir aquí esta reveladora, aunque incompleta, enumeración.

La imagen del “hilo de oro” del intérprete se nos impone de nuevo para caracterizar la hazaña crítica de la estudiosa, pues es la obra de Mercedes Blanco, como despliegue o “reducción a método” de los pliegues barrocos, una guía selecta y aclaradora. Aprovechemos la ocasión para indicar que, sobre el *pli baroque*, será beneficioso releer el artículo “Góngora y la estética barroca desde la Ilustración a Gilles Deleuze” (*Vértebra. Revista de Arte, Literatura y Crítica*, 10, 2006), un trabajo que, según la lógica intertextual y sus “magias parciales”, anuncia, cuestiona y (casi) responde a las luminosas páginas que inician el séptimo capítulo de *Góngora heroico*.

Como no podía ser menos, su biblioteca crítica trasluce una “cultura de gusto” y un “gusto relevante” en lo que toca a las letras antiguas y modernas. En cuanto buena lectora de *El Héroe* y amadora de las cumbres, nuestra erudita ha sido, y es aún, poco pesquisidora de los géneros menores, tan de moda actualmente, por recordar sin duda que “[t]oda buena capacidad fue mal contentadiza. [...] Es calidad un gusto crítico, un paladar difícil de satisfacerse”. De tal forma que, al haber sido apartado mucho de lo que ni innova, ni poetiza lo suficiente o piensa lo bastante, en semejante biblioteca personal no deslucen la modesta “carátula” o farándula, las novelitas, “*no / velas*” o “*nivelas*”, las *nugae*, nonadas o *bagatelles*: en resumen, lo llano a lo sumo y lo pedestre en demasía, escritos de pluma fácil, de poco valor estético o de escaso peso ideológico, al menos, a su parecer. Por el contrario, tal librería de “gusto rey” es recinto

ya de reconocidos clásicos (águilas, cisnes y fénix de los más creativos o significativos), ya de exquisitos o de raros, más o menos *canoros*, indudablemente. Y ello, en substancia, desde el Quevedo poeta, satírico y doctrinario, hasta el Gracián inventor de un arte de ingenio, del italianizante Cetina a Góngora y a Bocángel, el buen nombrado, de los épicos Ercilla y Rufo al Mateo Alemán de la poética del *Guzmán* y al Cervantes de la del *Quijote* o del “gran” *Persiles*, de los trágicos al Lope vate y comediógrafo, y desde Teresa, la santa y divina ignorante (con su “goce”), hasta la aguda sor Juana (su “Vida” y peculiar gongorismo).

Es más, dicha biblioteca, con motivo de las antigongorinas ideas sobre la poesía, así como por la mismísima *Idea de un Príncipe Político-Christiano*, no omite a algún que otro Cascales o Saavedra Fajardo; ni prescinde de las teorías y praxis de los italianos a través del prisma de España y de los autores españoles; de ahí la presencia de Poliziano, del Ariosto y de Tasso, de Trissino, Rota y Marino, de Boccacini o de Malvezzi, etc. Como se entenderá, según criterios intertextuales y simpatías genealógicas o, si se quiere, según las leyes de la *bibliogenia* (igual que se habla de “filogenia”), tampoco se echan de menos los debidos Homeros, Virgилios, Ovidios y Heliodoros. A todas estas autoridades y a otras más, se incorpora, con legitimidad (por no decir, *fatalmente*), entre el gongorista Jorge Guillén —la poesía “pura” no podía faltar— y el gongorino Jacques Lacan emulando a Freud, el inexcusable *bibliotecario* Jorge Luis Borges, cuyo temprano barroquismo es conocido, y quien reconoció en un poema tardío de *El oro de los tigres*: “*Mi destino es la lengua castellana, / el bronce de Francisco de Quevedo*”. Conviene mencionar asimismo el sabroso artículo “Question de style à propos du Góngora de la psychanalyse” (*Savoirs et Clinique*, 16, 2013) porque, a cuenta de la calidad de su propio estilo, constituye *per se* un dilatado *morceau de bravoure* (y señalemos, antes de cerrar arbitrariamente este catálogo, que la biblioteca crítica de Mercedes Blanco consta nada más y nada menos que de nueve asedios al autor argentino). De tal forma que nuestra siglodorista es una borgiana, apenas enmascarada (a la inversa del borgiano teólogo), puesto que su obtención de la cátedra Borges de la universidad danesa de Aarhus lo hizo patente a lo largo de uno de los meses del ya lejano 1996, y hasta las “Variaciones” declinadas por el *Borges Center... e così via*.

Que la entonación del argentino y su vertiginosa obra-biblioteca, con su fervorosa y cerebral poesía, sus “ficciones” ensayísticas, sus ensayos literarios e ingeniosas supercherías hayan llamado la atención y, como quien dice, el gusto de Mercedes Blanco, no es de extrañar. A la antigua estudiante de matemáticas y a la lectora de poesía y de filosofía, nunca han dejado de atraerle la erudición, el poema, los enigmas y las paradojas, las ecuaciones y las incógnitas. Que, muy al tanto de la borgiana “literaturización” del saber, la docta Blanco haya querido cuestionar, en paralelo del soneto y de su rima, las especulaciones teológicas, las perplejidades metafísicas, los juegos con la metáfora o las “inquisiciones” sobre el Tiempo del también (en parte) laberíntico Borges, cae por su peso. Es por eso por lo que el lector dichoso ha podido leer, y podrá rehacerlo con sumo deleite, esta borgiana producción, si bien algo transversal, en absoluto secundaria. Por fin, agreguemos que, fruto de su carácter aparentemente iconoclasta, particular atractivo posee el “Borges et l’aversion pour la psychanalyse” (*Savoirs Clinique*, 6, 2005), artículo en el que la maestra, muy atrevida, apunta los desatinos borgianos acerca del psicoanálisis, con vistas de entender y racionalizar su oculta significación. Como de costumbre, los textos vienen a ser sondeados, los dichos sopesados y el escritor auscultado con la conocida y llamativa mezcla de fortaleza y penetración. Esta auscultación de padre y muy señor mío... convierte la supuesta aversión de Borges hacia la disciplina de Freud en algo menos común y decepcionante, en *otra cosa* cuya ley muy íntima (la del Padre, naturalmente) es analizada y dada a leer con finura. Sirva entonces de último botón de muestra este elemento del conjunto crítico que corrobora, metonímica y metafóricamente, una manera de ensayar, es decir, de pensar, de escribir (en este caso, ante todo, sobre la escritura y el concepto), llevada a su mayor exponente.

Al llegar al final de esta pura *laudatio*, ajena, por definición, al artículo, a la reseña y al “artículo-reseña” (como hoy se suele decir), confesaremos que los homenajes que mientan al homenajeado descartando toda mención del apologista tienen nuestra preferencia. No obstante, a modo de tributo, nos complace reconocer que si algo inculcó el ejemplo de Mercedes Blanco a una servidora fue, en el terreno del estudio y junto a todos los conocimientos que entregó a sus lectores u oyentes, algo así como una postura armada de empeño y transcendencia frente a las obras, y de dili-

gencia, sin apocamiento, en el estudio. A ratos (*pas toujours*), le debemos el repudio del recelo y de la modestia, cualidad ésta que, si bien se mira, tiende a lentificar el pensamiento. El desembarazo, burdo hermanastro del castellano despejo y de la italiana *sprezzatura*, es una de las ganancias que más le agradecemos a quien fue colega, compañera y sibilina amiga.

Finalmente, como escribió Friedrich Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*: “En el elogio hay más entrometimiento que en la censura”, pero ¿qué añadir a estos bosquejos que no sea una última sarta de voces laudatorias? Y, sin embargo, traer a colación la brillantez del *cursus honorum*, la distinción de la palabra y de la escritura, la altura del gusto y de la ambición, la fenomenal cuantía y variedad de los escritos, los hermosos proyectos y la influencia crítica, así como el innegable reconocimiento académico y la excelencia del círculo de discípulos, no es suficiente. Efectivamente, todo esto que, a fin de cuentas, los grandes maestros tienen en común, no logra traducir lo esencial; a saber, la singularidad de Mercedes Blanco tal como ésta aparece en sus páginas y en su *ars praedicandi* (en una miríada de clases magistrales o extraordinarias, de lecciones y conferencias nacionales e internacionales, de comunicaciones o intervenciones en numerosísimos tribunales de tesis). De todo lo dicho, bien se entiende que esta singularidad no se relaciona intelectualmente con el puro saber y la mera pericia, sino con un modo de decir que habita cada tarea, con una voz crítica muy genuina que viene impulsada por una seguridad sin par, por una intrepidez reflexiva, ajena al encogimiento y, por supuesto, del todo acorde con el *sapere aude* del poeta y del filósofo, de Horacio o de Kant. En otras palabras, esta singularidad tan peculiar, por recurrir al pleonasma, tiene mucho que ver con un estilo propio y un *modus operandi*, con una manera de pensar y de ser persona, muy difícil de definir, reflejada en su palabra y escritura. Con todo, “*question de style*”, por la fuerza y el carácter inexplicable que emanan de la obra de la maestra como del discurso de la profesora, se nos antojan evidentes las antiguas nociones de *virtus* y de *no sé qué*. Baste con referirlas aquí, sin insistir demasiado sobre el grado de firmeza y de *absconditum* que conllevan.

Baste, asimismo, en nombre de una simple novelera y del chispero Rafael Bonilla Cerezo, entregar como cordial obsequio, mitad poético, mitad matemático, esta onomástica equipolencia y sin igual llave dorada.



Reseñas

De los nombres de Cristo

FRAY LUIS DE LEÓN

Edición, estudio y notas de Javier San José Lera, Madrid,
Real Academia Española, 2023, 1028 pp.

En la *Exposición del Libro de Job*, escribe fray Luis de León que las escrituras “que por los siglos duran, nunca las ditta la boca: del alma salen, adonde por muchos años las compone y examina la verdad y el cuidado” (VIII, 10). Tal ha ocurrido, desde su siglo hasta el nuestro, con *De los nombres de Cristo*. En 1583, la imprenta salmantina de Juan Fernández da a la estampa un libro teológico en lengua castellana, cumbre de la prosa renacentista, para la que abrió, por juicio y voluntad, un nuevo camino para explicar la esencia de Jesús a partir de sus nombres y “construir desde ellos toda una catedral que proclama la esencia de una teología cristiana, una *philosophia Christi*, a la vez paulina y agustiniana” (p. IX), con sillares bíblicos, clásicos y renacentistas. El molde elegido es el diálogo ciceroniano, *summa* humanística en formas, temas, estilo y lenguaje. Estas y otras muchas

novedades hacen de este “libro en romance” un clásico de nuestra literatura, “el honor de la lengua castellana”, según proclama Lope de Vega en el *Laurel de Apolo*.

Tras la edición anotada del texto (pp. 1-472), según los ya conocidos criterios editoriales de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española (hija del entendimiento de don Francisco Rico), sigue el estudio de Javier San José Lera, acaso el máximo especialista en la prosa romance de fray Luis que hay en España y fuera de ella. El editor dedica el primer capítulo al contexto biográfico y la datación de la obra (pp. 475-488). Reconstruye la vida académica de fray Luis para mostrar el estudio de la Escritura “como una constante preocupación de su vida intelectual” (p. 477), pues es, como escribe fray Luis en la dedicatoria a *La perfecta casada*, “enseñanza del Espíritu Santo”, a cuyo conocimien-

to quiere aficionar (“en que mucha parte de nuestro bien consiste, a lo que yo juzgo”, remacha en la dedicatoria de la *Exposición del Libro de Job*). La Biblia vertebra la poética teológica de fray Luis, y no solo en su obra en prosa.

Es un lugar común la datación de la obra al abrigo de la conocida afirmación luisiana acerca “deste ocio en que la injuria y mala voluntad de algunas personas me han puesto” (pp. 9-10), a partir de la ecuación “ocio = cárcel” (idea sostenida ya desde el siglo XVIII por Mayans y Capmany); la opinión se extiende también entre la crítica del siglo XX. El estado de ánimo, la escasa disponibilidad de tiempo y, más importante, de papel dificultan sobremedida la datación en la cárcel, que, frente a lugares comunes de antes y especulaciones de ahora (Fulton, por ejemplo), Javier San José discute con perspicacia: “Llama la atención que la primera vez que pide papel para algo distinto a su defensa es con fecha del 5 de mayo de 1576” (p. 483), dato que le permite inferir, a mi juicio, con pleno sentido: “No tiene papel para escribir, luego difícilmente pudo escribir casi nada” (p. 484). Además, a la salida de la cárcel, fray Luis tuvo otros tiempos de ocio (e.g., cursos 1580-1581, 1583-1584), que bien pudie-

ron haberse dedicado a la redacción de la obra. Es asimismo revelador el testimonio, desapercibido hasta esta edición, del padre Nicolás Ramos, el 9 de septiembre de 1577, acerca de que el absuelto “lleva agora papeles curiosos que allí [en la cárcel] ha trabajado, los mejores que jamás se vieron” (*Proceso inquisitorial*, ed. Ángel Alcalá, 1991, p. 707): “¿Tratarían esos escritos curiosos de los nombres de Cristo?”, se pregunta el editor (p. 487); de ser así, no pasarían de meros borradores de trabajo, esqueje y no raíz de un tratado futuro.

En el segundo capítulo se estudia la cuestión del género, o los géneros, de la obra (pp. 488-519). Frente a la exégesis que moldea el resto de sus obras en prosa, el género de *De los nombres de Cristo* es el diálogo renacentista, si bien en él se incrustan otros géneros como el comentario bíblico o el tratado teológico. Así, los “razonamientos” entre los “tres amigos míos y de mi Orden” hacen de este libro un diálogo literario, en la estela de una noble tradición clásica y moderna (“el ejemplo de los escritores antiguos, así sagrados como profanos”, p. 327), que fray Luis sabe verter en odres nuevos. A ello debe unirse la revitalización de la escolástica a raíz del Concilio de Trento, as-

pecto que también reseña el editor. El diálogo tiene, pues, el prestigio literario, la eficacia didáctica, el deleite y provecho necesarios, y justifica cabalmente los géneros escogidos. Desde esta base hermenéutica, Javier San José explica los elementos constituyentes de la “ficción conversacional” (Vian Herrero) a la luz de los principios aristotélicos de *verosimilitud* y *decoro*. El editor demuestra, tanto en el estudio como en la minuciosa anotación al texto, “la consciente ficcionalización a que se somete el material narrativo” (p. 491), pues todos los elementos están codificados por la tradición y el entorno. Así pues, se estudian detenidamente los componentes dramáticos que posibilitan el desarrollo del diálogo: espacio, tiempo, actores dialogantes y el famoso “papel”.

En cuanto a los dos primeros, La Flecha es el lugar que refuerza la coherencia global y la verosimilitud de la ficción dialogal; este *locus amoenus* es tópico en el género elegido, pero está influido además por la *compositio loci* de los *Ejercicios espirituales* ignacianos, cuya impronta es patente en la estructura de la obra. A la función dramática del espacio, advertida ya por Cristóbal Cuevas, contribuyen la maestría descriptiva y retórica (Ló-

pez Grigera) y el diseño simbólico (Kottman), que intensifican esa “sensación de armonía de la naturaleza ideal que consigue recrear fray Luis” (p. 494), a la zaga del *Liber Ioseph sive De arcano sermone* de Arias Montano. Por su parte, el tiempo, preciso y concreto, es fundamental en la recreación de ese espacio ideal y, por extensión, del mismo proceso dialéctico. Simbolismo y verosimilitud se dan, pues, las manos y hacen un círculo.

Por lo que respecta a los personajes, los rasgos diferenciadores de los tres amigos no serían simbólicos ni alegóricos, pues su caracterización es literaria, sin que por ello se resienta —todo lo contrario— la ilusión de realidad. Estos seres de carne y hueso, todos agustinos, se pliegan al rol maestro-discípulo, lo que dinamiza el diálogo didáctico. No han faltado, aun así, intentos positivistas de identificación histórica de los personajes, algunos forzados (Muiños cree ver en Juliano a fray Alonso de Orozco y en Sabino a fray Alonso de Mendoza). Antes que escrutar el presunto correlato real de estos seres de ficción, resulta mucho más útil analizarlos —según propone Coster— como desdoblamientos de temperamentos y caracteres (escriturario, escolástico, poeta). El editor llama la atención

sobre una posible interpretación simbólica de los nombres de los personajes virtuales (Marcelo como nombre parlante: *mar y cielo*, avalado por testimonios de Rufo y Lope, y, aunque posterior, también por Huidobro: “Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo”). Asimismo, se subraya cómo la configuración dramática “atiende a las marcas establecidas por la *actio* retórica” (p. 506), aspecto necesitado tal vez de un estudio más detallado.

Por supuesto, otro elemento que vertebra la sabia dramatización del diálogo es el célebre *papel*, cuyas funciones se resumirían en contribuir a la verosimilitud del marco conversacional, crear la ilusión de distensión y familiaridad y recrear un uso académico habitual como la realización de unos cuodlibetos (lo que redunda, de nuevo, en la verosimilitud). En lo tocante a la identificación de ese *papel* con *De nueve nombres de Cristo* del beato Alonso de Orozco, Javier San José concluye, tras resumir las diferentes posturas críticas suscitadas por tan debatida cuestión (desde el clásico trabajo de Muñíos en 1888), que la polémica “se complica por el deseo de conferir realidad histórica a la conversación que constituye el marco de la obra y por el esfuerzo de identificar a los interlocutores” (p. 513).

Por otra parte, en el tejido estructural de la obra se hilvanan otros géneros como el de la exégesis (“Los materiales bíblicos son tratados con la técnica exegetica propia del humanismo de fray Luis”, p. 514). En efecto, el catedrático agustino adopta y adapta los géneros de la enarración, la paráfrasis o la glosa de manera solo en apariencia natural. Hasta donde alcanzo, Javier San José Lera es el primer editor en advertir “una posible actitud de enmascaramiento consciente por parte de fray Luis al mezclar los géneros propios de la exégesis con el diálogo” (p. 515). Porque ese es el *otro* camino que también quiso abrir el Legionense: el del comentario bíblico en romance con la estructura formal del diálogo humanístico.

El capítulo tercero está dedicado a la *inventio* de la obra (pp. 519-552), y aborda en primer lugar la tradición de los nombres de Cristo. Como es sabido, la teología de fray Luis es cristocéntrica (“y la propia y verdadera sabiduría del hombre es saber mucho de Cristo”, libro I, dedicatoria), y, aunque la tradición eclesiástica no era ajena a los nombres de Cristo, como ha estudiado Repges, ya san Jerónimo —recuerda oportunamente el editor—, a propósito del nombre *Agnus* en

su comentario *In Ezechielem*, XIV (XLVI, 12-15), deja constancia de la necesidad de un libro específico para los nombres de Cristo (“si voluerio testimonia dicere, proprio libro indigent”). Ahora bien, los distintos jalones de esa tradición no son más que teselas sobre las que fray Luis taracea un mosaico en el que se incrustan armónicamente la patrística, la escolástica y la exégesis renacentista. Con todo, y al hilo de una impronta señalada ya por Antonio Possevino en su *Bibliotheca selecta* (1617), el editor se detiene en el *De arcano sermone* (1571) de Arias Montano y en los *Libri decem hypotyposeon theologiarum* (1565) de Martínez de Cantalapiedra, sin olvidar el monumental *De locis theologis* (1563) de Melchor Cano, por el vínculo de amistad y magisterio que los unía con fray Luis, quien hace “como un cuerpo y como un tejido” de esas fuentes, las ordena conceptualmente y las estructura de modo orgánico. Desde estos presupuestos debemos entender, por tanto, la teoría del nombre que abre el libro, un pórtico que deviene “reflexión gramatical, dialéctica, filosófica y exegética”, como expone por extenso Javier San José (pp. 530-552). Para esa teoría general del nombre, fray Luis guía “el agua muy desde su

fuelle”, según el método escolástico, para acabar acotando el título a “los nombres mentales o por naturaleza propios de Cristo en cuanto hombre, como resumen de sus perfecciones” (p. 534). Este y no otro es su propósito, de ahí que fray Luis no intente elaborar una teoría (lingüística, semiótica o filosófica) sino encauzar, ecléctica y utilitariamente, desde distintas fuentes su propuesta teológica, que, como observa el editor, ya anticiparía, en miniatura, el Discurso de Dueñas de mayo de 1557 (“Mira quaedam ratio atque contextus est horum verborum”). A la identificación de las partes integrantes de ese eclecticismo dedica Javier San José unas páginas iluminadoras por las que discurren Platón, Aristóteles, san Agustín, santo Tomás, Valla, Nebrija, Domingo de Soto, Egidio de Viterbo o Girolamo Seripando, entre otros.

En la sección cuarta, dedicada a la estructura (pp. 552-564), el editor advierte cómo la organización en tres libros “permite una fragmentación verosímil, ya que cada uno de ellos responde a momentos distintos en la localización espacio-temporal” (p. 553). Asimismo, cada libro se estructura a su vez desde una disposición tripartita: introducción o *praeparatio*, exégesis de una serie

de nombres y paráfrasis final de un salmo; cada libro, por su parte, va precedido de una dedicatoria (a don Pedro Portocarrero). Se explica, además, cómo se trata de una “estructura en progresivo crecimiento” (C. Cuevas), pues la primera edición, incompleta, se amplía con el libro III y el nombre “Pastor” (libro I) en la segunda edición, de 1585, y, póstumamente, con el nombre “Cordero” en la edición de 1595. Sobre esta simetría estructural externa “se van entretejiendo temas y convergencias” (p. 558), que refuerzan la coherencia global y traban la cohesión de la obra, cuyo madurado orden organizativo y retórico demuestra en detalle Javier San José.

El siguiente capítulo (pp. 564-580) se dedica al estudio del arte elocutivo de la prosa luisiana, para el que el editor revisa trabajos suyos anteriores. Sitúa y explica la labor creativa de fray Luis en el contexto bíblico y retórico del humanismo y con una intención de difusión eficaz del contenido redentor de la Escritura. Desde ese marco se entienden mejor y se dilucidan nítidamente los rasgos constitutivos del estilo de la prosa artística de fray Luis de León: orden (*concinntitas*), claridad (*perspicuitas*), elegancia (*ornatus*) y ritmo (*numerus*). Ese y no otro es el

“nuevo y camino no usado” al que se refiere fray Luis, cuya musicalidad o suave y equilibrada armonía en prosa no es ajena en absoluto a rasgos retóricos como el *isocolon*, el *homoioteleuton* y el *numerus* (con el *Orator* ciceroniano en la corteza). Además, el editor, que ya ha comprobado la aplicación práctica de estos principios teóricos a la *Exposición del Libro de Job* y *La perfecta casada*, analiza *De los nombres de Cristo* desde los planteamientos de la filología de autor (pp. 569-580). Sin embargo, como puntualiza Javier San José, el *ornatus* de fray Luis “no busca —aunque tampoco la excluye— la conmoción de los afectos, sino el deleite de la inteligencia” (p. 577).

El sexto capítulo se centra en la historia de la crítica (pp. 580-611), en que el editor reelabora una versión anterior (2005), enriquecida ahora con nuevas contribuciones. Agradecemos al autor la incorporación de algunas aportaciones de nuestra monografía de 2016 *Fortuna de fray Luis de León en la literatura española (siglos XVI-XVIII)*. El capítulo siguiente se dedica a la historia del texto (pp. 612-635), cuya tradición, frente a lo que ocurre con la compleja transmisión de su obra poética, es únicamente imprecisa; destaca el análisis de las tres

ediciones salmantinas (1583, 1585 y 1587) publicadas en vida del autor, cada una con un impresor distinto. Tras los criterios de edición (pp. 635-650), que cierran el brillante estudio de la obra, siguen el aparato crítico (pp. 651-698) y las notas complementarias (pp. 699-949), siempre lúcidas y exhaustivas, sin que el peso de la erudición lastre jamás la claridad expositiva. En la bibliografía (pp. 951-998), completísima y actualizada, apenas puede añadirse referencia sustancial alguna. Por último, resultan muy útiles tanto el exhaustivo índice de notas (pp. 999-1018) como el índice de lugares de la Sagrada Escritura citados en el texto (pp. 1019-1028).

En tan pulcra y rigurosa edición, cuidada además por la sabia mano de Ignacio Echevarría y Gonzalo Pontón, se antoja hartó difícil advertir alguna errata. No obstante, en una futura reedición habrían de corregirse varios signos de puntuación¹ y

algunos errores.²

En carta dirigida a Francisco Giner de los Ríos y fechada el 22 de noviembre de 1899, escribe Unamuno: “Y viene el más complejo, el místico templado por el humanismo, el platónico cristiano, cuya alma respiró a plenos pulmones la naturaleza henchida de paz, Fray Luis de León, con su admirable libro *De los nombres de Cristo*, manantial de la más sedante dulzura”. Esta encomiable edición de la Real Academia Española a cargo del profesor Javier San José Lera es —y lo será por mucho tiempo— el mayor trabajo filológico realizado hasta la fecha sobre ese admirable libro de fray Luis de León. En él hallará el lector, como sintetizó también Unamuno, la doctrina de todo renacimiento. También, permítasenos añadir, la ciencia y la técnica de toda edición crítica.

José Palomares
UNED

1 Véanse, por ejemplo, las comas innecesarias en páginas 12 (nota 47: “La afirmación de que reproduce lo más conforme a la verdad o a su semejanza, ha sido esgrimida”), 18 (nota 1: “Fray Luis, resuelve”) y 678 (línea 11: “El orden propuesto en *B* es sin duda, menos artificial”), o, al contrario, las comas necesarias en páginas 511 (línea 17), 520 (nota 96: “ostium[,] viam”) y 521 (línea 7).

2 En las páginas 539 (nota 129) y 540 (nota 131), “*Dialectica disputationes*” por *Dialecticae disputationes*; en la página 540 (línea 14), se repite dos veces la preposición (“para para todos”), o, en la página 551 (línea 16), debe corregirse “*lauden*” por *laudem*.

*Iberae fidicen lyrae:
anotaciones de poética peninsular*

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Editorial-Vervuert, 2022, 239 pp.

En el siglo XVI, la proximidad geográfica entre España y Portugal favoreció el intercambio cultural y literario, que ya existía desde mucho antes de la declaración de unidad dinástica, en 1580. Por ese motivo, Soledad Pérez-Abadín Barro analiza en este libro las facetas históricas, literarias y críticas que exploran las similitudes y conexiones sobrepuestas a la brecha entre las obras poéticas correspondientes de sendos países.

La autora inicia las páginas de su obra con un capítulo introductorio titulado “*Imitatio y questione della lingua* en la poética luso-hispana”, que traza un boceto del común marco literario y cultural. A continuación, siguen dos apartados, cada uno integrado por los mismos capítulos, donde se desgranar aspectos de las poesías española y portuguesa del siglo XVI. Ambas derivan de la tradición grecolatina, conocida de manera directa, pero

también a través de las adaptaciones de los autores italianos y neolatinos, que trasladaron a su presente renacentista los modelos de la Antigüedad.

El segundo capítulo, “Versiones poéticas y transmisión peninsular”, ilustra composiciones poéticas hispano-portuguesas: los sonetos dirigidos a la amada muerta y algunas versiones de la fábula de Narciso. Prueba, a su vez, que las lecturas intertextuales de estos textos se modifican para recoger el aporte de la Península Ibérica. Los poemas españoles y portugueses muestran entre sí afinidades que no provienen de sus referentes italianos, sino de un mutuo conocimiento que sigue sentidos no siempre diferenciables. Comparten los textos del ciclo la forma apelativa, los motivos de la apoteosis y el ruego y la estructura condicional. La propia existencia de este breve repertorio, de características homogéneas,

ofrece prueba de la transmisión peninsular que rebasa las fronteras geopolíticas.

Véase que, a partir de las *Metamorfosis* ovidianas (III, vv. 339-510), la historia de Narciso promovió una larga lista de imitaciones de diferente grado de fidelidad, a menudo canalizadas por las italianas de Alamanni o Anguillara. Tomando como eje la versión de Cristóbal de Mesa, publicada a su nombre (1607), pero también recogida en un *cancioneiro* que adjudica su autoría a Camões, el capítulo correspondiente hace un seguimiento y cotejo de nueve versiones del mito, desde los textos latino e italianos, hasta llegar a Gregorio Silvestre, Hernando de Acuña y Pedro de Padilla, tres autores españoles que, por su origen o de manera accidental, presentan conexiones portuguesas, a los que se suma Mesa. Dicho análisis contrastado desvela genealogías, recíprocas influencias y juegos de versiones superpuestas o entrecruzadas, determinantes de la evolución de este episodio mitológico, sin que la originalidad de cada autor adultere su verdadero significado.

El tercer capítulo se destina al estudio contrastado de las declaraciones programáticas que, en la estela horaciana, desgranar en sus

odas António Ferreira y fray Luis de León. Sendos capítulos describen un panorama poético que sigue análogos patrones compositivos sin comprometer la tendencia única que cada autor, en su propio idioma, imprime a esta herencia común. Las composiciones prologales de los *Livros das Odes* de António Ferreira y de las *Poesías* de fray Luis de León son examinadas desde una perspectiva metapoética, como presentación de sendos conjuntos de odas elaboradas a la manera de los *Carmina* de Horacio. El venusino representa el paradigma de poeta consciente de la tarea renovadora que lleva a cabo al defender la licitud de su *Musa tenuis*, heredera latina de los modos eolios de Alceo y Safo, desafiando a través de sus *recusationes* el prestigio de la lírica coral y la épica. Su preferencia por el registro *humilis*, frente al *gravis*, comporta la dignificación del idioma propio y las tradiciones de su patria, manejadas en simbiosis con el legado griego. Con la inspiración de Apolo, Calíope, Clío y Melpómene, las *Camenae*, Musas itálicas, se atreve a tratar de la historia y los héroes romanos, sumados a los mitos griegos para nutrir la materia de sus odas patrióticas, alternantes con las que versan sobre asuntos cotidianos y

reflexionan sobre las ventajas de la *aurea mediocritas*. Con su ideario político, sus anécdotas relativas al amor y a la amistad y sus reflexiones morales se entreteje un método poetológico que se va desgranando en odas sobre diversos temas o prevalece en las enteramente programáticas. Sus ideas, reflejadas en los cuatro libros de *Carmina*, revelan una empresa literaria ligada a la *questione della lingua* y a un código moral en que la actividad poética se considera como una de las virtudes de la moderación. Al mismo tiempo reclama para sí el estatus de *Musarum sacerdos* y actúa como un vate para inmortalizar su nombre y los objetos de sus canciones, proyectando permanencia a través de sus obras.

El *Ars poética*, las sátiras y las epístolas se suman a las odas como testimonios de las ideas literarias de la práctica creativa de Horacio. Prologa los *Carmina* una dedicatoria, “Maecenas atavis edite regibus” (I 1), cuyas declaraciones, a las que se suman las expresadas a lo largo del poemario, en especial en las odas inicial y final de cada libro, permiten reconstruir el programa metapoético en que se asienta el conjunto. Siguiendo su ejemplo, António Ferreira y fray Luis de León encabezan sendos repertorios

de odas con una pieza programática, “Fuja daqui o odioso” (I 1) y “¡Qué descansada vida” (I), respectivamente, en la cual exponen unos principios completados o matizados en piezas posteriores, las odas I 5, I 8 y II 1, en la obra de Ferreira, y la XI en la de fray Luis. De su lectura conjugada se infiere una poética de raigambre horaciana, que adapta las proclamaciones de novedad, diversos *topoi* como el rechazo del vulgo o la inmortalidad literaria, y técnicas, fundamentalmente la *recusatio*, para asumir como propio el alegato revalorizador del propio canto, *carmina non prius audita* (III 1), sea para legitimar el empleo de la lengua vernácula, sea para construir un arquetipo de poeta virtuoso y privilegiado con facultades sobrenaturales. Al igual que el maestro latino, Ferreira y Luis de León compaginan las facetas pública, de portavoces de una comunidad, y la personal, asumiendo como propio el dualismo de vertientes que caracteriza la oda horaciana.

El libro unifica los criterios de análisis para un corpus poético peninsular en el que el diferente idioma, español o portugués, no oculta la similitud de planteamientos, los modelos, las tradiciones comunes y las innegables influencias. Si en

la primera parte se reconstruye la compleja trayectoria de modelos clásicos e italianos a través de sus resultados en versiones españolas o portuguesas, en la segunda el horacianismo queda puesto en relieve como referente fundamental de dos odas prologales de carácter programático, con independencia de otros niveles subyacentes de lectura, moral o teológica. Por lo tanto, esta obra se suma a otras aportaciones de la autora dedicadas a la producción poética peninsular, para reconstruir un juego de voces, entre los modelos clásicos e italianos y las versiones ibéricas, a su vez relacionadas por un enriquecedor diálogo intertextual que se mantendrá más allá del siglo XVI.

Miriam Rodríguez Somoza
Universidade de Santiago de Compostela

*Desde Italia con amor.
Aretino en la poesía española del Siglo de Oro*

ADRIÁN J. SÁEZ

Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert,
Colección Clásicos Hispánicos, 2021, 234 pp.

La focalización en el petrarquismo ha derivado en una extendida reducción a la imitación del *Canzoniere* de las muy complejas relaciones de las letras italianas e hispanas desde el siglo xv y sobre todo en la centuria siguiente. Muchos fenómenos, incluso situados en las antípodas de la poesía amorosa del cantor de Laura han quedado así opacados, en una zona de sombra que exige un esfuerzo crítico cada vez más amplio y un dominio de los campos literarios de las dos Hesperias. Afortunadamente, esta tarea está cobrando impulso en los últimos años, y ahí están las aportaciones sobre la poesía napolitana como entorno de la etapa final de Garcilaso, con documentos y estudios valiosos procedentes del grupo dirigido por Eugenia Fosalba; la edición de cancioneros hispano-italianos, a cargo del equipo comandado por Antonio Gargano; las indagaciones en el influjo de la

poesía burlesca más allá de Berni por Cacho Casal; o, en el terreno de las ideas, la penetración del neoplatonismo en la filografía, con el reciente volumen de Ginés Torres Salinas sobre la materia. En este horizonte de nuevas perspectivas críticas cabe situar la monografía de Adrián J. Sáez sobre la figura de Aretino, que adquiere nueva luz por encima de los interdictos morales (y las expresas prohibiciones inquisitoriales) que han pesado sobre una obra extensa y variada, demasiado limitada en su recepción más generalizada al erotismo de los *Sonetti sopra i XVI modi* y los *Ragionamenti* o la sátira mordaz de las *pasquinate*, obviando vertientes más productivas de su escritura.

La monografía presente completa un proyecto de investigación de varios años que, además de distintos artículos del autor, incluye otro valioso volumen, *Aretino y España: un mundo de relaciones cultu-*

rales e intertextuales (Madrid, Sial, 2021), también coordinado por el profesor de Ca' Foscari, como el congreso en el que se presentaron y debatieron las aportaciones de diferentes estudiosos de Italia y España. Sin duda, el marco veneciano era el más adecuado, como la dual formación de Adrián J. Sáez, para llevar a cabo esta empresa, que en cierto modo representa el cumplimiento con una deuda sostenida en nuestro campo de estudio. Sobre la base de los resultados previos y la actualización de un panorama en que se atiende, entre otros aspectos a la relación de Aretino con la corte de Carlos V, la imagen de España y los españoles en la abundantísima correspondencia cruzada con las personalidades más diversas, los ecos de Aretino en Hurtado de Mendoza, Guevara, Lope o Cervantes, así como en la escena hispana, Sáez ordena en el volumen de 2021 una particular reconstrucción de la figura aretiniana con el trasfondo de la cultura y las letras hispanas.

La obra se articula en tres grandes apartados, respectivamente centrados (pero no limitados) en la trayectoria vital de quien se erigió en personaje con una máscara reconocible y con sutiles conexiones con nuestro entorno (I. “Un amor secre-

to: Aretino y España”); en la faceta de composición de una muy precisa y eficaz imagen autorial, una de las más tempranas y completas en el escenario europeo, con un neto equivalente español en el caso de Lope de Vega, con quien se plantean interesantes comparaciones (II. “El centro de la diana: la construcción de una imagen”); y, finalmente, en las precisas relaciones con la producción lírica y burlesca en castellano (III. “Una *penna di fuoco*: Aretino y la poesía española”).

El último aspecto es el destacado en la portada del volumen. Sin embargo, no puede considerarse que esta sea la faceta más definida y fecunda, por más que las páginas a ello destinadas iluminen aspectos no muy atendidos, como el papel de referente y dechado que adquiere Aretino en la amplia literatura de (p. 128) “ataques, polémicas y sátiras” (quizá la más familiar en los estudios previos), la deriva burlesca de la épica más allá de Ariosto, la trama de fuentes en alegorías satíricas como el cervantino *Viaje del parnaso* (bien atendido, de otra parte, por la lupa crítica de Adrián J. Sáez) y otro aspecto familiar a nuestro autor, como las relaciones entre poesía y pintura. Más allá de las concretas aportaciones en este campo, el estudio traza

un retrato crítico actualizado de la trayectoria vital y creativa de Aretino, que ya tiene valor en sí mismo, también para los interesados en la literatura hispánica. Y más incuestionable aún es lo productivo de la propuesta metodológica, sobre todo en dos líneas mayores: la consideración global de una obra amplia y variada a partir del diseño de autoconstrucción autorial y, específicamente, la atención a las relaciones que, por encima de fronteras políticas o lingüística, se tejían en la república literaria europea heredera del primer humanismo. En el primer vector, Sáez presta una atención pormenorizada a los numerosos volúmenes de la correspondencia de Aretino, y en ellos halla una fuente autorizada de noticias y actitudes, pero sobre todo revela en las declaraciones epistolares la estrecha relación que el polígrafo traza entre vida y escritura, haciendo de una la materia de la otra y, más específicamente, creando en esta una biografía hecha de arte (también de ficción o mixtificación), compatible con un desenfrenado y gozoso existir, una empresa en la que Aretino abre las puertas de la profesionalización del escritor, por la regularidad de su escritura, por lo que Giovanni Falaschi (1977) denomina un

“progetto corporativo” y por la reconocida capacidad de vivir de la pluma, y vivir muy bien. En lo tocante al segundo aspecto, el estudio profundiza en la naturaleza de unas relaciones de mayor calado que lo mostrado por la añeja crítica de fuentes y la formalizada (y a veces estéril) noción de intertextualidad, pues, si toda literatura se alimenta de literatura, lo pertinente es abordar esta realidad desde una perspectiva focalizada en la peculiaridad de cada caso a la vez que atenta a hilos más sutiles, pero no menos activos, como los englobados por Sáez en conceptos como “afinidades, confluencias y similitudes” (pp.127-128). Con esta doble dimensión conceptual y metodológica es posible abordar, al modo desplegado en esta obra, el impacto de una figura de relieve tan singular y el tejido de vínculos anudado entre las dos penínsulas mediterráneas, no siempre en dirección única.

Tras espigar presencias de Aretino en los textos hispanos y referencias a sus textos y, en extenso, a su figura, el investigador parece dejar traslucir una pequeña decepción por una cosecha que se presenta escasa a tenor de las expectativas y a falta de un impacto del alcance del de Petrarca, Ariosto o Sannaza-

ro. No obstante, extrae con acierto la lección de los vacíos, y no solo indagando en las razones de omisiones y silencios, con lo que iluminan las circunstancias de una mentalidad hispana que se acercaba a las posiciones contrarreformistas o se veía salpicada por los vaivenes de la política imperial, entre batallas y juegos de diplomacia. Y no eran estas, precisamente, las condiciones más idóneas para un libre discurrir de la obra de Aretino por tierras hispanas. Efecto colateral, pero valioso de esta obra, es justamente ofrecer una consideración de Aretino convertido en prisma desde el que observar, en sus presencias y, en especial, en sus ausencias, una imagen de España en el segundo tercio del siglo XVI a modo de envés del tapiz imperial, con sus nudos menos brillantes.

No está de más recordar en este punto la doble faz de la labor literaria de Aretino y la de la abarcadora respuesta crítica desarrollada por A. J. Sáez. El título de la monografía juega en gran medida con la dualidad y proyecta en las claves editoriales actuales la actitud lúdica del italiano y su inseparable proyecto literario. Así, el llamativo y rupturista epígrafe inicial, con su guiño cinematográfico a la cultura popular de las últimas décadas,

apenas encubre la rotundidad de la propuesta crítica y su productivo eje, cuya necesidad se apuntaba en el inicio de estas páginas. Como resulta reconocible en este investigador, no faltan en el cuerpo de la obra los rasgos de ingenio, con sus gotas de humor y la transgresión justa para buscar la complicidad del lector menos adusto, a modo de dorado excipiente para encauzar una labor tan rigurosa como la que se muestra en la pormenorizada actualización de la bibliografía crítica sobre Aretino y las relaciones hispanoitalianas, base sólida para la imbricación de ambas perspectivas con positivos resultados.

En estricta simultaneidad y en fecundo diálogo, Sáez ha dado a la luz dos jugosos textos representativos de la cara más popularizada de Aretino, la más salaz y citada, aunque no necesariamente bien conocida. Acogidas en un sello editorial que también conjuga en su propuesta rigor y placer, dos obras del azote de príncipes se presentan actualizadas por la labor filológica del crítico. Del lado de la prosa, Sáez recupera la traducción del sevillano Fernán Xuárez de la tercera jornada de los *Ragionamenti*, aparecida en 1547 con el título de *Coloquio de las damas* (Reino de Cordelia, 2021), con un breve pero escl-

recedor prólogo y las notas justas para limar los últimos restos de distancia histórica; la conversación sobre la vida prostibularia en la Italia renacentista cobra en boca de sus protagonistas una notable vigencia, por sus referencias y por la actitud de personajes y autor. Más empeño, si cabe, hay en la nueva traducción de los que se presentan como *Sonetos lujuriosos* (Reino de Cordelia, 2021) y que no son otra cosa que los epigramas compuestos por Aretino en una compleja situación de libertades y censuras ante el secuestro de los grabados realizados por Marcantonio Raimondi sobre los dibujos de posturas sexuales creados por Giulio Romano hacia 1524. Fijados en la tradición crítica como *Sonetti sopra i XVI modi*, el nuevo título da cuenta de la novedad de una versión a cuatro manos (se conjugan las de Sáez con las de Luis Alberto de Cuenca), menos literal y, por tanto, más fiel que la de Luis Antonio de Villena (1991, con el mismo título); respecto a la traducción de Pablo Luis Ávila (1999), la descarga de ropaje editorial, conservando las esenciales reproducciones de los grabados, en este caso, como en el de la edición anterior, tomados de la más antigua de las impresiones conservadas (;1527?).

Si bien la vía más directa para el acceso al núcleo de la producción y la figura misma de Aretino pasa por la lectura de los volúmenes de epístolas que fue componiendo y publicando con sistemática continuidad, Sáez ha abierto otra vía de acercamiento a un autor tan complejo como irrepetible, y lo ha hecho al margen de una actitud arqueológica y con una sana voluntad comparatista de indagar en el diálogo sostenido (y no solo en el siglo XVI) entre las letras españolas y la del autor de las procazes comedias que mejor reflejaron (junto a los diálogos de *La Lozana andaluza*) la cara oscura de aquel primer siglo de luz. Como Borges afirmara de Quevedo, también podría decirse que Aretino es toda una literatura. Como el polígrafo, satirista y personaje de los chistes populares de los años cincuenta del pasado siglo, quien adelantó estos rasgos y proyectó con eficacia la máscara que empieza a forjarse sobre la de Pasquino, es mucho más que el creador de unos textos. Muy tempranamente (en su vida y en la historia) Aretino supo construirse lo que hoy llamamos una imagen, una auténtica marca, también con su valor comercial. Para ello supo explotar de manera magistral su inclusión (por no decir que se

crea con él) en un “canon negativo”, donde compone su prestigio y proyección justamente sobre prohibiciones y desautorizaciones, sobre las que apoya su crédito, una *auctoritas* que, como en el sistema bancario en asentamiento, se apoya en auras y expectativas, que la obra de Sáez señala con exactitud. La paradoja radica en el impulso que los diferentes intentos de censura y negación dieron a una obra creciente que gana en profusión, variedad y ecos, directos e indirectos. Si en cierto modo se neutralizaron sus efectos literarios desde criterios ideológicos y políticos, quedaba sembrada la semilla en aspectos tan cruciales para la deriva de la modernidad como la autoconstrucción del “yo” (incluso a nivel más profundo que el *self-fashioning* definido por Greenblatt en 2005), la reivindicación de un lenguaje natural, con su tratamiento estético, y un intenso y feraz diálogo con el mercado, abocetando los perfiles del escritor profesional y del intelectual que acabarán de definirse entre los siglos XVIII y XIX.

Lo relativo a estos aspectos ocupa en la monografía de Sáez primordialmente el bloque central, incluso dándole título. Sin embargo, su realidad gravita desde los pasos iniciales en el acercamiento a la

vida de Aretino hasta las consideraciones últimas acerca de la concreta proyección de su “literatura artística” (Schlosser) en poetas hispanos de Hurtado de Mendoza a Quevedo, lo que dota al gran caudal de erudición que fluye en estas páginas de un interés que sobrepasa el del dato, proponiendo una mirada al sesgo sobre uno de los grandes capítulos de nuestra historia literaria, incluso de nuestra historia *tout court*.

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba - Grupo PASO

Escolios gongorinos: biografía, anotaciones y defensas

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Madrid, Biblioteca áurea hispánica, Iberoamericana / Vervuert, 2023, 285 pp.

A partir de la difusión en mayo de 1613 de los versos que compondrían la primera parte de las controvertidas *Soledades*, el lenguaje poético en ellas presentado instaría a multitud de eruditas plumas que se pondrían manos a la obra, creando un conjunto de escolios alrededor de la lírica de Góngora que —como afirma el autor en la primera página de la presentación del volumen que aquí nos atañe— no conocerá “igual en toda la historia de la literatura española” (p.7). Algunos de los humanistas, estudiosos pero también curiosos del XVII darían lugar a un amplísimo elenco de textos con la poesía del maestro cordobés como protagonista y esparcidos a lo largo de seis décadas que, aún a día de hoy, siguen suponiendo un recurrido espacio de consulta para la crítica actual.

No obstante, dichas defensas, críticas, elogios y censuras, así como las biografías de sus promotores, siguen presentando di-

versas incógnitas a las que los investigadores actuales tratan de dar respuesta. Jesús Ponce Cárdenas, estudioso y crítico siglodorista de referencia (más incluso en lo que a la lírica del maestro cordobés se refiere), recoge algunas de ellas, las plantea, aborda y, con su especial acierto y cuidado, trata de resolver. Así se configura *Escolios gongorinos: biografía, anotaciones y defensas*, estructurado en seis capítulos que recogen un conjunto de investigaciones alrededor de algunos de los eruditos y testimonios implicados directa o transversalmente en la polémica gongorina, etapa literaria a la que el autor ha atendido de manera minuciosa en los últimos años.

De esta forma, el monográfico se articula bajo el siguiente esquema: índice, presentación, los seis trabajos (independientes pero relacionados entre sí, lo que permite la consulta concreta pero también su lectura completa y continuada) y una completa bibliografía final.

Según nos indica el autor en la misma presentación, “el propósito de este volumen es [...] el estudio de diferentes elementos del orbe gongorino desde ángulos dispares: la biografía, el comentario y la defensa”. Pero lo que más destaca de su propuesta es que sorte a aquellos nombres y testimonios más atendidos para “fijar la mirada en algunos textos de otros ingenios a los que aún no se ha prestado atención suficiente: fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, Martín Vázquez Siruela, Francisco del Villar y Manuel Serrano de Paz” (p. 9).

El primer capítulo, “Entre Lelio y Hortensio: glosas a la *Vida y escritos de don Luis de Góngora*”, se dedica a la biografía de Góngora que redactaría el trinitario fray Hortensio Félix Paravicino, incluida en el manuscrito Chacón. Sus páginas abordan importantes cuestiones como la relación con la *Vida de Góngora* realizada por el cronista real José de Pellicer —correspondencia de notable relevancia si atendemos a la estrecha vinculación entre textos y autores en el marco de la polémica—, la ausencia de rúbrica en el texto del madrileño, la querrela que se fraguó alrededor del “propio Paravicino desde su ascenso cortesano en 1617” (p. 17), o la propia biografía

en relación con su autor. Ponce Cárdenas acude con acertada mirada al interés del trinitario en las *Vitae* de emperadores, autores latinos o poetas españoles, así como a las biografías agrupadas, para mostrar el esquema preestablecido desde la Antigüedad que inspiraría el modelo seguido por Paravicino años después, influido, a su vez, por su relación con el propio biografiado, para terminar con aquellos procedimientos de los que se sirve para ensalzar la preeminencia de Góngora en el plano lírico.

El segundo capítulo, “Martín Vázquez Siruela. Pequeño perfil biográfico”, realiza —ante la falta de mayores noticias sobre su vida— un esbozo sobre la vida del granadino, cuyas lúcidas notas a la poesía de Góngora merecen singular admiración. A lo largo de este trabajo, el investigador presenta los escasos datos biográficos sobre el humanista, así como su relación y contacto con otros polemistas, o el contexto en el que nacen sus notas “*in schedis*” ubicadas en el manuscrito BNM 3893, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Unas páginas de gran importancia que crean un marco de erudición y poesía que enlaza a la perfección con las sucesivas, donde la teoría se transporta a la práctica y podemos

atender a un análisis comparativo a partir de una muestra entre las glosas de Pellicer, Salcedo Coronel y las manuscritas apostillas de Vázquez Siruela.

“*In schedis*: dos notas al *Panegírico al duque de Lerma* de Martín Vázquez Siruela» recoge, en primer lugar, el contacto y relación de mayor o menor estima entre los tres eruditos anteriormente mencionados, así como las disparas notas que realizaron de manera general y también particular; en concreto alrededor de la tercera estancia del *Panegírico al duque de Lerma*, que el investigador coloca como ejemplo. Estas discrepancias, que muestran el *modus operandi* de cada uno de los tres polemistas, así como el tono de alusión y respuesta, nos llevan a una parte fundamental para comprender el ambiente de erudición y fervor lírico (y especialmente gongorista) que se estaba desarrollando en esta época: la polémica que se fraguaría ‘de puertas para dentro’ entre los defensores del estilo de Luis de Góngora, al tiempo que se seguía trazando, de manera paralela, la disputa entre detractores y dichos apologistas.

Continuando en el núcleo del volumen, aunque cambiando de controversia, el cuarto capítulo

“Francisco del Villar: semblanza de un erudito barroco” se centra en este humanista tanto como partícipe de la polémica (en especial por sus rencillas con el murciano Francisco Cascales), como por su perfil biográfico y literario. Ponce Cárdenas atiende a tal interesante figura comenzando por su vida —que recoge poniendo al corriente y explicitando la nebulosa alrededor— y siguiendo por su aportaciones al plano de las letras. Desde sus menciones en palabras de otros polemistas, hasta sus pugnas contra Cascales, pasando por su relación con otros estudiosos de los versos del poeta o el gongorismo latente en sus versos; el lector puede contemplar un detallado dibujo sobre la importancia de esta figura para terminar acudiendo al enfrentamiento entre la oscuridad gongorina defendida en las *Cartas filológicas* de Cascales y la defensa de Góngora como el mayor poeta en castellano en todas las artes líricas, que apunta y razona Villar en su *Compendio poético*. El trabajo se cierra con dos interesantes apéndices en los que el autor reproduce dos manuscritos recuperados. En primer lugar, “las dos páginas del documento que recoge la información conocida sobre el homicidio del presbítero iliturgitano Francis-

co del Villar a manos de Juan de Arenas y Manuel de Mestanza”, que dan noticia del asesinato del iliturgitano. Tras ellas, se sitúa la *Instancia que hizo el Maestro don Francisco del Villar, Vicario perpetuo y Comisario apostólico de la Santa Cruzada en la ciudad de Andújar y su arciprestazgo. Al doctor don Juan de Acuña, solicitando que apresurara la stampa de este libro*. Dos importantes aditamentos que terminan de configurar un cuidadoso estudio que contextualiza de manera precisa el escenario en el que se movió Francisco del Villar y su participación en la polémica; y que muestra, una vez más, la importancia de atender a los vínculos, referencias y alusiones entre testimonios y polemistas para llegar a comprender su contexto y, por tanto, la poesía de aquel momento.

El quinto capítulo, “Contra el injusto olvido: Manuel Serrano de Paz”, se centra en aquella figura que quizá más cuidado y tiempo dedicara a sus *Comentarios a las Soledades* aunque, como indica el autor del volumen, sea visto como un comentarista de tercer rango, algo que también ocurriría con nombres por él evocados como Francisco de Amaya, Manuel Ponce o Francisco de Cabrera. Las secciones que conforman el trabajo

están compuestas por su biografía, la importancia que tuvo junto a sus hermanos en los “círculos letrados Príncipe de Asturias”, la cronología de sus comentarios dedicados a la obra magna del maestro cordobés y, finalmente, un análisis contrastivo —que aborda lo afirmado a propósito de un pasaje de la *Soledad segunda* por Pellicer, Díaz de Rivas, Salcedo Coronel y Serrano de Paz—, para terminar con una observación del alegorismo interpretativo que el erudito brigantino defendió en los versos de don Luis.

El volumen concluye volviendo a la figura de Francisco del Villar y a los fragmentos conservados de su defensa y elogio a Góngora en el trabajo “Un opúsculo manuscrito: los *Fragmentos del compendio poético*”. Este testimonio, si bien no contiene comentarios explicativos de los versos gongorinos —tarea que acogerían aquellos polemistas cuyas glosas han supuesto un mayor foco de atención crítica— sí que respeta aquel apunte de defensa y especialmente admiración hacia estos. En este último capítulo Ponce Cárdenas realiza unas interesantes averiguaciones alrededor de las glosas del erudito de Andújar: desde la cronología de su composición y las primeras menciones de mano de otros contemporáneos, hasta las

fuentes empleadas y los conceptos debatidos, mientras acude a cuestiones como su contexto en el marco de la polémica o la estructura que sigue, entre otras. Una interesante a la par que necesaria investigación que, además, prepara al lector para la joya de este postrero episodio, la edición del texto. Una edición crítica cuidada en amplias, explicativas y detalladas notas a pie de página que, sumada a los comentarios precedentes y al amplio y conveniente apartado bibliográfico, culmina una necesaria y comedia labor de años de estudio.

En suma, el volumen *Escolios gongorinos: biografía, anotaciones y defensas* concede nuevas y necesarias averiguaciones que continúan el camino en torno a la polémica comenzado ya en el siglo pasado a la vez que se centra en importantes aspectos desatendidos hasta el momento. Sus páginas evidencian, por un lado, la ya distinguida carrera de Jesús Ponce Cárdenas, referente y experto gongorista que manifiesta y ofrece, una vez más, una dedicación y dominio tanto de la controversia alrededor como del propio lenguaje poético de Luis de Góngora dignos de admiración. Por otro, la importancia de seguir atendiendo a los archivos, testimonios y apuntes, por leves que estos

sean, en torno a este complejo entramado literario y erudito. Como bien alude el título de la obra y concretan sus páginas iniciales, la cantidad de escolios sobre la poesía de Góngora (conocidos y aún por descubrir) son tantos y tan variados, con numerosas posturas, estilos, conceptos debatidos, enfoques, defensas y alusiones, que en el largo camino ya recorrido — como menciona el propio autor— aún quedan numerosos aspectos por traer a colación y atender rigurosamente. Sirva esta notable monografía como ejemplo de la necesidad, importancia e interés de seguir profundizando en tal esencial y relevante capítulo de nuestra literatura.

Érika Redruello Vidal
 Universidad de León /
 Universidad de Valladolid

*Lope de Vega como escritor cortesano.
La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio*

CIPRIANO LÓPEZ LORENZO

Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2023, 306 pp.

Tras el advenimiento de Felipe IV al trono español en 1621 sale al mercado la edición madrileña de *La Filomena*, de Félix Lope de Vega Carpio y, pocos años más tarde, en 1624, *La Circe*. Con estos dos volúmenes misceláneos el Fénix se reinventa a su gusto, como ya lo había hecho en otras etapas de su trayectoria literaria. El libro del filólogo sevillano Cipriano López Lorenzo, *Lope de Vega como escritor cortesano. La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio*, que aquí reseñamos, examina el perfil del Lope cortesano de este periodo de los años veinte, poco atendido por la crítica. López Lorenzo plantea que, a través del conjunto de estrategias retóricas que el madrileño empleó en sus dos obras, se revela la construcción de su identidad de poeta culto a fin de obtener los favores del nuevo monarca y de mantener su supremacía en el Parnaso literario. Cada uno de los cinco capítulos que conforman el estudio y que referimos a continuación expone

una máscara autorial distinta que cumple con las ambiciones cortesanas del poeta en sus aspectos editoriales, estéticos, filosófico-morales, sociales y polemizantes.

Luego de una amplia, detallada y muy bien organizada introducción que presenta nítidamente la metodología y la hipótesis del libro, el primer capítulo aborda la cuestión del entorno editorial de *La Filomena* y *La Circe*. López Lorenzo destaca que dentro del contexto literario de los años veinte, y a la hora de establecer un orden interno en las colecciones de poemarios, predomina una gran heterogeneidad y libertad en cuanto a los modelos a seguir. Por tanto, Lope aprovechó la ausencia de cánones para sobresalir como autor culto en el ambiente cortesano, un espacio al que aspiraba desde la publicación de *La Arcadia* en 1598. Se destaca en este apartado la existencia de dos componentes esenciales que vinieron a consolidar la apuesta editorial de Lope para con sus dos obras misce-

láneas: la variedad y la novedad. En cuanto al primer elemento, el autor madrileño experimentó alternando verso y prosa (“prosímetros cortesanos”) y combinó diversos subgéneros literarios en el mismo volumen; de ahí que el título de *La Filomena* venga acompañado del rótulo “rimas, prosas y versos”. La senda de la variedad que abrió *La Filomena* culminaría en *La Circe*, poemario en el que ya no fue necesario indicar los tres subgéneros manejados, sino solamente “rimas y prosas”, a fin de realzar el “proceso de refinamiento” por el cual pasó la pluma del Fénix (las rimas adjudicándose de ahí en más todos los tipos de versos). Con relación al segundo elemento, el investigador subraya que la novela corta fue sin duda el ingrediente que aportó la novedad a las misceláneas lopescas de los años veinte. Pese a su escasa experiencia en el género y al eclipse provocado en las letras áureas por la prosa de Cervantes y Salas Barbadillo, Lope, que no deseaba quedarse al margen de la moda editorial del momento, constituyó su propio estilo de novela corta: las novelas a Marcia Leonarda. En esa novedad, caracterizada por la presencia de un “Lope-interlocutor de Marcia Leonarda”, se percibe el afán del autor madrileño por cons-

tituir una familia literaria que esté en constante movimiento y que provoque la ilusión de una “obra por entregas” (según el narrador, es Marcia Leonarda que pide las novelas). Siguiendo con los asuntos de orden editorial, López Lorenzo analiza también en esta primera parte de su estudio las portadas calcográficas de ambos volúmenes para definir el perfil del receptor (y comprador) de las obras. El análisis permite poner de relieve la estrategia editorial detrás de las portadas: al estar dotadas de un alto grado de ornamentación reflejaban un gran trabajo técnico que las convertía en una rareza en el mercado de la poesía impresa y ubicaban al receptor de los prosímetros cortesanos dentro de un ambiente áulico. Lope las utilizó para elevar su poesía e intensificar su máscara autorial en los primeros años del reinado de Felipe IV.

Desde sus inicios como autor el Fénix había venido presentando una máscara autorial, compuesta de diferentes facetas, que acomodaba según sus ambiciones personales y el ambiente en que se movía. El segundo capítulo le dedica un metódico examen a un recurso que Lope utilizó para intensificar la *varietas* de su producción de los años veinte y darle más brillo a su

máscara de escritor culto: el empleo de la digresión y su fuerte carga autorreflexiva y metaliteraria. López Lorenzo procede a la taxonomía de los “intercolumnios” (metáfora arquitectónica que el Fénix acuñó para designar sus interrupciones) en tres etapas. Primero, fija un corpus de digresiones en las dos obras; luego, analiza las digresiones según se manifiesten en prosa o en verso; finalmente, determina las diferencias entre ellas y traza un interesante paralelo entre Lope y Cervantes. Además de proporcionar valiosos datos sobre los rasgos estilísticos que diferencian las digresiones en prosa (novelas) de las digresiones en verso (epístolas), la taxonomía (que viene enriquecida con una tabla descriptiva) revela que el madrileño experimentaba con sus “intercolumnios” hasta convertirlos en una marca de su estilo durante esta etapa de su producción. Por ejemplo, se observa que en «Las fortunas de Diana» las interrupciones son más tímidas y menos numerosas que en las otras tres novelas de *La Circe*, fenómeno que refleja probablemente una recepción positiva de ese recurso en 1621 y que Lope decidió extender en 1624.

El nuevo orden moral impuesto por la corte de Felipe IV y la

Junta de Reформación para “elevar la moral pública” instó al poeta a crearse una nueva imagen tanto a fin de enmendar la mala reputación que venía acarreado desde sus años mozos en materia de moralidad como de permitirle lucir su erudición. El tercer capítulo trata sobre el vínculo entre la máscara cortesana de Lope y ese nuevo orden moral mediante la poesía filosófica y moral que fluye de su producción durante esos años, y en particular de *La Circe*. López Lorenzo se adentra con admirable minuciosidad en el texto de 1624 y pone de relieve la importancia que le acordó el poeta a la lectura moral, filosófica e incluso política que esperaba que los lectores hicieran de su prosímetro en relación con el mito ovidiano. Esta estrategia le permitía al Fénix poner en marcha un doble juego literario que favoreciera sus ambiciones cortesanas. Por un lado, asociaba la figura heroica e incorruptible de Ulises al conde-duque de Olivares, valido del nuevo monarca y dedicatario del poema, como ejemplo de buen gobernante, para ganarse el favor de este. Por otro lado (si se toma en cuenta la tendencia a la lectura biográfica que los lectores del Siglo de Oro hacían de los textos de Lope), el rechazo amoroso de

Ulises hacia el amor deshonesto de Circe, así como su calidad de desterrado, remitían a la propia castidad neoplatónica del poeta y al destierro de sus años de juventud. De ese modo, al recontextualizar la fábula en un ambiente cortesano Lope lograba un equilibrio entre el orden estético y el orden filosófico-moral, reflejaba ante la nueva corte una imagen enmendada y ofrecía, en una versión refinada, un espejo de príncipes a don Gaspar de Guzmán.

Siguiendo en la misma línea de las máscaras autoriales que Lope se esmera en esculpir, el cuarto capítulo se enfoca en una máscara que incumbe al orden social. En esta parte el estudio de López Lorenzo propone apartarse momentáneamente del texto para ocuparse más de los aspectos extratextuales. En efecto, el investigador plantea un enfoque poco estudiado por la crítica: una interpretación simbólica del duelo entre el ruiñeñor y el tordo de la «Segunda parte de *La Filomena*» para tratar de comprender hasta qué punto las ambiciones profesionales y literarias del Fénix pudieron haber influido en su producción literaria de los años veinte. Muy interesante resulta, pues, la propuesta del estudioso que destaca la puesta en marcha de toda una

serie de recursos pertenecientes al campo jurídico que Lope —identificado explícitamente como el ruiñeñor— irá colocando en su poema para presentarse delante de sus detractores (entre ellos Pedro Torres Rámila, autor de la *Spongia*) como el ruiñeñor-poeta que pleitea y se defiende de los ataques de sus enemigos. A este ardid jurídico-literario se une otra maniobra lopesca: la de convocar al pleito y delante de un juez simbólico a personalidades de la corte a fin de obtener una sentencia favorable. Si bien la táctica de recurrir a amigos, contactos e intermediarios influyentes no es inhabitual en las letras áureas, Lope sobresale a partir de 1620 por acudir a una “sociabilidad desbordada” en su obra. Es decir que tanto en *La Filomena* como en *La Circe* nos encontramos con una lista exorbitante de nombres de dedicatarios y de destinatarios de epístolas. López Lorenzo examina con detenimiento la lista de nombres (que recoge en dos detalladas tablas) y reflexiona sobre los criterios que pudieron haber llevado a Lope a seleccionarlos. Además, expone las diferencias que se observan entre el volumen de 1621 y el de 1624 para subrayar la vuelta de tuerca que el Fénix le da a su obra en 1624 al robustecer su galería de avales con miras

a alcanzar, entre otros privilegios, el puesto de cronista real tan anhelado.

La investigación de López Lorenzo culmina en un interesante quinto capítulo que confirma el rigor filológico de su monografía. Esta última parte gira en torno a las tensiones y polémicas que existieron en el mundo literario de la época en relación con la recepción de la obra del Fénix. En un primer apartado, el estudioso examina en detalle la «Epístola I» y la «Epístola VIII» de *La Filomena* para poner de manifiesto la emergencia de un personaje que Lope ridiculiza en los dos textos, sin por ello nombrarlo explícitamente. Se trataría del jurista antequerano Francisco Pérez de Amaya (hipótesis ya avanzada por el lopista Joaquín de Entrambasaguas en los años treinta del siglo pasado), autor de un libelo difamatorio contra una canción que Lope dedicó al duque de Osuna. La manera en que el Fénix pinta el retrato de Amaya en algunos de los pasajes de las dos epístolas es un testimonio de algunas estrategias retóricas, poco estudiadas por los estudios lopistas, que empleó el poeta para defenderse de sus enemigos literarios. El segundo apartado conecta la figura de Amaya, tal y como aparece en las epístolas de

La Filomena, con una información valiosísima sobre las disputas literarias de Lope en los años veinte. El filólogo nos entrega, de un modo casi detectivesco por la manera en que deja suspenso al lector, un minucioso examen sobre las notas al margen de un ejemplar de *La Filomena*, actualmente conservado en la Biblioteca de la Real Academia Española, que perteneció a Dámaso Alonso. Si bien estas notas marginales (útilmente inventariadas y transcritas en una tabla), *a priori* escritas por dos manos diferentes, ya eran conocidas de la crítica, aún no se había elucidado la identidad de los autores. Con el sustento de un informe paleográfico, las notas revelan cómo se leyó *La Filomena* desde el grupo de los adeptos de la poesía gongorina. ¿A quién perteneció este ejemplar de *La Filomena* en el siglo XVII? ¿Se trataba de un amigo de Góngora? ¿Las notas fueron escritas por uno o más autores? Pero, sobre todo, ¿quién se esconde detrás de ellas? No lo revelaremos en esta reseña. Más bien animamos al lector curioso por conocer los misterios que se esconden detrás de estas preguntas a sumergirse en este excelente libro y descubrirlo por sí mismo.

En conclusión, la investigación de López Lorenzo aporta una valio-

sa y nueva mirada de calidad a los estudios lopescos, al mismo tiempo que actualiza el enfoque sobre las máscaras autoriales del Fénix, que desde el aporte de Sánchez Jiménez (*Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006) no había vuelto a tratarse con tanta rigurosidad. Y si bien es cierto que, en principio, nos encontramos ante un estudio que, por su complejidad y su carácter exigente, está destinado a los lectores ya conocedores en la materia, no cabe duda de que los inexpertos también podrán ahondar en sus conocimientos del Siglo de Oro con la lectura de esta interesantísima monografía que es una de las primeras enfocadas, exclusivamente, en el Lope de los años veinte.

Linda Campbell Voegtli
Université de Neuchâtel

Estudios de Tradición Áurea. Poesía del Siglo de Oro y su proyección en la lírica de los siglos XX y XXI

JESÚS PONCE CÁRDENAS Y ALBERTO FADÓN DUARTE (EDS.)

Salamanca, Editorial Delirio, 2023, 152 pp.

En 1947, Pedro Salinas defendía en *Jorge Manrique o tradición y originalidad* que el principal aliado del poeta es su relación con el bagaje de textos literarios que lo anteceden. La tradición literaria, de este modo, se convertía en la tierra fértil en la que el poeta puede sembrar (esto es, introducir) su propuesta artística. A mayor terreno para la cosecha, mayores herramientas tiene a su disposición. Sin embargo, para el autor de la llamada Generación del 27 no solo basta con la mera imitación. Por este motivo, recurre a la figura de Manrique para exponer el ejemplo de un gran poeta (inserto en el canon) que bebe de la tradición y de los *topoi* literarios que estaban a su alcance para crear una obra original y cercana a su momento histórico.

Probablemente, el diálogo que los poetas mantienen con su tradición es uno de los motores de creación artística más trascendentes, si no el mayor. El trabajo que aquí nos reúne, *Estudios de Tradición Áurea. Poesía del Siglo de Oro y su proyec-*

ción en la lírica de los siglos XX y XXI, colectánea a cargo de Jesús Ponce Cárdenas y Alberto Fadón Duarte, parte de estos mismos propósitos intertextuales. Tomando el concepto “Tradición áurea”, que fijó en nuestros estudios filológicos, en su momento, el profesor Francisco J. Díez de Revenga, y que a su vez es heredero del marbete “Tradición Clásica” de Gilbert Higuier, la presente monografía recoge ocho artículos cuyo eje temático es analizar la influencia de las manifestaciones artísticas (no solo literarias, como veremos) del Renacimiento y del Barroco españoles en nuestra cercana poesía de los siglos XX y XXI.

El monográfico se abre con el artículo de Álvaro Alonso “Ideas del soneto. Los ‘sonetos sonetiles’ en el siglo XX”. En él, el catedrático complutense hace un repaso analítico del funcionamiento del llamado “soneto sonetil”, esto es, aquel cuyo tema es su forma misma, según un modelo cuyo ejemplo más notorio es “Un soneto me manda hacer Violante” de Lope de Vega.

Para ello, se sirve esencialmente de la antología *Sonetos sonetiles ajenos y propios ensartados en el hilo pelli-quero de su clara prosodia castellana*, que apareció en 1941 a cargo del Bachiller de Osuna, Francisco Rodríguez Marín, y de una *rara avis* de Luis Cernuda, su soneto “Diversitimento”. A lo largo de estas páginas, el profesor complutense inicia un recorrido hermenéutico diferenciando, a zaga del académico de la Real Academia Española, tres subtipos temáticos de la forma italiana: los “sonetos del soneto”, los “sonetos al soneto” y los menos usuales “sonetos de un soneto”. Tomando como punto de partida la naturaleza del discurso metapoético, Alonso se fija en una serie de poetas, que incluyen al tardomodernista Antonio de Zayas o escritores de primera fila como Gerardo Diego o Juan Ramón Jiménez, para trazar los debidos puentes entre ellos y las prácticas sonetiles de Fernando de Herrera o Lope de Vega. En definitiva, el estudioso desentraña las técnicas y los mecanismos de este tipo de composición y señala un hecho de gran importancia: la vitalidad en el Novecientos de una estrofa consolidada en los siglos más señeros de la tradición lírica hispánica.

El siguiente artículo, a cargo de Isabel Colón Calderón lleva el título

de “*De las ruinas de Cartago a los cármenes granadinos: elementos áureos en la poesía de Rafael Guillén*”. El trabajo explora la reconfiguración que el poeta granadino Rafael Guillén hace de dos modalidades líricas muy importantes de los siglos de oro: los poemas dedicados a las ruinas y el poema-carmen a través de composiciones de su libro *Los estados transparentes* (1993-1998). Valiéndose de dos poemas de dicho libro, la profesora interpreta la ligazón y el conocimiento de Guillén con la lírica cuyo tema son las ruinas (recurrente a lo largo de toda la poesía posterior al Siglo de Oro) y, de forma pormenorizada, relaciona su obra con la de otro granadino, Pedro Soto de Rojas, en cuyo *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* tenemos el paradigma de los poemas-jardines que habrían de inspirar a tantos ingenios contemporáneos.

La siguiente propuesta corre a cargo de uno de los editores del libro, Jesús Ponce Cárdenas. Bajo el título “Imagen o enigma: realces barrocos en dos écfrasis de Aníbal Núñez”, ofrece el primer y único análisis de “tradición áurea” no estrictamente literaria. Partiendo de uno de sus temas de investigación más fecundos, el estudio del recurso de la écfrasis en la poesía

española, el también profesor de la Complutense se fija en la obra *Figura de un paisaje*, conjunto de poemas de Aníbal Núñez próximos al culturalismo imperante en la época de su redacción (1974) y publicados en 1993, seis años después de su fallecimiento. En la colección el poeta salmantino refleja poéticamente varias de las pinturas de la Edad Barroca que le suscitaban un mayor placer estético. Así, Ponce Cárdenas señala dos referencias principales: la del retrato de Diego de Velázquez *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* y la del cuadro *Vanitas. El sueño del caballero*, de Antonio de Pereda. En el primero, según el detallado análisis del investigador, el poeta ahonda en la relación existente entre la figura principal y el paisaje que lo acompaña, mientras que en el segundo fija su atención en la miniatura del lienzo barroco.

A este artículo le sigue el firmado por Juan Matas Caballero, titulado “Góngora en el horizonte poético de Antonio Colinas”. Si bien no es el primer trabajo del catedrático de la Universidad de León en el que examina las relaciones entre el poeta cordobés y Antonio Colinas, no resulta menos valiosa su contribución al estudio de dicha vinculación. En primer lugar,

el autor no desdeña la impronta de Góngora entre los poetas de la llamada generación de los Novísimos. Si bien otros grupos como *Cántico* deben más a la estética de su ilustre paisano, no conviene olvidar el sutil magisterio que este ejerció sobre escritores como Pere Gimferrer, Guillermo Carnero o el propio Antonio Colinas. La atenta lectura de Matas Caballero nos permite vislumbrar los ecos gongorinos en la primera poesía del ingenio de La Bañeza. Además, el investigador refuerza sus hipótesis a través de las *Memorias del estanque*, escrito autobiográfico publicado por Colinas en 2016.

Llegamos al ecuador con la propuesta del segundo editor del volumen, Alberto Fadón Duarte, que nos presenta “*Agua cautiva: Víctor Botas o la parodia del esteticismo*”. En el asedio filológico el joven investigador proporciona un somero análisis del poema “Agua cautiva”, publicado en el poemario *Aguas mayores y menores* del ovetense Víctor Botas. En el poema, aparecido por primera vez en los *Cuadernos Oliver*, se articula una parodia escatológica de cierta rama poética culturalista. Botas, en este caso, vuelve del revés los excesos poéticos y temáticos de la estética de Luis Antonio de Villena. La posi-

ble concomitancia con la Edad de Oro de nuestras letras es, al entender del autor del artículo, el paralelismo que cabe establecer entre los mecanismos paródicos operados por Víctor Botas y aquellos de los que se sirvieron los detractores de Góngora para caricaturizar sus recursos estilísticos más notorios, según un modelo del que contamos con ejemplos de Quevedo o Lope de Vega.

Ignacio Díez prosigue con su artículo “Cervantes y Quevedo en la antipoética ‘Metafísico estáis’, de Roger Wolfe”. Es este un acercamiento un tanto novedoso, pues no muchos autores han señalado la relación del poeta anglo-español con nuestra tradición cultural. No cabe descartar que el marbete de “realismo sucio”, bajo el que se ha etiquetado comúnmente su obra, haya sido la causa del predominio de otro tipo de interpretaciones. Sin embargo, el pormenorizado comentario de Ignacio Díez sobre el poema “Metafísico estáis”, incluido en *Mensajes en botellas rotas* (1996), supone un importante jalón para revertir dicha situación. El juego metapoético de la “antipoesía” wolfiana reside en la doble ironía que plantea: en primer lugar de tipo formal debido al interés en una depuración estética perseguida

por Wolfe; en segundo, de contenido a casusa de la reinterpretación en clave noventera y cotidiana de las ideas de Cervantes y Quevedo.

El penúltimo artículo, firmado por Luis Bagué Quílez, “Reescrituras de Quevedo en la poesía española reciente: ‘Y no hallé cosa en que poner los ojos que me ayudara a pagar el alquiler’”, es una pertinente panorámica de la influencia de la poesía de Quevedo en nuestra lírica más reciente. El lector hallará en el trabajo del profesor de la Universidad de Murcia una síntesis de las huellas de los sonetos más célebres del ingenio barroco en una pléyade de poetas tales como Aurora Luque, Raquel Lanseros, Víctor Botas o Juan Bonilla, entre otros muchos. Lo que evidencia esta contribución, que esperamos que permita abrir nuevas vías de investigación, es la importancia de la figura del autor de los *Sueños* entre los poetas de los últimos cuarenta años, cuya escritura a caballo entre dos siglos ofrece una aproximación ecléctica y plural a la tradición precedente.

Finalmente, Carlos Primo Cano cierra el libro con su artículo “Del lado de Góngora: en torno a una écfrasis barroca de Juan Antonio González Iglesias”. Es de sobra conocida la influencia de Luis de

Góngora en la obra del poeta salmantino, y por ello el investigador realiza un análisis de las conexiones con el poeta cordobés en el inédito poema “Góngora mira”. Esta extensa composición, conformada por seis octavas reales, da pie a que el catedrático de filología latina imagine varios aspectos de la estancia de Góngora como estudiante en Salamanca a través de la evocación de sus temas axiales y de un remedo de su lenguaje poético.

Cabe concluir que estos ocho artículos son la punta de la lanza de la revitalización de los estudios de la “tradición áurea” en la poesía de los último ochenta años. Esperemos que este volumen ayude a impulsar, de nuevo, este tipo de trabajos, con el fin de acercar a la comunidad universitaria y al común del público la importancia de nuestra propia tradición en los poemarios que actualmente leemos y disfrutamos.

Adrián Ramírez Riaño
Universidad Complutense de Madrid

*Torres Villarroel y los almanaques.
Literatura, astrología y sociedad en el siglo XVIII*

FERNANDO DURÁN LÓPEZ Y ANA ISABEL MARTÍN-PUYA (EDS.)

Madrid, Visor Libros, 2022, 679 pp.

Torres Villarroel y los almanaques. Literatura, astrología y sociedad en el siglo XVIII es un muy digno broche para el fructífero Proyecto de Investigación *Almanaques literarios y pronósticos astrológicos en la España del siglo XVIII: estudio, edición y crítica* (Plan Nacional, 2018-2021). Se sitúa, pues, en la estela que ya había iniciado Fernando Durán López —IP del proyecto— con su *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles (1700-1767)* (Trea, 2015) y que pronto se consolidaría a través de numerosos artículos en revistas especializadas y trabajos —solo vamos a citar algunos— como el libro del propio Durán López *De las seriedades de Urania a las zumbas de Talía. Astrología frente a entretenimiento en la primera mitad del siglo XVIII* (Trea, 2021), el volumen colectivo *Tras las huellas de Torres Villarroel. Quince autores de almanaques literarios y didácticos del siglo XVIII* (Iberoamericana/Vervuert, 2022, ed. Durán López),

o *Celestiales desatinos. Antología de almanaques literarios del siglo XVIII (1733-1767)* (Trea, 2022, ed. Eva María Flores Ruiz).

La obra que nos ocupa representa, pues, el último fruto de un proyecto para cuyo colofón se convocó en octubre de 2021, en Cádiz, un Congreso Internacional donde expertos de diversos ámbitos compartieron enfoques e intereses, a fin de “beneficiarse de las miradas a las que uno solo, o varios, no llegan” (p. 13), porque el estudio de los almanaques —género profundamente conectado con múltiples campos del saber— exige dicha perspectiva multidisciplinar. Así lo muestra *Torres Villarroel y los almanaques...*, que recoge, debidamente ampliados y elaborados —gracias a una cuidadosa labor de edición— las ponencias que se presentaron en este encuentro académico, a fin de iluminar una senda de la historia cultural del siglo XVIII hasta ahora poco transitada por la crítica, cuando no víctima de incomprensiones y prejuicios.

Como otros títulos de la colección “Biblioteca Filológica Hispánica” de la editorial Visor —y comenzamos con los aspectos materiales del volumen—, *Torres Villarroel y los almanaques...* se define por un formato cómodo y manejable —impagable, en este sentido, el tamaño A5—, pese a su grosor. Su cubierta, de diseño sencillo y elegante, refleja un estilo clásico, acorde con el tono académico de la obra, aunque la ilustración elegida por la editorial, si bien atractiva, no conecta del todo, en lo que a cronología se refiere, con el contenido —bien lejos queda este sujeto de los almanaqueros cuyos retratos ilustran algunos pronósticos del XVIII—.

La obra contiene 24 estudios interdisciplinarios distribuidos en cinco bloques, titulados con tecnicismos propios de la astrología. “Torres Villarroel en el ascendente” (pp. 17-132) constituye la primera sección, dedicada a profundizar en la figura del almanaquero más influyente en España mediante diversos asedios que analizan su relevancia y legado. Torres convirtió los almanaques en un género literario mediante la incorporación de algunas innovaciones —en la línea de lo que se estaba haciendo en Europa— que, a su vez, dan cuen-

ta de la construcción de su perfil autorial. Así, desde sus primeras entregas se advierten los elementos germinales de su identidad, marcada por un inconfundible estilo, como se destaca en el estudio que abre la obra (Ruiz Pérez), cifrado en el análisis de sus primeros almanaques (1719-1723). Entre las innovaciones que Torres introduce, y que se compilan en este primer bloque, destacan el acercamiento al género dramático a través del reciclaje de títulos de comedias, al estilo de la moda literaria (Bolaños Donoso), la incorporación de poemas con una singular visión del sujeto poético (García Aguilar) o la presencia de la astrología integrada en un ámbito temático más amplio: la construcción de su propio personaje (González Verdasco). También a esta primera producción pertenece uno de los almanaques torresianos más célebres y el que marcaría, precisamente, su perfil popular; a partir de 1724 Torres se convirtió, para sus contemporáneos, en el artífice de la predicción de la inesperada muerte del joven Luis I (Gernot Kamecke).

Sin embargo, sus innovaciones no estuvieron exentas de polémicas, como la surgida entre 1726 y 1729 en torno a la validez de la astrología y su utilidad en el cam-

po de la medicina, abordada en el segundo bloque del volumen, “La astrología en el descendente” (pp. 133-230). Se incluyen aquí estudios que analizan desde distintas laderas, esta controversia entre médicos, astrólogos y escritores célebres como Feijoo, Martín Martínez o el propio Torres Villarroel. Muy convenientemente se despliegan, por un lado, los intentos de defensa y renovación de la astrología por Gonzalo Antonio Serrano (Galech Amillano) y Torres Villarroel (Martínez Torres); y, por otro, las críticas a tales posturas en el contexto de las ideas ilustradas de la época, representadas por figuras como Martín Martínez o Feijoo (García López; Martínez Menéndez).

A lo largo del siglo XVIII, la astrología quedó progresivamente relegada al ámbito de lo natural, apartándose de los espacios académicos y viendo cuestionada su utilidad. Esta caída —evolución e impacto del contexto ilustrado en la publicación y difusión de los almanaques—, reflejada en el mundo de la imprenta, se analiza en el tercer bloque del libro: “Materialidades del medio cielo” (pp. 231-398). Los primeros estudios de esta sección reflejan cómo, a comienzos de la centuria y fruto del éxito y demanda de este tipo de publica-

ciones (Gimeno Puyol), España experimentó un incremento en el número de almanaquistas, liderados por Torres (Buiguès), albergando ya incluso a varias plumas femeninas (Contreras Mira). Los almanaques, entonces, devinieron un producto editorial extremadamente rentable que alcanzaría a amplias capas de la sociedad, también a las menos letradas, atraídas por su utilidad práctica y el halo de misterio que rodeaba a sus predicciones (Gomis Coloma). No obstante, y como bien señala Durán López en el último artículo de este apartado, con el Decreto de Carlos III en 1767, cuyo objetivo era erradicar los elementos de la astrología judiciaria, otorgando a los almanaques un tono más sobrio y científico, se produjo un efecto negativo sobre la demanda, ya que, privados de sus elementos de entretenimiento y fantasía literaria, dejaron de captar el interés del público, lo cual se tradujo en un notable descenso de su producción y en su marginación dentro del mercado.

El género se dio por cerrado en 1782, sin continuidad hasta su resurgimiento en el siglo XIX bajo parámetros bien distintos. Sin embargo, a pesar de su interrupción, los almanaques dejaron una huella significativa tanto en la cultura

como en las publicaciones posteriores. Algunos aspectos específicos de sus contenidos, así como las desviaciones del modelo, que sirvieron de plataforma para otros muchos tipos de publicaciones, se incluyen en el cuarto bloque, “Pisando el fondo del cielo” (pp. 399-512). Así, se analiza ahora cómo la literatura de costumbres había encontrado acomodo en los almanaques (Álvarez Barrientos), la incorporación cada vez más frecuente de poemas a partir de la influencia de Torres, que condujo a su fortuna editorial y facilitó la entrada en la profesión astrológica de escritores (Martín-Puya), la aparición de poemas metaliterarios que, bajo la apariencia de pronósticos, aprovechaban su éxito para criticar el propio género (Padilla Aguilera) y el abordaje de cuestiones políticas de clara relevancia (Muñoz de Morales Galiana).

Sin embargo, como advierte Ricardo Uribe, los almanaques deben ser analizados con un enfoque diacrónico que no se detenga en fronteras político-religiosas, ni mucho menos en las convenciones historiográficas nacionales. Esta labor se lleva a cabo, de manera muy productiva, en el último bloque, “A la altura de otros meridianos”, donde se recogen seis estudios que los

abordan desde diversos horizontes geográficos y temporales, con el objetivo de establecer un marco europeo, es decir, de “esbozar una perspectiva comparativa y transnacional estudiando procesos ocurridos en otras lenguas y países, y desplazando hacia atrás y hacia delante el eje cronológico” (p. 14). Encontramos aquí análisis sobre los almanaques catalanes del siglo xvii (Miralles), los portugueses de 1758, que imitan el habla popular portuguesa de origen africano (Carolino), y los francoalemanes del siglo xviii, que recogen la larga historia de edición y el carácter transcultural de la figura del mensajero cojo (Greilich). Además, se ofrece una perspectiva transnacional sobre el uso y sentido de los almanaques para mujeres (Lora Márquez) y de los calendarios de pared (Uribe). Por último, el volumen se cierra, de forma muy acertada, con una documentada aproximación al nuevo modelo de almanaque que triunfó en el xix (Loyola López), donde se insiste en la relevancia de este periodo y en la necesidad de fijar el género y analizar su dimensión artístico-literaria, dejando la puerta abierta a “nuevas fronteras en las que otros habrán de internarse” (p. 15).

En la introducción, señaban los editores que “no es este el si-

no ni el momento de enumerar el conjunto de resultados que se han logrado, ni nos corresponde a nosotros evaluar sus logros. Hablarán por sí solos si es que tienen algo que decir” (p. 13). Sí lo tienen, los frutos de *Torres Villarroel y los almanaques...*, junto a los del resto de estudios del proyecto de investigación en que se inscribe, iluminan un camino que hasta ahora había permanecido en las sombras de la historia literaria, y que por fin empieza a ser comprendido y apreciado.

María Elena Muñoz Rubio
Universidad de Córdoba

Almas perdidas: crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)

EVA MARÍA FLORES RUIZ Y FERNANDO DURÁN LÓPEZ (EDS.)

Alicante, Universidad de Alicante, 2022, 291 pp.

Almas perdidas: crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX), libro editado por Eva María Flores Ruiz y Fernando Durán López, sumerge a sus lectores en los callejones oscuros de los excesos en la literatura española de los siglos XIX y XX. La selección de artículos presenta un estudio minucioso del juego, la adicción, la prostitución y los excesos nocturnos en una amplia gama de corrientes y géneros literarios. Además, en cada artículo se analiza con perspicacia la relación de estos temas con los problemas sociales, políticos y morales de la época. El libro se divide en cuatro partes: “Seguro azar”, “Recorriendo el burdel que nos ampara”, “Los infiernos artificiales” e “Infame turba de nocturnas aves”, las que abordan el juego, la prostitución, el (ab)uso de drogas y la juerga nocturna respectivamente.

En primer lugar, “Seguro azar” consiste en tres artículos y comienza con un ensayo de Enrique Ru-

bio Cremades que analiza la figura del jugador en obras costumbristas de Cueto, Larra y Mesonero Romanos. Rubio Cremades destaca la ambigüedad de esta figura: por una parte, se le juzga moralmente, pero, por otra, se le admira. También se consideran la asociación de esta figura con la Bolsa (como un espacio similar al casino) y la introducción de la mujer jugadora. El siguiente artículo de Miguel Ángel Lama asocia de manera excelente la novela *La rueda de la desgracia* (1873) de Carolina Coronado con artículos de la prensa contemporánea en los que Coronado parece haberse inspirado para la caracterización de sus personajes. También, destaca la intención moralizadora de la obra y la muestra de caricaturas sobre el jugador.

En el último artículo de este apartado, Marta Olivas analiza el juego en “El secreto de la ruleta” (1919) de Antonio de Hoyos y Vinent e investiga la importancia del azar como elemento motor de

la trama y del argumento. De hecho, incluso el amor tan ansiado y perseguido por una protagonista adicta al juego se convierte en otro tipo de apuesta mediante el cual, en el mejor de los casos, conseguiría cambiar su suerte. Olivas muestra cómo el azar rige la vida de los personajes quienes luchan no solo contra su destino sino también contra el paso del tiempo. El juego, la adicción a la cocaína y demás excesos se interpretan desde la misma perspectiva: todos ellos trastornan la percepción del paso del tiempo y generan la ilusión de que es posible detenerlo. En sintonía con el artículo anterior, se resalta la importancia del contexto contemporáneo en la creación de esta representación: el decadentismo de la sociedad tras el inicio de la Primera Guerra Mundial empuja a los personajes, al menos en parte, a este modo de vida.

En segundo lugar, “Recorriendo el burdel que nos ampara” comienza con dos contribuciones que se enfocan en la figura del putero o cliente —una innovación, visto que esta figura ha sido menos analizada en la literatura sobre la prostitución. El ensayo de Elizabeth Amann realiza un recorrido de la presencia de esta figura en la novela española de los años 1830

y 1840 mediante el estudio de cinco novelas. Para ello, utiliza el marco de Gemma Delicado Puerto para identificar la perspectiva que se toma sobre la prostitución y combina este análisis con el de la representación del putero. Así, se revela la interrelación existente entre la interpretación de las dos figuras. Además, la combinación de ambas perspectivas deja ver la influencia de la ideología del autor en el análisis de estas figuras. El artículo de Isabel Clúa, en cambio, examina la figura del putero en una obra específica: *Memorias de una cortesana* (1903). En su investigación destaca cómo la relación entre la prostituta y su cliente evoluciona como consecuencia de los cambios sociales. Clúa explica cómo, en una sociedad cada vez más basada en el consumo, la prostitución se representa no como una relación de explotación sino como un mero intercambio comercial entre la prostituta y su cliente. Esta relación pasa simultáneamente de los espacios privados a los espacios públicos: el protagonismo de la prostituta se desplaza de la clandestinidad de los lupanares al exhibicionismo de las calles de la ciudad. En el tercer artículo, María de los Ángeles Ayala recupera la obra de un autor olvidado: Luis Antón del

Olmet. El ensayo ofrece una visión panorámica del teatro de Antón del Olmet antes de pasar a los temas de prostitución y exceso en su obra. El cuarto ensayo de Emilio Peral Vega se enfoca en la homosexualidad y en representaciones de prostitución masculina en *Locas de postín* (1919) de Álvaro Retana. Peral Vega contextualiza la obra en la *geografía gay* madrileña del inicio del siglo xx y categoriza los tipos de prostitución masculina en la obra usando el marco de Florence Tamagne. Además, contrasta el prólogo, que adopta un tono moralizante, con la novela misma que legitima la homosexualidad a partir del humor, la frivolidad y la ficcionalización de personas conocidas. Alberto Romero Ferrer cierra esta parte con consideraciones sobre el surgimiento del género ínfimo en el teatro español. Su análisis muestra cómo los dramaturgos empezaron a hacer obras más lascivas para dar gusto al público masculino y poco a poco se comenzó a asociar la figura de la actriz con la figura de la prostituta. El estudio es exhaustivo y discute desde la legalización de la mujer sobre el escenario hasta la evasión de las prohibiciones de la sensualidad y lo erótico en los géneros cortos. Esta investigación llama la atención del lector sobre

las contradicciones de la sociedad española en la que –tal como sucede con la figura del jugador– se admira todo aquello que es considerado amoral.

El tercer apartado, “Los infernos artificiales”, se enfoca en las representaciones del abuso de drogas y comienza con un ensayo de Salvador García Castañeda que arroja luz sobre el alcoholismo en autores regionalistas de Santander. El crítico lleva a cabo un minucioso análisis de las diversas perspectivas de estos escritores, destacando la interacción del alcohol con las costumbres regionales y con los cambios sociales en distintas clases. García Castañeda destaca el uso de la borrachera como un arma política contra los progresistas y republicanos en la obra José María de Pereda. El segundo artículo escrito por Eva María Flores Ruiz (co-editora del volumen) examina la adición en dos personajes femeninos: María de la Espina en *La quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán y Mauricia la Dura en *Fortunata y Jacinta* (1887) de Benito Pérez Galdós. Esta contribución acentúa la excepcionalidad de las representaciones literarias del abuso de drogas por personajes femeninos en la literatura y revela que el alcohol y la morfina se relacionan con dife-

rentes clases y espacios sociales: el primero con las clases populares, la segunda con los grandes salones de la clase burguesa. Asimismo, presta atención a las motivaciones que empujan a los personajes al abuso de estas sustancias. Flores Ruiz demuestra el carácter transgresor de la mujer adicta y la ruptura que conllevan el alcoholismo y la drogadicción con los roles tradicionales femeninos. Con el tercer artículo de Javier Cuesta Guadaño pasamos del uso de las drogas en las novelas a su uso en la realidad por los poetas modernistas. El ensayo establece una relación entre la aspiración de los autores de alcanzar mediante el uso de las drogas estados alterados de conciencia desde los cuales escribir y/o escapar de la realidad y la prevalencia de esta temática en la poesía modernista. Cuesta Guadaño examina las diferentes perspectivas y técnicas usadas en el género poético para representar dichas experiencias. Nieves Vásquez Recio escribe el ensayo que cierra esta parte, en la que estudia un personaje femenino adicto a la morfina en *El Demonio moderno* (1922) de Blanca de los Ríos. Con ello rescata una obra olvidada y destaca su influencia y popularidad en la época. Su investigación ofrece un análisis exhaustivo de las características del

morfínómano y su presencia en la obra; simultáneamente, se refuerza la relación entre la morfina y el modernismo descrita en la contribución anterior.

La última parte, titulada “Infame turba de nocturnas aves”, comienza con un ensayo de Fernando Durán López (co-editor del libro), que hace un recorrido por múltiples representaciones literarias de juergas en el que estudia la relación entre las clases sociales. Lo que descubre es que las reglas morales son realmente normas sociales, ya que se aplican a ciertas clases y no a otras. Cuando un burgués participa en una orgía, baja de clase mientras que un aristocrático que hace lo mismo mantiene su estatus social. Esta investigación demuestra que la juerga se presenta como un símbolo del desorden moral y social en el que el mayor crimen que se puede cometer es el de mezclar las clases sociales. En el siguiente artículo, José Manuel Camacho Delgado introduce al lector al teatro de Roberto Arlt, enfocándose en su representación de los excesos, la prostitución, las figuras de *femmes fatales* y demás intrigas similares. La investigación destaca la relación de estas cuestiones con las condiciones sociales y psicológicas de los personajes, además de

explorar los juegos metaliterarios y elementos cervantinos utilizados para representar estos temas. En el tercer artículo que trata *La orgía* (1919) de José Mas, Alberto González Troyano cuestiona por qué la figura del señorito flamenco y calavera es tan recurrente a través de diferentes épocas y corrientes. Al final concluye que el éxito de la figura se debe a su carácter estable y reconocible pero esta misma característica crea un dilema: cuando se mantiene la fidelidad a las características típicas del señorito, se crea una figura verosímil pero estas características (estáticas) limitan su potencial como personaje novelesco, mientras que cuando el autor se desvía de las características del arquetipo, se pierde su esencia como señorito. En el último artículo del volumen, Pascual Riesco Chueca se enfoca en la representación de los excesos en diversas formas artísticas modernistas: literatura, baile, pintura, etc. Además de comparar las formas de representar los excesos en el arte, Riesco Chueca examina la función promocional de la vida de excesos: la manera en que los artistas utilizan la historia de su miseria para atraer a su público objetivo. Asimismo, la investigación recorre las características sobresalientes de la iconografía bohemia

y sus múltiples contradicciones (como la imagen de la soledad en grupo).

En conclusión, en *Almas perdidas*, Flores Ruiz y Durán López comienzan un diálogo sobre temas de gran influencia en la sociedad y la literatura de los siglos XIX y XX. No solo se explican los juegos, excesos y transgresiones como elementos recurrentes en la producción literaria, sino que también se devela el papel que desempeñan al desafiar las normas sociales y morales. La investigación detallada y la atención a la interacción entre las representaciones literarias de los juegos, excesos y transgresiones con las convenciones y cambios sociales crean en conjunto una obra fundamental que enriquece en mucho nuestra comprensión de la época.

Zahra El Morabit Sghire
Ghent University

Gabriel Miró, maestro de la modernidad

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENG

Granada, Editorial Alhulia, 2023 (Mirto Academia, 115), 149 pp.

Quizás cuando un intelectual llega a la cumbre de su sabiduría, es capaz de escribir textos muy sencillos que remiten a un tema complejo. Es lo que le pasó por ejemplo a Manuel Fernández Álvarez en sus libros de Historia editados por Espasa. Y es lo que le pasa al profesor Francisco Javier Díez de Revenga, que nos ha legado riquísimos estudios sobre la Generación del 27, entre otros trabajos, y que ahora aborda, con sencillez, profundidad e inteligencia, la obra de un autor que, ¡ay!, lamentablemente pocos leen hoy día, el escritor de la generación de 1914 Gabriel Miró, que en su día, junto a Ramón Gómez de la Serna —otro gran escritor al que hoy se ignora— figuraba en las Historias de la Literatura Española como uno de los máximos representantes de esa generación.

Leer *Las cerezas del cementerio* por ejemplo, de este singular autor, es verdaderamente reconfortante, e invito a hacerlo. Su prosa es de una sencillez lírica admirable, y de una gran belleza, superior al alambica-

do y narcisista juego de espejos del coetáneo Marcel Proust, por ejemplo. Esta obra decae, es verdad, hacia el final, con un mensaje excesivamente moralizador de fondo, pero queda en pie la belleza que nos ofrece en instantáneas, como imágenes dotadas de una peculiar sensibilidad y ternura humana.

Tantos libros que se leían en nuestra juventud, libros excelentes que hoy han quedado relegados en el olvido. Por eso es tan valioso el esfuerzo de críticos como el profesor Díez de Revenga, que nos hacen reconciliarnos con un pasado que se pierde en la avalancha de información tecnológica y en la invasiva moda de novelas de masas, de simple interés mercantilista.

Díez de Revenga señala cómo al inicio del siglo xx, antes de la guerra de 1936, el lirismo era el signo de los tiempos en nuestra literatura, como señaló Pedro Salinas, y con ello el tema del paisaje, tan importante en la obra de Gabriel Miró, quien abre una nueva puerta a la modernidad. De este modo,

en este ensayo del profesor Díez de Revenga, se ubica la obra de este autor levantino en el ámbito de la modernidad, ya desde el título de este breve y hermoso librito. La naturaleza como clave de la obra literaria, y su incidencia en el yo literario, algo que —añado— encontraremos siempre en toda la obra poética de Juan Ramón, desde un punto de vista panteísta, teniendo en cuenta los escasos escritores panteístas que pueblan nuestra literatura.

El impresionismo de Miró en su retrato del paisaje levantino es de una admirable belleza, y se destaca así en este libro. Díez de Revenga glosa el temprano éxito de la obra de Miró, desde sus primeras publicaciones en *El Cuento Semanal* de Eduardo Zamacois, ya en 1908. Y aquí se recogen textos de época, olvidados hoy día, de la crítica sobre Miró, como el de Vicente Medina en *Aires murcianos*. Este libro deconstruye y recompone todo el proceso literario de la obra de Miró, ya desde sus primeros textos, al hilo de lo que la crítica ha estudiado al respecto, con un rastreo de primera mano de la prensa murciana de la época, desde 1908. Y esta indagación, llena de sabiduría, se hace sin ningún rastro de aburrido academicismo,

sino desde una perspectiva diáfana que encubre una gran cantidad de conocimientos. Así por ejemplo se recogen los textos de Salvador Rueda en la prensa murciana, sobre el autor levantino.

Expresados con la amenidad que voy detallando, se contienen en este libro muchos textos que suponen un rastreo en la prensa levantina de la época, y que ofrecen un retrato perfecto de la psicología del autor, y no caen en un academicismo de datos, sino que nos muestran un diseño tan sencillo como profundo de la personalidad y la obra de Miró. Así en los diversos textos que reflejan su sentimiento del paisaje. Y se hace con una gran documentación expresada de modo directo y claro, por ejemplo en el recorrido que se hace de sus primeros relatos y cuentos, con un merecido homenaje ejemplo a los textos críticos del profesor Manuel Baquero Goyanes, que creó escuela en la Universidad de Murcia, en la que Díez de Revenga es catedrático emérito.

Se recalca luego en la obra maestra de Miró, *Las cerezas del cementerio* (1910), con un análisis original y sugestivo de esta bella narración, que al lector avisado de hoy aún le impacta, si es capaz de percibir su sugerencia lírica, que nos sitúa en

el tiempo detenido en suspenso: la magia de los instantes en la lectura que sabe apreciar la belleza. Díez de Revenga destaca la relación entre erotismo y religión en esta narración, algo que —añado— era muy propio del modernismo y que por ejemplo llevó a Antonio Machado, en la segunda edición de sus *Soledades* a eliminar las referencias religiosas, que de modo pagano aparecían en la primera edición.

Pasa luego a estudiar *El libro de Sigüenza* (1917), lleno de impresiones visuales, con una original visión de la Historia de España por Miró, y con concepto de la ciudad contemporánea negativo frente a la vida del pueblo y el campo.

Se recogen aquí también interesantes cartas de Miró a Jorge Guillén, extraídas del libro de don Jorge, *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario* (1969), y de Juan Guerrero Ruiz *Escritos literarios* (1983). También se glosan las colaboraciones de Carmen Conde sobre la obra de Miró.

Azorín escribió sobre Gabriel Miró en el volumen VI de sus *Obras completas* (1948), con ricas sugerencias interpretativas.

En conclusión es así cómo este librito perfila y diseña de modo muy completo y sugerente la obra y la psicología del escritor Gabriel

Miró, incardinándolo en la modernidad. Un bello texto crítico.

Diego Martínez Torrón
Universidad de Córdoba

Escenas del exilio español en México (1937-1962)

JAMES VALENDER

Sevilla, Renacimiento-Biblioteca del exilio, 2024, 427 pp.

El autor de este libro es, por razones personales y profesionales, uno de los críticos más capacitados para hablar de los refugiados españoles en México, país donde vive desde 1977. Integrado en la familia Altolaguirre, ha mantenido su rumbo durante casi medio siglo, enseñando e investigando en El Colegio de México, colaborando con el GEXEL, la Residencia de Estudiantes, y cuantos organismos tocan el asunto de cerca o de lejos. El presente volumen reúne 16 de sus escritos, y deja fuera otra larga docena citada en la bibliografía que lo remata; una bibliografía en la que, aparte de las propias aportaciones, destaca medio centenar de entradas relativas a textos de acceso difícil, impresos en torno a la década de 1940. Quien haya intentado abrirse paso por la selva de publicaciones periódicas, efímeras o no, brotada del exilio, sabe cuánto esfuerzo requiere localizar y aprovechar toda aquella balumba, y hasta qué punto tales textos, ignorados u olvidados, pueden respaldar las opiniones vertidas.

Los 16 capítulos se disponen en orden cronológico, lo que contribuye a leerlos como libro de historia; el término exilio es, sin duda, más histórico que literario, y lo mismo puede decirse de la perspectiva que Valender defiende ya en su prefacio. En él, tras recordar que México y la Unión Soviética fueron los únicos países que apoyaron abiertamente a la República Española¹, calcula que a México llegaron entre 20 000 y 25 000 refugiados, cifra que incluía sobre todo obreros y campesinos, pero también intelectuales, entre ellos «más de treinta escritores de primera línea» (p. 10), a los que se sumaron pronto los jóvenes de la segunda generación. Y entre ellos, los poetas fueron «los verdaderos

1 «La diferencia estaba ya entre el gobierno de Stalin, que exigía en lingotes de oro de la hacienda republicana el pago de sus servicios, y el gobierno de Cárdenas, que solo exigió el honor de servir con el desinterés de la auténtica responsabilidad» (artículo anónimo en *Revista Mexicana de Literatura*, 3 (1956), p. 294.

héroes del éxodo..., que según esta noción militante de la historia existían para demostrar al mundo entero la superioridad moral de quienes tuvieron que abandonar su país para defender la causa» (*ibid.*). Los hubo que se mantuvieron a flote, por así decirlo, como León Felipe o Moreno Villa; otros optaron por encerrarse en su concha, caso de Domenchina, Prados, Cernuda, Garfias o Altolaguirre, ejemplos también de quienes alcanzaron su madurez en el exilio mostrando muy distinta permeabilidad respecto a México y sus problemas, a los que se acercaron veteranos como Díez-Canedo y Moreno Villa, y jóvenes como Juan Rejano o Francisco Giner de los Ríos, no tanto los demás. Estos hechos permiten distinguir entre la literatura *del exilio* y la compuesta *en el exilio* (p. 13), según la tensión creada por lo que el autor llama «un conflicto de fidelidades» a la extinta República española y a la nada boyante Revolución mexicana. Valender duda que el *transtierro* (concepto puesto en marcha por José Gaos) hubiera facilitado la adaptación: «el mismo gobierno revolucionario que les había abierto las puertas a los españoles, llevaba años inculcando en sus ciudadanos un resentimiento hacia quienes los habían conquis-

tado en el siglo XVI» (p. 15), algo todavía hoy más perceptible en la capital que en otras regiones del país, según los vaivenes de la política educativa.² El prólogo concluye sugiriendo el interés del diálogo de los refugiados con los mexicanos, así como el recíproco y creciente con los españoles peninsulares e insulares.

En la imposibilidad de dar cuenta de todos los capítulos, seleccionaremos los a nuestro juicio más interesantes. El I, dedicado a Prados, aporta el testimonio de Nancy Cunard, poeta inglesa que publicó, entre otras cosas, *Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol* (1937), y al final de la guerra fue cronista del éxodo republicano y los campos de concentración. En una ocasión denuncia al gobierno francés, que en el campo de Saint-Cyprien habría tratado como delincuentes a unos 500 intelectuales, de 13 de los cuales indica nombre y actividad. También recoge el dantesco relato que le habría hecho Prados de su paso por la frontera entre Portbou y Cerbère, ya en febrero de 1939, en un tren (según él, cargado de explosivos)

2 Una actitud denunciada en un breve y temprano ensayo de Octavio Paz, «La Casa de España», *Taller*, 1 (diciembre de 1938), pp. 57-58.

que se atascó en un túnel sembrado de cadáveres. Dos días después, caminando, pudo llegar a Banyuls, a cuyo mar habría arrojado su *Diario íntimo*, y luego a Port-Vendres, donde topó con Nancy Cunard. Valender aprovecha para estudiar la suerte del poeta, que con su pasaporte diplomático pudo evitar ser internado; su amigo Altolaguirre, que también lo tenía, lo destruyó, para no disfrutar de privilegios. Al parecer, a Prados lo protegió Narciso Bassols, ex ministro de Calles y encargado de la Legación Mexicana en París, que había conocido al poeta en Málaga en 1935 por medio de su paisano Andrés Iduarte, y fue su anfitrión, hasta que en mayo consiguió embarcarlo para México. Huelga decir que Prados, horrorizado por aquellas experiencias, no volvió a ocuparse de política el resto de su vida.

El capítulo II habla de «los primeros exilios de Concha Méndez», así, en plural, porque son varios. Recuerda Valender que Juan Ramón Jiménez salió de España en agosto de 1936, Moreno Villa, en febrero de 1937, y a fines de ese año, León Felipe; también Cernuda dejó su tierra en febrero de 1938. Concha Méndez, con su hija Paloma, pudo llegar a Barcelona en octubre de 1936, y allí

vivió «expuesta a los peligros de un ambiente que sentía no solo ajeno sino incluso hostil..., un primer anticipo de lo que iba a ser la experiencia del exilio» (p. 45). Su marido, Altolaguirre, las recogió en noviembre y las trasladó a Valencia, donde permanecieron hasta marzo de 1937, cuando Concha logró embarcar con su hija en un barco hospital inglés, que las llevó a Marsella. De allí, gracias a una amiga argentina, llegaron a Londres, donde habían vivido varios años antes y había nacido Paloma, y fueron acogidas por Stanley Richardson, luego en Oxford por Moreno Báez. En junio, pasaron a Francia y Bélgica, invitadas por Francisco García Lorca. En Bruselas Concha habría escrito sus primeros poemas de exilio. En marzo de 1938 decidió regresar a España, se instaló en Barcelona, donde entonces vivía su marido, y comenzó a trabajar en tareas informativas. Entonces publicó unas seguidillas, firmadas con pseudónimo, que cantaban los soldados del frente aragonés. Valender subraya lo raro que es el caso de una escritora que compone versos de guerra después de los primeros del exilio (p. 50). En enero de 1939, caída Barcelona, Concha con su hija cruza la frontera en el coche de unos di-

plomáticos y llega a París, donde consiguió reunirse con su marido; primero fueron hospedados por Éluard y finalmente embarcaron para México, aunque por haber enfermado la niña tuvieron que desembarcar en Santiago de Cuba. Poco después en La Habana, con ayuda de amigos cubanos, instalaron su imprenta, «La Verónica», donde se imprimió *Lluvias enlazadas* (título derivado de una casida de García Lorca), que recoge dos libros anteriores de Concha (en especial *Niño y sombras*) y doce poemas nuevos (noviembre de 1939). Valender analiza estos en primer lugar, y pone de relieve que la melancolía y la amargura vividas en horas terribles por la poeta parecen manifestarse mejor en el verso largo, en el que también había denunciado el abandono de la República española por los países vecinos, aunque en *Lluvias enlazadas* prefirió dejar fuera textos combativos y buscar consuelo en su tradición cultural, en este caso acudiendo a romances de Góngora. El libro fue así, como otros publicados poco después de la guerra por Prados, Altolaguirre, Cernuda o Guillén, más bien una antología de su obra anterior, con unos cuantos poemas que, aun escritos en el exilio, no trataban de él.

El capítulo III, de los más originales del libro que comentamos, estudia ese diálogo entre los poetas exiliados y sus colegas hispanoamericanos uno de cuyos primeros resultados fue la antología *Laurel* (1941), cuidada por dos españoles, Emilio Prados y Juan Gil Albert, y dos mexicanos, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, e impresa por la editorial Séneca que dirigía Bergamín. La obra pretendía dar a conocer la poesía en lengua castellana posterior al Modernismo, y acabó incluyendo 38 poetas, de ellos 13 españoles. Valender señala las omisiones voluntarias o involuntarias, algunas difíciles de explicar (Neruda, Nicolás Guillén, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Tablada, Gilberto Owen, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou), y discute el prólogo donde Villaurrutia pretende explicar la evolución de la poesía a partir de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, coincidiendo con lo establecido por Federico de Onís en su famosa *Antología* de 1934, cuyas ideas había heredado del propio Jiménez. Pero también pone pegas a la tesis de Paz, que exagera la importancia de las vanguardias. Al hacerlo, traza una divisoria entre los movimientos, como el creacionismo, derivados de Mallarmé, y el surrea-

lismo, afín a Rimbaud, precisando también que algunos autores se sitúan en este campo más por razones estilísticas que sociales, y concluye que de ambas tendencias, ya enfrentadas en la *Antología* de Diego (1932), la primera está mejor representada que la segunda en *Laurel*, que apenas recoge poesía compuesta en los años treinta, y excluye por completo la de la guerra civil española. «*Laurel* hace todo lo posible por esconder las circunstancias mismas (la guerra civil y el exilio) que hicieron posible que dicho proyecto hispanoamericano existiera», es la desoladora conclusión a la que llega Valender (p. 83).

El capítulo iv, «*Litoral* en México (1944-1945)» lleva un subtítulo significativo: «Decíamos ayer...» En efecto, los cinco poetas que patrocinaron la resurrección de la revista malagueña, Moreno Villa, Prados, Atolaguirre, Rejano y Giner de los Ríos, intentaron mantener su línea —según la hoja de suscripción rescatada por Valender, impresa en papel amarillo. En sus propias palabras, «sorprende la distancia que toman los redactores frente a la historia», ya que las circunstancias no podían ser menos favorables al proyecto. Y lo mismo sucede cuando intentan definir los valores del primer *Litoral*, con lista de sus cola-

boradores que omite nombres importantes como Diego, Giménez Caballero o Hinojosa, para hacerlos coincidir con los valores vigentes en el exilio. Valender descubre que «la voz española de siempre» que la nueva revista quiere rescatar es solo trasunto de la intrahistoria de Unamuno, una concepción idealista de la historia. El *Litoral* mexicano duró tres números entre 1944 y 1945, y de los libros que se proponía publicar, salieron también tres: *Poemas de las islas invitadas*, de Altolaguirre, *El Genil y los olivos*, de Rejano, y el *Cántico* de Guillén en edición ampliada. Según Giner, los poetas refugiados se quejaban de publicar sus poemas en revistas de otras materias, pero Valender recuerda que, a pesar de haber desaparecido *Taller* y *Tierra Nueva*, seguían vigentes *Cuadernos Americanos*, *Rueca* y *El Hijo Pródigo*, aparte *Letras de México*. Según esto, el nuevo *Litoral* no era muy necesario, y su vida fue breve, al parecer, por crisis financiera. Examina luego el contenido de los dos primeros números de la revista, dejando aparte el ocasionado por la muerte de Díez-Canedo, y encuentra en ellos, como denominador común, un rechazo del mundo exterior, o «una interiorización de la conciencia poética», es decir, una

vuelta a la estética de Juan Ramón Jiménez, cuya «Cantada» abre el primer número del nuevo *Litoral*.

El capítulo VI, sobre Ernestina de Champourcin y la revista *Rueca* (1941-1952), estudia esa ejemplar revista mexicana editada por mujeres y abierta, entre muchos otros asuntos, a la actividad femenina en el arte, desde Gaspara Stampa o sor Juana hasta Virginia Woolf, Concha Méndez o la propia Ernestina. Según Alicia Alted, unas 8000 mujeres españolas se refugiaron en México, aunque pocas de ellas tenían la cualificación de María Zambrano, que no escapó al machismo dominante en el país, como tampoco las demás, que vieron en suspenso los avances feministas consolidados por la República. Champourcin colaboró con poesías, traducciones y críticas. A Valender le interesa en especial un fragmento de su novela inacabada *Mientras allí se muere* (*Rueca*, I, 1941), de la que había publicado un adelanto en *Hora de España*, XIX (julio 1938). En este aparecen dos amigas, Camino, burguesa que trabaja como enfermera en un hospital de guerra en Madrid, y su amiga África, convencida comunista, que ha recogido niñas educadas por monjas e intenta convertirlas al nuevo credo. La narración habla de la confusión

general originada por la tiranía de los milicianos, «que tenían derecho a todo y era justo que se les concediera». En el fragmento de *Rueca*, África desaparece y la protagonista se muestra menos comprometida con la causa, y más crítica con los excesos a que estaba dando lugar. Valender sugiere que el segundo fragmento fue compuesto «no para *continuar* o ampliar el de *Hora de España*, sino para corregir su orientación ideológica» (p.147), opinión muy razonable, que además se apoya en la carta que Doménchina, marido de la autora, había recibido de Juan Ramón Jiménez agradeciendo la escena del primer fragmento en que «un gran poeta», llamado para entretener a las niñas, había suscitado sospechas en los milicianos, quienes lo habrían tratado mal («Con esas barbas solo se puede ser fascista», sentencia uno de ellos). El resto del capítulo analiza los poemas de guerra de Champourcin, que denotan asimismo un claro enfriamiento de su fervor político, y su generosa reseña de *Nada* (1944), de Carmen Laforet, lo que indica por su parte una apertura notable en aquellos momentos a la otra España.

Una España que también miraba hacia el otro lado, según se podía. «Dámaso Alonso y el exilio

español en México (1946-1957)», capítulo IX, es un trabajo ilustrativo de la primera de aquellas tentativas. Alonso, de ideología poco favorable a la República, había intentado sin éxito salir de la España del Frente Popular en 1936. En noviembre fue a Valencia con otros intelectuales y publicó poco. Al finalizar la guerra, regresó a Madrid, y consiguió recuperar su cátedra universitaria, pero se resistió a apoyar el régimen, que lo tuvo en el limbo durante años; su libro poético *Hijos de la ira* (1944) ni estaba en la línea esperada por los vencedores, ni fue bien recibido por los exiliados, a juzgar por la reseña de Sánchez Vázquez. Valender se pregunta qué razones podía haber para negarle a Alonso el derecho a escribir una «poesía metafísica», cuando otros, como Moreno Villa, Prados o Altolaguirre, estaban haciendo lo mismo en pleno exilio. Verdad es que Guillén elogió ese libro y, más aún, *Oscura noticia*, ambos lo más opuesto posible a la perspectiva de *Cántico*. En cualquier caso, se conoce la estancia de Alonso en México por la entrevista que le hizo el crítico hondureño Rafael Heliodoro Valle y que Valender extracta. Por ella se ve también que Alonso, a fines de 1948, tiene una pobre opinión de

la novela de posguerra: cita a Laforet, Zunzunegui y Torrente Ballester, sin mencionar a Cela.

También por la prensa se conoce la reacción de algunos exiliados afines al PC. Gabriel García Narezo, recién huido de España, en su «Carta abierta», reprocha al ilustre filólogo que se dedique a hacer turismo por América, sin tener en cuenta las circunstancias de su patria, donde acababan de ser ejecutados los guerrilleros comunistas Gómez Gayoso y Seoane. Valender supone que en México circuló la consigna de no tratar con Alonso, a pesar de lo cual pudo verse con Domenchina, Aub y tal vez Prados y Garfias, aparte de otros más jóvenes. Arana lo atacó más tarde por haber sido admitido en la Real Academia, lo acusó de estar al servicio del franquista Instituto de Cultura, y relata su reunión con jóvenes exiliados, ante los cuales habría leído uno de sus poemas en memoria de García Lorca, probablemente el titulado «La fuente grande o de las lágrimas (entre Alfacar y Víznar)» (*Oscura noticia*, 1944, p. 68), que suscitó censura por no aludir al asesinato como tal. Obviamente, los asistentes no conocían el pequeño volumen de Adonais, en el cual el largo poema «A un poeta muerto» (pp. 101-115) es otra elegía al mis-

mo asunto sobre el que nadie en la Península, por aquellas fechas, hubiera osado ser más explícito³. Sigue luego el autor hablando de cómo Domenchina, en su *Antología de la poesía española contemporánea*, juzgó con generosidad la poesía de Alonso, en lo que fue seguido por Aub, quien considera a *Hijos de la ira* «como parteaguas de la nueva poesía española». Una opinión, como subraya Valender, más dependiente de la coyuntura internacional que de la perspicacia de los lectores.

«La visita de Gerardo Diego a México (1958)» es título del cap. XII, que enlaza con el anterior. Valender explica lo inesperado de aquella visita, puesto que Diego, junto con Manuel Machado, fue de los pocos poetas que se adhirieron a la rebelión militar en 1936, lo que Larrea consideró una traición, aunque parece ser que ambos amigos se reconciliaron hacia 1948, año en que también Altolaguirre publicó una antología de Diego. Luego cartas de Domenchina y de Prados completaron el

acercamiento, ya iniciado por el propio Diego al elogiar a poetas del exilio en fecha tan temprana como 1947 y en una revista como *Arbor*, muy del régimen, luego en Radio Nacional. Diego fue bien recibido en México por Altolaguirre, Cernuda y Prados, quienes con Champourcin, Domenchina y Felipe lo acompañaron durante su estancia, aparte de otro amigo mexicano ya algo caduco, Alfonso Reyes. Según averiguó Valender, Diego pudo impartir seis charlas en México ciudad, y otras tres en provincias, varias de las cuales fueron recitales de su propia poesía, alguna completada con su actuación al piano; una poesía, como es sabido, escindida en dos facetas, clásica y vanguardista. Las conferencias tuvieron poco éxito, según revela una entrevista publicada en *Excelsior*: al responder a ella, Diego rechaza el compromiso en poesía, se confiesa poco aficionado a la novela y al cine, y al juzgar la poesía peninsular apenas destaca autores como Hierro, Blas de Otero o Claudio Rodríguez. Se declara algo decepcionado por haber esperado una acogida más calurosa por parte de los poetas mexicanos, muy aquejados de nacionalismo según Domenchina: Paz, Chumacero, Castellanos, Bonifaz Nuño o Pacheco. El autor

3 Valender cita el primer poema por la *Antología* de Alonso preparada por Philip Silver (1979), que contiene una variante de interés en el v. 5: «¿Por qué entrecorta el agua cual mi llanto?». La primera edición lee: «y no mi llanto».

confiesa no disponer de datos para explicarse el fenómeno. Sin embargo, para Diego el viaje fue positivo, a pesar de la resistencia inicial, ya que reencontró a Altolaguirre, con quien mantuvo siempre contacto por admiración recíproca y común ideario religioso; también fue Altolaguirre quien lo llevó a casa de Prados. Y pudo acercarse a Cernuda, que había publicado poco antes sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, que no trata de Diego, aunque Cernuda apreciaba su poesía creacionista y le estaba agradecido por haber elogiado sus primeros libros y haberlo acogido en su famosa *Antología de 1932*. Una de las experiencias más valiosas de aquel encuentro fue la excursión a Puebla, que Diego realizó en coche con Altolaguirre y Cernuda, con paradas en Acatepec y Ocotlán, lugares cuyas iglesias andaba fotografiando Altolaguirre para su película sobre *El Cantar de los Cantares*, y que recuerda Cernuda en sus *Variaciones sobre tema mexicano*. Más tarde Diego evocó aquel encuentro en dos hermosas décimas. Poco después de su regreso, murieron Altolaguirre, Domenchina y Alfonso Reyes, seguidos de Prados y Cernuda. Al morir este, Diego lamentó su pérdida en el poema «Cuatro años después» y

elogió su último libro, *Desolación de la Quimera*, haciendo hincapié en alguno de sus poemas de tono religioso. El relativo éxito, pues, del viaje, lo atribuye Valender al tacto y la sensibilidad del propio Diego, junto con las circunstancias políticas, mucho más favorables: «Hasta los más combativos de los exiliados habían aceptado por fin que el futuro del país lo iban a determinar, no ellos, los exiliados, sino las nuevas generaciones que iban surgiendo en España» (p. 304).

El último capítulo estudia «La Revolución mexicana y la literatura del exilio español». Comienza recordando «Entre España y México», romance de ritmo endecasílabo compuesto por Pedro Garfias a bordo del *Sinaia* y que fungió como himno de los propios refugiados. Este poeta, nacido en Salamanca (1901) y de vivencia andaluza, había comenzado su andadura en *Vltra*, sin demasiado éxito; afiliado al partido comunista, en la guerra civil fue comisario de varios batallones, y publicó abundantes poemas, muchos deleznable, unos celebrando gestas o personajes, otros procurando adoctrinar neófitos. En 1939 estuvo unos meses exiliado en Inglaterra, episodio que dio lugar a su mejor libro, *Primavera en Eaton Hastings* (México,

1941, fecha del colofón, que corrige la de la portada, 1939). El resto de su vida, errática y bohemia, siempre bajo la protección de su camarada Rejano, la dedicó a escribir en periódicos o a dar recitales poéticos, con voz ronca y cautivadora, según sus oyentes. Sin duda, el poema que analiza Valender es el más valioso de cuantos compuso, mucho más que los dedicados a Asturias o al capitán Ximeno, y estaba destinado al álbum que los pasajeros del *Sinaia* querían entregar al presidente Cárdenas. Los últimos versos, «Pero eres tú, esta vez, quien nos conquistas, | y para siempre, ¡oh, vieja y nueva España!» parecen resumir el agradecimiento de los refugiados, y también su intención de proseguir en su rumbo político incorporándose a la Revolución mexicana. Valender, al examinar esta cuestión, advierte que «a lo largo de su exilio los republicanos pasaron por grandes decepciones que les hicieron replantear una y otra vez el sentido de su estancia en México» (p. 382): los obreros, porque no siempre distinguían entre ellos y los gachupines. Los más conservadores, porque se oponían a cualquier medida de un gobierno izquierdista. Los demás, porque sufrían mal la crítica, viniera de donde viniera. Todo ello se puso de

manifiesto en la campaña para elegir sucesor de Cárdenas, en 1940, y alcanzó su clímax en el artículo del pintor Ramón Gaya sobre el dibujante mexicano José Guadalupe Posada († 1913), que había caricaturizado la vida política durante el Porfiriato, trabajo al que respondió con violencia Diego Rivera, y que indignó también a Neruda, entonces cónsul en México. Intervino Bergamín, con otros, en desagravio de Gaya, quien replicó arguyendo que Rivera no había entendido su texto. Años después (1960) fue Max Aub, con su habitual sentido del humor, quien se burló de la vida que llevaban en México los refugiados, en su *Verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, cuyo protagonista, don Nacho, camarero del Café Español, representa una clase social a la que la Revolución mexicana no sacó de la miseria y de la ignorancia. Las magistrales páginas en que se describe la clientela del Café, todos empleados del gobierno, pintan las consecuencias de aquella «gigantesca oficina para repartir puestos entre amigos (y sus amigos)» en que se había convertido el PRI, con lo cual la crítica y la burla caía también sobre los propios mexicanos. Valender apunta que aquel mundo del Café español se parece mucho

al de los cesantes retratados por Galdós, y añade que los defectos de ambas sociedades eran igualmente difíciles de corregir. La integración de los *refugachos*, en suma, no era la vaticinada por Gaos ni tampoco por Garfías, sino algo erizado de dificultades cuya superación requería mucho más tiempo del que los exiliados habían previsto.

Hemos extractado tan solo la mitad de los capítulos de este libro, dejando sin tocar otros igual de densos y bien informados, como el XI, «Luis Cernuda, Octavio Paz y el surrealismo (1953-1959)», el XIV, «*Entre las olas solo*. Emilio Prados en México (1939-1962)», o el XV, «Max Aub y su antología de *Poesía mexicana* (1950-1960)». El lector puede estar seguro de que James Valender, con su prosa sobria y su perspectiva imparcial, le aclarará mucho no solo de lo sucedido durante el exilio los 25 años propuestos en el título, sino también de cuanto se ha podido escribir sobre él, que no es pequeño mérito.

Antonio Carreira
Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles

Los miedos

EDUARDO BLANCO-AMOR

Edición de Emilio Peral Vega, Madrid, Cátedra, 2023, 340 pp..

Con el número 888 de la colección de Letras Hispánicas, se recupera *Los miedos*, una de las novelas de la producción del injustamente poco leído autor gallego Eduardo Blanco-Amor (1897-1979).

Originalmente enviada en 1961 a los Premios Nadal bajo un seudónimo, la novela llegó a ser finalista y candidata a ganadora —pero finalmente se eligió *El curso*, de Juan Antonio Payno, aunque los jueces estaban de acuerdo en que se trataba objetivamente inferior a *Los miedos* (pp. 76-77)—. Finalmente, la novela fue publicada en la editorial Destino, aunque con problemas de censura. Como se explica detalladamente en la introducción a la edición, *Los miedos* cuenta con dos informes de censura: el primero, de diciembre de 1962, fue favorable; el segundo (sin fecha), señalaba diversos expurgos necesarios para que la publicación fuera aceptada (pp. 80-81). Sin embargo, la novela ya se había publicado para la fecha de ese segundo informe, por lo que la obra sufrió un «boicot

contumaz», como afirma el editor, Emilio Peral Vega, lo que hizo que la recepción crítica fuese escasa (p. 88), haciendo que la obra pronto se quedara en el olvido.

Esta edición no solo nos permite leer el texto en su totalidad, sino también adentrarnos en la vida de Eduardo Blanco-Amor y su producción literaria. La introducción nos muestra diferentes aspectos clave de la biografía del escritor, como el exilio a Buenos Aires que se vio obligado a realizar en 1919 a causa de su homosexualidad (p. 11), o su estrecha relación con Federico García Lorca, que llevó a la escritura de los *Seis poemas galegos* del poeta granadino (pp. 16-25).

Además de la vida del autor y su influencia en autores tan importantes como García Lorca, la introducción nos proporciona los rasgos clave para poder disfrutar de una lectura más profunda de *Los miedos*. Esta novela de aprendizaje muestra un «universo narrativo» que, define el editor, «pivota entre la novela realista de ambiente ru-

ral» y «el esperpento más sombrío» (p. 44), además de mostrar algunos rasgos de las técnicas propias de la novela experimental de los años 40 y 50, características que analiza Peral Vega en profundidad (pp. 30-45). También encontramos en *Los miedos* rasgos que se repetirán en gran parte de la producción del autor, como el espacio en el que se desarrolla la novela, esa Auria (o A.), trasunto de Oviedo, que nos recuerda en gran parte a la Vetusta de *La Regenta* (p. 32).

Otra de las características de la novelística de Blanco-Amor es la presencia de la homosexualidad masculina; en el caso de *Los miedos*, el editor nos explica muy acertadamente que Peruco, el protagonista, «construye un modelo masculino a partir de los niños y adolescentes que viven cerca de él» (p. 66); gran parte del análisis de la novela, por tanto, está dedicada a la relación que establece el protagonista con los chicos que lo rodean, como Diego, Roque Lois o, tal vez el más importante, Crespiño.

Por otra parte, además de este estudio del «deseo homoerótico naciente» en *Los miedos*, Peral Vega nos ofrece también algunos análisis de este mismo aspecto en otras dos de las obras capitales de Blanco-Amor: *La catedral y el niño*

(1948) y *A esmorga* (en español, *La parranda*) (1959). Especialmente importante es el análisis que Peral Vega nos ofrece de la primera, en donde la construcción del espacio, los referentes masculinos del protagonista, y su relación con otro personaje, Amadeo, hacia el final de la novela, se construyen alrededor de la sexualidad de Luis Torralba, el protagonista. Respecto a *La parranda*, el editor nos ofrece algunas claves de lectura de la relación de Juanito el Bocas y Eladio el Milhombres, dos de los protagonistas de la historia. A falta de ediciones críticas de estas novelas de Blanco-Amor, este análisis nos brinda algunas claves de lectura para poder comprenderlas de manera más profunda.

En definitiva, una edición perfecta para adentrarse en la producción novelística de Eduardo Blanco-Amor, con *Los miedos* como primera (y muy enriquecedora) lectura, pero también con las claves necesarias para poder leer sus otras novelas, hasta que podamos gozar de más ediciones críticas de las obras del autor.

Enara Vázquez Aurrecoechea
Universidad Complutense de Madrid

Almendro y caliza

RAFAEL BALLESTEROS

Edición y estudio de José Lara Garrido.
Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2023, 123 pp.

La obra poética del escritor malagueño Rafael Ballesteros *Almendro y caliza* ha sido reeditada en 2023 en una segunda salida, cuatro años después de que se publicase en 2019 por vez primera en Málaga, bajo el sello Centro Cultural Generación del 27, y dentro del volumen titulado *Jardín de poco. Poesía inédita 2010-2018*, donde se inserta en medio de otras dos creaciones ballesterianas, *Contramesura*, y la que dio título al volumen. Esta misma institución de la ciudad andaluza ha materializado la edición segunda, y exenta, de ese notable libro lírico. La edición de 2019 la preparó Alfredo López-Pasarín, docente en la universidad japonesa de Waseda, radicada en Tokio, experto en poesía española contemporánea, y en el análisis de la retórica literaria. De esta nueva edición se ha ocupado, como editor científico, José Lara Garrido, catedrático de la Universidad de Málaga, consumado especialista en las letras españolas del Siglo de Oro, y que en los últimos años ha dado a conocer

varios libros de poesía reveladores de que es también un poeta con un universo literario muy singular.

Entre una y otra ediciones de *Almendro y caliza* se constatan bastantes diferencias. No solo derivan del hecho de haber sido editado el texto en 2019 como inédito, mientras en 2023 ya no veía la luz como desconocido, sino que son resultado del planteamiento que guió la tarea hermenéutica y editora de cada especialista. En nada se parecen, en efecto, el quehacer del editor primero si se compara con el del segundo. Una de las disparidades afecta al exigible cuidado del propio texto, pues la que pudiera denominarse *editio princeps*, por decirlo en términos academicistas, ofrecía un texto con duplicidades anómalas que socavaban el discurso del autor, y esa anomalía no se da en la edición de 2023, lo cual supone que esta segunda edición resulta la más fidedigna de las dos, y por ende a la que hay que atenderse si se respetan los buenos usos filológicos.

No siendo lo mismo editar una obra centrándose en ella en exclusiva, que es lo que se ha practicado en la edición de 2023, que editarla junto a otras dos, que es lo que se hizo en la de 2019, se comprende muy bien que en la segunda edición el estudio preliminar pueda ser más extenso, y que las notas al texto del poeta abunden. Con todo, lo que me parece asombroso, y aquí asombroso vale como muy admirable, es que esa extensión resulte tan dilatada, y se desarrolle como un discurso sostenido sin pausa epigráfica alguna, en una única tirada argumental y analítica de principio a fin. Una tirada que pudiera haberse prolongado más si el editor hubiese incluido al menos unas cuantas muestras de “todas y cada una de las circunstancias y avatares en el proceso evolutivo interno” de la obra editada, porque esa misma problemática iba a comportarle “un volumen de análisis” (19).

No menos digno de admirar resulta que las 67 anotaciones, en esta edición a pie de página, sean tan densas de contenido la mayoría de ellas. Muchas son resultado de la indagación del editor en diversificados campos del saber, algunos de los cuales revisa, como por ejemplo qué pueda ser la lectura, el saber, el autoconocimiento, la

creatividad, ser poeta, etcétera. Otras versan acerca de cuestiones literarias eruditas variadas en las que se adentra tras haberse puesto muy al día en las problemáticas que conllevan, y las va perfilando durante el transcurso de la nota misma, como sucede en los casos de gravitaciones importantes de escritores en *Almendro y Caliza*, así Gabino Alejandro Carriedo, César Vallejo, Fernando Pessoa, Fedor Dostoievski y John Donne.

Admito que las anteriores observaciones no se compadecen con lo que más ha de importarnos, porque se limitan a ser de índole externa y meramente cuantitativa, y por lo tanto no revisten alcance cualitativo, que es lo que de veras tiene relevancia. No obstante, me reitero en el asombro que me ha causado la edición, un asombro quizás no pretendido por el editor literario, quien puede haberse asombrado a sí mismo una vez culminó una edición prologada en la que el estudio preliminar, “Indagaciones en los límites: *Almendro y caliza* (2017) de Rafael Ballesteros”, supera las noventa páginas impresas en un volumen en el que el poema estudiado no llega a las catorce, si bien se trata de magnitudes de escritura de rango tan distinto que no son siquiera comparables. Se me ocurre

que tales desproporciones numéricas puedan albergar un mensaje connotativo, el de que ha merecido la pena tanto esfuerzo, un esfuerzo de algún modo proporcionado a la singularidad de la obra.

Cuanto he dicho hasta aquí no agota todas las virtualidades del calificado de asombroso que me suscita tan remarcable edición. Y es que también me resulta asombrosa, por desacostumbrada en esta clase de tareas, la propedéutica puesta en práctica por Lara Garrido en su quehacer. No se ha guiado por unos objetivos meramente rutinarios en filología que pueden quedar en la mera superficie formal, y que en el caso del editor precedente se concentraban en factores métricos y retóricos, y en lecturas semánticas un tanto literalistas, sino que por el contrario decidió adentrarse por los senderos paradigmáticos del proyecto hermenéutico filosófico de Hans Blumenberg, a quien secunda en su obra de referencia *Paradigmas para una metamorfología*, editada en español por Trotta en 2018. En aras de ese proyecto quiso avanzar por entre lo que el pensador germano denominaba “los marcos últimos de decisiones y conjeturas previas con las que completamos los espacios en blanco de nuestras retículas conceptuales” (18), como

él mismo escribió en el libro citado y reproduce el editor.

Una de las muchas contribuciones de fuste en el estudio de Lara Garrido es la relativa a la genética de *Almendro y caliza*, porque nos ha hecho ver que se gestó a partir de dos proyectos previos, titulados respectivamente *Cosa y lodo* y *Llama y vacío*, haciéndonos ver igualmente que el resultado final del libro se logró tras un taller creativo complejo en el que hubo descartes, reelaboraciones, y variantes. El núcleo esencial de esta creación poética lo constituye un hecho verdaderamente patético y paradójico, el de la plasmación de cómo el hijo va a ser soterrado por el padre en el lugar previsto para sí mismo, asunto que Lara Garrido considera de una “amplitud metasimbólica inusitada” (57). La obra reviste un gran contenido especulativo de índole ontológica y metafísica. También darwiniana, en virtud de la elucubración poética acerca de los orígenes y evolución de la especie humana. El especialista define *Almendro y caliza* como obra multidualógica, pues intervienen en la misma un yo figurado y tres autores, el español Carriedo, el lusitano Pessoa, y el ruso Dostoievski.

Después de una pausada lectura de *Almendro y caliza* y del atento

seguimiento y consideración de la exegesis que la precede, el lector está en condiciones de comprender que la obra no ha de considerarse tan solo, según el editor literario ha puesto de relieve, una creación poética excepcional, que lo es, sino “una de las obras poéticas supremas de Rafael Ballesteros” (55). Apostillo que este volumen de 2023 comprende un par de obras de gran importancia en un solo haz. Entran las dos en el campo conceptual de la literatura, siendo ambas de un nivel muy fuera de lo común: una de carácter hermenéutico, erudito, teórico, ensayístico, la de José Lara Garrido, la otra de rango poético y filosófico, la de Rafael Ballesteros.

José María Balcells
Universidad de León

Visita nocturna

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA

Valencia, Shangrila, 2022, 70 pp.

De raíces españolas y nacido en tierra venezolana, Fernando González García desempeña la docencia como catedrático en el área de Historia del Arte en la Universidad de Salamanca. Entre sus investigaciones figuran las centradas en la cinematografía, campo en el que se le deben interesantes aportes, entre ellos los que ha dedicado al cine español y de otros países, a problemáticas implicadas en dicho medio artístico, así como a la figura de Pier Paolo Pasolini, sobre quien ha publicado el libro *Los apuntes como forma poética*.

También poeta, es aún reciente la edición de su primera entrega en este género literario. Estoy aludiendo al libro *Visita nocturna*, que ha pasado a formar parte de una colección de poesía cuyo nombre nos recuerda al escritor francés Marcel Proust, y que se integra en el catálogo de una editora que escogió la denominación de Shangrila, que evoca un utópico paraíso misterioso. Los poemas de esta obra los ha distribuido su autor en tres seccio-

nes, titulándose la primera y más breve “Jardines”, la central “Visita nocturna” (en coincidencia con la titulación del libro), y la última “Epifanías”.

Salvo excepciones, porque las hay y no son pocas, no suele albergar un primer libro de poesía sino tentativas literarias que a veces no pasan de ser ejercicios más o menos resultones, por así decir. No me parece que sea este precisamente el supuesto de *Visita nocturna*, un libro que ya da la impresión de que conjuga algunos trazos de una poética incipiente que el tiempo, en forma de libros sucesivos, demostrará si preludian los que después van a entenderse como esenciales y más representativos de su autor. Un segundo libro podría proporcionarnos más nociones al respecto, y lo esperamos, no solo para celebrarlo como lectores, sino para cerciorarme como crítico acerca de hasta qué punto lo advertido en esta salida inicial de presentación como poeta se corrobora, o bien Fernando González García comen-

zará después a establecer algunas distancias significativas entre una y otra entregas.

En *Visita nocturna* ninguno de sus 58 poemas fue elaborado atendiendo a configuraciones previamente reguladas en el tratadismo al uso, de modo que no se aprecia en ellas intento de secundar estrofas reconocibles por usaderas, ni rítmicas versales de aires prestigiosos, ni tampoco consonancias diversas en posición de rima. Y en cuanto al decurso respectivo de los poemas se constata que predominan las composiciones que, al menos desde una vertiente solo cuantitativa, pudieran considerarse cortas, en algunos casos no sobrepasando las dos líneas, y por ende en el juicio de rayar en prácticas casi minimalistas.

La mirada desde la que en este libro poetiza Fernando González García puede comportar cierta percepción de extrañeza por parte de los lectores, una extrañeza acaso no tanto procedente de manipulaciones lingüísticas, como del tan singular punto de mira elegido, el cual no facilita ser asociado fácilmente con tantas y tan variadas ópticas como pueblan los libros de poetas coetáneos a él, o de promociones previas a la suya. Puede ser también que la manera de plasmar

las distintas realidades que le han inspirado en *Visita nocturna* remitan a su cercanía tan consuetudinaria al mundo cinematográfico en cuyos avatares y logros está tan impuesto.

Lo especulo en el sentido de que parece que busca situarse Fernando González García, o si se quiere la voz o voces que hablan en sus versos, en zonas a menudo inhabituales para el logro de efectos determinados que hacen pensar en el cine. La hipótesis no la descartaría en absoluto, aun admitiendo por supuesto que pueda conjugarse con otras interpretaciones relacionables con la índole de los asuntos poetizados, así los de la indiferenciación entre especies vivientes que se engastan entre sí, entre animales humanos y los demás animales, por ejemplo, interfiriéndose sus hábitats mutuos. También la corporalidad, las cosas y su dignificación alcanzan protagonismo en *Visita nocturna*, y ha de ponderarse, como se lee en el aleccionamiento de este par de versos: “Hay que recoger los divinos cacharros, / las copas sucias, los pedazos de vidrio.” (43)

En todo libro de poesía hay que pensar asimismo en ascendientes incluidos en el bagaje más o menos amplio de las lecturas literarias, y

en concreto líricas, que sustentan al poeta, el cual quizá no por casualidad menciona en diversas oportunidades el nombre Altazor. Ese nombre coincide, como es bien sabido, con el título que el escritor chileno Vicente Huidobro puso a su conocidísima obra creacionista editada en Madrid en 1931, y este podría ser uno de los indicios a tener en cuenta en la lectura de *Visita nocturna*, donde Altazor se invoca al principio de la composición “Baja Altazor de su paracaídas”, del grupo “Visita nocturna”, y en el seno de otra inserta en la gavilla “Epifanías”, pero bajo parecida perspectiva: “Agua helada, / tibia miel, / tropical despliegue / lento, mudo / preludio. / Se flexionan tus rodillas, Altazor, / cae el paracaídas / derramándose.” (58)

Se ha asegurado repetidamente, hasta el punto de convertirse en un lugar común, que la valía de una entera obra poética cabe justificarla merced al logro cimero de no demasiados poemas. Siendo así, y tirando del hilo argumental, entonces el valor de un solo libro, el único del que disponemos por ahora los lectores de entre la creación poética de Fernando González García, podría acreditarse mediante una muestra de los poemas que reunió en *Visita nocturna*. Este

libro va convenciéndole a uno más y más a medida que se progresa en su lectura, puede que organizada mediante un sendero cuyo simbolismo se esconda en los conceptos a los que se apunta en las titulaciones de las tres partes: los de la claridad abierta en los jardines, de oscuridad misteriosa en la fase intermedia del libro, y de visión clarividente en el núcleo poemático final. No me resulta sencillo decantarme por citar y transcribir este o aquel poema de entre los varios seleccionables en *Visita nocturna* como más convincentes para mí. Me limitaré a la copia de la siguiente composición de pátina metafísica:

Estamos, como muertos,
debajo de un lienzo al que llaman
sábana.

Nos cubren textos y mapas
para ayudarnos cuando estemos solos
como una hoja helada que se rompe
humedecida y flexible
al sol debajo de la escarcha. (35)

José María Balcells
Universidad de León

Amphion: Lyre, Poetry and Politics in Modernity

LEAH MIDDLEBROOK

Chicago, The University of Chicago Press, 2024, 222 pp.

El estudio de la poesía hispánica de la primera modernidad consolidó con el cambio de milenio una apertura conceptual y metodológica que le permitió trascender los límites autoinflingidos desde postulados inmanentistas y estructuralistas. La atención a los aspectos materiales, la renovación de la perspectiva historiográfica y el impacto de los *cultural studies*, entre otros factores, si bien no se han impuesto en todos los ámbitos, han introducido un giro sustancial. Con él se ha producido un enriquecimiento de perspectivas y una renovación de lecturas, de gran valor para el conocimiento de los mecanismos de producción de sentido de un ingente corpus textual, pero también para revisar las posiciones desde las que lo leemos. El proceso ha incidido por igual en las dos dimensiones básicas del estudio: el de las obras concretas, puestas bajo la luz de otros códigos epistemológicos, y el de la construcción de un discurso historiográfico que ya no puede asentarse en mecanismos de exclu-

sión derivados de la exacerbación del canon como bandera, ni en un sentido de linealidad; y todo ello sin renunciar a la consideración de la operatividad de ciertos ejes o líneas de fuerza con validez para percibir o proponer una estructuración del campo, siquiera sea a efectos de ordenar una determinada lectura, una propuesta crítica que no viene necesariamente a cuestionar todo lo preexistente, sino a enriquecer la mirada de quienes leemos en y desde el siglo XXI. En este punto se sitúa la propuesta crítica de Leah Middlebrook, que en esta nueva y estimulante entrega, avanza sobre las bases sólidas asentadas en su anterior monografía, *Imperial Lyric. New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain* (Penn State, 2009), para confirmar, con valor adicional, todo lo que se mostraba de posibilidades de proyección hermenéutica.

De nuevo se trata de establecer una atalaya crítica desde la que encontrar en la poesía de los siglos XVI y XVII (y aún de sus reapropiaciones

contemporáneas) una faceta desatendida y profundamente iluminadora. Y de manera coherente la dominante concepción del petrarquismo vuelve a ser el elefante en la sala: la gran imagen que se hace ineludible y que llega a ocupar la mayor parte del espacio, pero que permanece (o permanecía) incuestionada, como un *fait accompli*, como una realidad inconcusa, desde la que en gran medida se ordenaba la articulación de la crítica y de la historiografía. Un referente que se impone como regla de medida y hace arraigar sus valores (explícitos o implícitos) como los propios de la poesía culta, por encima de sus oscilaciones y avatares a lo largo de más de siglo y medio. Leah Middlebrook no entra directamente en una empresa de demolición, pero la apertura de espacios y líneas de fuga alrededor de lo que parecía un núcleo incuestionable lo recontextualiza y revela que, con una importancia variable, solo es una de las corrientes presentes en una dialéctica de mucha mayor complejidad que la habitualmente atendida.

Podría ejemplificarse el procedimiento siguiendo la presencia de Garcilaso en las páginas de *Amphion*, por tratarse del modelo poético establecido como para-

digma del petrarquismo hispánico mediante un ejercicio de mutilación que lo reduce a los límites de lo establecido como canon petrarquista. De este proceso, iniciado ya en el siglo XVI, surge un modelo en cuya composición se prescinde, entre otros factores, de un algo retrasado proceso de transmisión a través de mecanismos editoriales que aún están pendientes de elucidar más allá del aspecto meramente ecdótico, junto a otras razones de orden material y condicionados por las pulsiones ideológicas que la autora ya señalaba en su entrega previa. Aunque no se detiene tampoco ahora en estas facetas de la deriva interpretativa hacia la esquematización del petrarquismo, su imposición a la lectura de Garcilaso y su correspondiente fijación como imagen hegemónica, es apreciable el modo en que, con silencios, sugerencias y explicitaciones críticas, nuestra obra deja al lector ante facetas desatendidas en la obra del toledano, realzando su valor e importancia en la apertura de líneas de desarrollo que apuntan a las antípodas (o el complemento) del petrarquismo. Así se manifiesta al tratar el papel de Garcilaso, junto con Boscán (pp. 51-52), en la introducción del endecasílabo en la lengua castellana y vincularlo,

como resulta obligado, con la impregnación y asentamiento de una mentalidad (cabe decir una ideología) que, aun sin separarse de su aristocratismo, inflexiona el modelo caballeresco aún presente hasta bien entrado el siglo XVI y revitalizado en el siglo XVII. De manera solo aparentemente colateral, una nota del capítulo IV (p. 192) propone una sugerente relación entre el soneto “Desde la Goleta” que Garcilaso remite a su amigo Boscán con las cartas de relación de Hernán Cortés como testimonio de parte de otra de las empresas de expansión imperial, matizada ahora, como veremos, con la propuesta crítica de atender a una vena anfiónica en la poesía (en el discurso en general) particularmente activa en los siglos XVI y XVII. Finalmente, y de una manera más pormenorizada, Middlebrook dedica unas sustanciosas páginas (38-42) a un análisis de la *Ode ad florem Gnidi* que, entre otras conclusiones, permite conectar las liras partenopeas con poemas anteriores del toledano, como el soneto antes citado, a partir de una dimensión “imperial” recompuesta a partir de la interpelección del caballero castellano a la dama napolitana en el entorno de una corte virreinal, esto es, de la visibilización del sometimiento de

un territorio al imperio.

Ciertamente, no han faltado en la crítica peninsular pasos en esta dirección, y bastaría a modo de muestra muy concreta, la lectura de la *Ode* realizada hace cuarenta años por Lázaro Carreter, por citar solo al referente inicial. En un escenario de alcance más amplio, pueden sumarse sendas como la abierta por Lapesa al señalar la convivencia de dos poéticas (la del octosílabo y la del endecasílabo), las recorridas en la trayectoria poética de Garcilaso (Lapesa, Ly, Núñez Rivera...) y recogidas por García Aguilar en su reciente edición de su *Poesía*, o, mucho más cercana a la posición de discernimiento que surge de la consideración de lo anfiónico, la productiva distinción planteada por López Bueno en su germinal trabajo “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera” (1994), donde muestra como en las *Anotaciones* (de manera particular en la operación de convertir la *Ode* en *canción*) y en su práctica poética el sevillano codifica la doble vertiente que late en un neutralizador concepto de “lírica”, distinguiendo la expresión sentimental, ligada a la melancolía, y la declamación levantada, cercana al entusiasmo de la épica, o, en términos

de Middlebrook, entre lo órfico y lo anfiónico. Y sirvan estas consideraciones para dos propósitos fundamentales: indicar un punto de intersección y diálogo entre este actualizado acercamiento crítico y lo más fecundo de una tradición crítica; y, *last but not least*, insistir en la necesidad de profundizar en este diálogo de tradiciones a los dos lados del Atlántico como algo más que un obligado ejercicio de supervivencia, antes bien, desde el convencimiento de que la dialéctica, la hibridación y la escucha de la otredad, como en la vida, es el camino más rico para la crítica y la historiografía literarias. Y convencido de que el enriquecimiento no sería exclusivo para quienes habitamos el viejo continente y seguimos tomando nuestro principal alimento de las actualizaciones de las raíces filológicas.

Middlebrook presenta su teoría y el desarrollo de la misma a través de análisis de textos específicos, de una amplia variedad en procedencia y cronología. Los resultados concretos despliegan lo esbozado en la formulación inicial y sirven para completar una tesis desde su contraste con la realidad discursiva. La síntesis de su planteamiento crítico parte de la naturaleza operativa de la dualidad Orfeo-Anfión.

Extraída de los versos de Horacio en su *Epistula ad Pisones*, se desmonta como una pareja de valor sinonímico, resaltando los rasgos que los contraponen en el desarrollo de sus fábulas respectivas; desde ese nivel la autora los lleva a la realidad histórica del devenir de la poesía para rastrear sus huellas y profundizar en sus diferencias. Así aparece un panorama más rico de la lírica (también de otros géneros) a lo largo de los siglos XVI y XVII e incluso de las décadas más recientes. De sus bien escogidas calas surge una imagen de convivencia entre el modelo más habitualmente resaltado, casi en exclusiva, y una clara alternativa. El primero es el caracterizado como una lírica de la intimidad, a partir de la introspección de raíz petrarquesca, con el resultado de una expresividad apoyada en la subjetividad y en lo individual. A su lado, o frente a ella, vemos emerger de la mano de Middlebrook un modelo de discurso poético orientado a crear comunidad, a ordenar la *polis* y, en última instancia, a la proyección ideológica del imperio, en conexión con lo sustentado en su monografía anterior. Aunque ya desde el título se presenta como un libro que no se circunscribe a los límites de la poesía hispánica, el núcleo y

la parte más sustantiva del análisis se centra en la producción textual en el marco de lo que en aquellos siglos conformaba el imperio. Sin obviar esta referencia central, el estudio presenta una dimensión esencialmente comparatista, en primer lugar por la atención prestada a textos en lengua francesa e inglesa, entre otros, en la dimensión europea que alcanzaron todas las ramificaciones brotadas del tronco de Petrarca; pero, con mayor grado de novedad y una mirada más productiva, también puede apreciarse otra orientación del comparatismo en lo que podríamos denominar una perspectiva de *longue durée*, aplicada al seguimiento de las inflexiones que una línea discursiva encuentra a lo largo de varias centurias.

Un caso paradigmático es el de los avatares del modelo instituido en *Les antiquitez de Rome* y el apartado dedicado a su proyección en el espacio y el tiempo. Así, el capítulo II profundiza en el significado de la obra de Joachim Du Bellay y recompone, más allá de una intertextualidad formalista, sus *afterlives* en el diálogo polimórfico surgido dentro del ámbito anglosajón (lo que Middlebrook denomina como “Mercurial *translatio*” al rotular el apartado); así pasa revista a distin-

tos ecos y se centra en la traducción de Edmund Spenser y su adaptación en el poema *The Ruines of Rome* (1590), con la inflexión derivada del orden protestante y, sobre todo, de la ideología en torno al trono elizabethiano y su proyecto político, antes de analizar cómo el planteamiento se invierte en *Rome’s Wreck*, cuando a finales del siglo XX el irlandés Trevor Joyce (ed. 2014) presenta como traducción de la traducción de Du Bellay por Spenser lo que es una recodificación en clave postcolonial y postimperial del discurso quinientista. La reversibilidad del discurso en torno a una imagen de gran potencia, la de las ruinas, que pasa de la modernidad a la postmodernidad, acentúa el perfil político de una poética que Middlebrook enfrenta al carácter órfico de la esencia del petrarquismo y señala como la huella de Anfitrión o, en términos más prosaicos, de la potencia de una poética que mantiene las formas, pero se rige por una lógica y una finalidad contrapuestas a las del subjetivismo introspectivo. Este paso del interesado imaginario clásico a la construcción de lo contemporáneo tiene un correlato en el capítulo IV, en el que se confirma el valor de este enfoque. Se trata ahora de una secuencia netamente hispánica

y con un más radical procedimiento de inversión, pues lleva desde el asentamiento del discurso de conquista y colonización en las cartas de relación de Cortés y su despliegue en la obra de Balbuena a su utilización como hipotexto implícito en las composiciones de Raúl Zurita dirigidas a denunciar, con el foco en la dictadura pinochetista, los mecanismos de opresión por la violencia.

La lírica hispánica de la primera modernidad, sin embargo, continúa siendo el foco de referencia en la labor crítica de Middlebrook también en este iluminador libro. Su análisis de la escritura de Hernando de Acuña conecta con lo planteado en *Imperial Lyric*, centrándose ahora en la intervención del poeta de Carlos V en la acomodación de la obra de Olivier de la Marche, *Le chevalier délibéré*, en diálogo con las versiones de Jerónimo de Urrea (objeto burlesco de la “Lira de Garcilaso contrahecha”) y del inglés Stephen Bateman. Las diferencias métricas, en el caso hispano entre el octosílabo de Acuña y el endecasílabo de Urrea, se muestran como la manifestación de un giro en las actitudes, precisamente a partir del tratamiento de un texto que sintetiza la ideología borgoñona, ilustrando en otra ver-

tiendo lo que en su obra anterior Middlebrook había mostrado, en torno a la denominada *sonnetization*, como el desplazamiento de la cultura caballeresca a la cortesana, con sus cambios en el modelo de figura masculina y sus mecanismos expresivos, de los que justamente da cuenta la sustitución del sistema de metros y rimas. Con las variaciones resultantes la autora visibiliza la doble dimensión de una poética de Anfión y la imagen de su construcción de las murallas de Tebas, con su dimensión de caída (o ruina) de unas construcciones y la erección de los elementos que definen la entidad e identidad de una ciudad, de una comunidad o de un imperio.

En relación con la *varietas*, incluida la convivencia polimétrica, nuestra autora plantea unas brillantes y fecundas consideraciones en torno a dos modalidades poco atendidas o minusvaloradas, que se sitúan, además, en los márgenes cronológicos del período de vigencia de la cultura cortesana de base humanista, aunque ahora vemos estrechamente entreveradas a lo largo del período que lleva del reinado de Juan II al del último de los Austrias. Se trata, por un lado, de la glosa (capítulo 1) como ejercicio que, desde los salones de las cortes

feudales a los gabinetes de los humanistas, establece en su polifonía intertextual un sentido colectivo de la práctica del verso, como espacio de convivencia y apertura más que como enclaustramiento en la subjetividad individual; su persistencia queda iluminada como parte de un mecanismo de desarrollo lírico que no se circunscribe a una “moda” cancioneril cortés. Algo similar ocurre en el correlato que supone la práctica de la poesía en el marco de academias, justas y certámenes (capítulo III), que reafirman desde finales del siglo XVI y ocupan un lugar de referencia en el XVII a partir de los modelos de raíz trovadoresca provenzal y sus *puys*. Middlebrook alumbró en estos usos y su significación otro espacio significativo del desarrollo de una poética anfónica, en la que la pura expresividad se sacrifica (el término no carece de sentido) en aras de la construcción de un espacio colectivo, donde es lo supraindividual, lo comunitario, lo verdaderamente importante. Al contemplar con una mirada al sesgo este tipo de ejercicios considerados menores en la lectura hegemónica basada en la atención privilegiada a los autores singulares y sus usos expresivos, la autora abre las puertas a la reconsideración y revalorización

de la denostada como “poesía de circunstancias”, recordando que es esta condición la que, además de resultar prácticamente ineludible para cualquier texto, arraiga la poesía en la empresa de asentamiento de una sociedad compartida o, en el desarrollo del período imperial, de la extensión de una ideología para hacerla más asimilable para quienes la soportan. Con independencia de su calidad, la actividad de un sinnúmero de versificadores se manifiesta así como un elemento historiográfico de primer orden para componer una visión completa del desarrollo de la poesía en estos siglos y, en especial, del lugar que su práctica ocupaba en la empresa de (re)definir una sociedad.

Singular entidad adquieren en esta línea de lectura las páginas dedicadas en la introducción del capítulo III al *Viaje del Parnaso* (1614), obra tan significativa en la encrucijada de esos años como necesitada de una adecuada elucidación crítica en el panorama de la producción cervantina. En línea con su metodología, Middlebrook se acerca a esta sátira a partir de uno de sus detalles significativos, como es la imagen de la nave hecha de versos; la presenta como una puerta de acceso a uno de los ejes temáticos de la obra, para vin-

cularla a continuación a uno de los más específicos episodios cervantinos de reflexión metapoética, como es el de las conversaciones sostenidas por don Quijote en casa del Caballero del Verde Gabán, a través de cuyas referencias conecta con el objeto de consideración que son los certámenes literarios. Todo ello se pone bajo la noción de *copia*, para proponer que desde su significado en la retórica humanista alcanza a la imagen de desmesura típica de la estética barroca, sirviendo de puente entre ambas el despliegue de versos en las convocatorias académicas, donde, además, se difumina la posible distancia entre quienes pasarán a las historias literarias como escritores de relieve y la desbordante cantidad de súbditos de la Monarquía Hispánica entregados al ejercicio del verso. En el *Viaje* cervantino se convierte en emblemática la imagen en la que llueven poetas sobre la nave que avanza hacia la restitución del Parnaso, ahora sí como nombre propio de un monte mitológico; pero esto (“¡Cuerpo de mí, con tanta poetambre!”) es una *mise en abysme* o fulguración microcósmica del conjunto de un poema anfónico que trata del desbordamiento del parnaso (con la minúscula de la metonimia cuyo

referente es lo que se está asentando como campo literario) y que modeliza en su forma lo que se percibe como una inundación. De hecho, los apuntes de Middlebrook dan pie a la lectura del *Viaje* como un copioso vejamen, esto es, la enumeración en clave burlesca de los participantes en una justa o academia y su desempeño ante las reglas establecidas. Una lectura en esta línea y de la mano de *Amphion* y su diálogo de poética y política nos permite extender el concepto de *sodalitas* más allá del sentido delimitado y especificado como solidaridad entre un grupo homogéneo, para considerar la vasta y heterogénea red de relaciones sobre la que se construye la práctica poética entre dos siglos y con la que acaba configurándose, al menos en una vertiente de importancia y que no merece el olvido. La *sodalitas* (no exenta de tensiones y con el texto como espacio para la dialéctica) se articula sobre la práctica poética y, con ella, en la base social que la sostiene y alimenta, para que el verso anfónico le devuelva en sutil formalización un componente esencial para la formación de una comunidad y la potencia de sus vínculos.

La fortaleza del libro de Middlebrook radica en una estructura

metodológica que también caracterizaba su monografía anterior. La base es el punto de diálogo que establece entre la noción que le sirve de base (sea la más específica de la relación de la poesía con el imperio, sea la más abarcadora de una vertiente de la práctica poética orientada a ordenar los confines de una sociedad y, por tanto, sus reglas internas) y un bien escogido corpus de textos, en equilibrada proporción de ocupantes del centro y de la periferia del canon. Con ello produce un primer efecto de recuperación de la complejidad, máxime en un planteamiento como este, que abarca distintas tradiciones lingüísticas (más que nacionales) y un arco de cinco siglos. En la lectura de los versos se hibrida la lección de la filología con los estímulos de la deconstrucción para buscar no solo las fisuras de los textos, sino también el modo en que elementos de su forma (el ritmo, la rima) operan como factores de producción de sentido (y de valores) tan sutiles como poderosos. En síntesis, la distinción horaciana entre Orfeo y Anfión se proyecta en la explotación del valor significativo de sus respectivos instrumentos musicales; aunque los presenta como “the two distinct lyre of Orpheus and Amphion”

(p. 104) y parecen neutralizarse en el subtítulo del volumen, en el desarrollo del análisis se identifica la lira con el instrumento y el símbolo de Anfión, en oposición distintiva al canto de Orfeo (“Orphic poetry is anchored in the solitary human voice”, p. 8), lo que permite contraponer el valor introspectivo de este (identificable con la lírica petrarquista *stricto sensu*) y la capacidad de la lira entregada a Anfión por Mercurio para hacer del poeta “the politician and the city builder”, *ibidem*); el matiz se convierte en manos de Middlebrook y su lectura inteligente (de *intus legere*) en una llamada de atención a la dimensión, cuando menos, jánica de una lírica que no puede reducirse a una de sus líneas de fuerza, elevada a un posición hegemónica. El planteamiento no carece de antecedentes en la crítica sobre la poesía del período; baste recordar el ensayo de interpretación de las églogas de Garcilaso por Darío Fernández Morera (*The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, 1982), apoyado igualmente en una dualidad de instrumentos músicos para delimitar el hibridismo constitutivo de la materia pastoril, justo en la base de una inmediata formalización como “bucolismo petrarquista”. Y ello nos lleva a una va-

loración final sobre el fecundante estudio que estamos considerando.

Resulta fundamental en su lectura no prescindir de toda una serie de precedentes, propios y ajenos, no tanto para apreciar debidamente su fundamental relación de aprovechamiento y distancia con un consolidado discurso crítico, aportándole continuidad y renovación, como para enmarcar su propuesta en los planteamientos de una problemática hermenéutica e historiográfica en las antípodas de las esquematizaciones reductivas, con una imprescindible llamada de atención sobre el carácter proteico y multiforme de una poesía que no se circunscribe a su línea dominante, ya surja esta condición de la realidad histórica o de la construcción crítica. Y esta intencionada evocación del magisterio de Rodríguez Moñino sirve también para apuntar una vía de desarrollo de esta propuesta crítica, que se enriquecerá, sin duda, con una más intensa comunicación entre un corpus crítico de la tradición europea y la atención a los aires reconstituyentes venidos de otros campos, porque no es productivo prescindir de las aportaciones de unos por venir de un modelo y un continente considerados viejos, y de los otros por percibirse con aires de ruptura.

En otra línea, lo sistemático del planteamiento de Middlebrook en su empresa de traslación de lo simbólico de una figura mítica y sus atributos a la lectura de una imprescindible faceta de la producción lírica de una *longue durée* proporciona una base sólida para el juicio y permite integrar lecturas de textos concretos en una elaboración hermenéutica e historiográfica fuerte, sin anular la construida en torno al hasta ahora considerado eje mayor, antes bien, redefiniendo su perfil y enriqueciéndolo al integrarlo en un amplio diasistema, con sus impulsos de continuidad y sus puntos disruptivos. Es aquí donde la propuesta se abre a desarrollos complementarios que, por ejemplo, recuperan la dimensión de historicidad necesaria para que una noción englobadora no se convierta en coartada para obviar realidades concretas y matices que no se resuelven con la presencia de arquetipos, verbigracia la acción de las fuerzas estamentales (por no hablar de germinales diferencias de clase), con sus intereses contrapuestos bullendo bajo la empresa unificadora de la estructura imperial, como se aprecia, por ejemplo, en las diferencias entre Góngora y Quevedo.

De manera similar, la dicotomía revelada en las páginas de *Amphion*

como alternativa a la lectura de un petrarquismo unificador y neutralizador merece continuar una senda hasta ahora escondida, para atender a territorios y prácticas poéticas no del todo reductibles a una oposición Orfeo-Anfión, como puede apreciarse en lo apuntado a propósito de la lectura del *corpus bucolicum* garcilasiano y, por extensión, del conjunto de un período extendido en este campo hasta la variable del anacreontismo dieciochesco. De hecho la propuesta de Middlebrook ofrece valiosos instrumentos para la indagación en las complejas relaciones que el mundo eglógico plantea entre el principio de soledad que gravita sobre el canto del poeta y, vía Góngora, se proyecta en su reelaboración barroca y el vinculado con el horizonte arcádico como ideal de una *sodalitas* o sociedad primitiva que reúne a los pastores, como ocurre en el palacio de Felicia, en una propuesta de conciliación de la naturaleza y el orden. Sin concluirlo, el camino ha quedado abierto en estas páginas. Y sin duda podría ofrecer resultados similares incorporar a la reflexión el amplio campo de la épica, con una presencia en el libro prácticamente reducida a la *Grandeza mejicana* de Balbuena; el valor del *epos* como sustento de identi-

dades colectivas (polis, imperio o nación) quedó vinculado desde las raíces de su conceptualización, por lo que atender en futuras indagaciones críticas a la articulación de lírica anfiónica y epopeya aportaría matizaciones a sus respectivos perfiles y al conjunto del sistema poético.

Finalmente, y sin agotar el arsenal de aportaciones y sugerencias de este diálogo de poesía y política en las raíces de la modernidad occidental, nos queda el recordatorio de convivencias diferentes y más ricas en los dos planos inextricables de la lírica y la sociedad, la necesidad de revisar las nociones de duración como base de la construcción historiográfica y la perspectiva crítica, y, en última instancia y aplicando el concepto de Rancière, un renovador modo de administración de lo sensible.

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba-Grupo PASO

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.