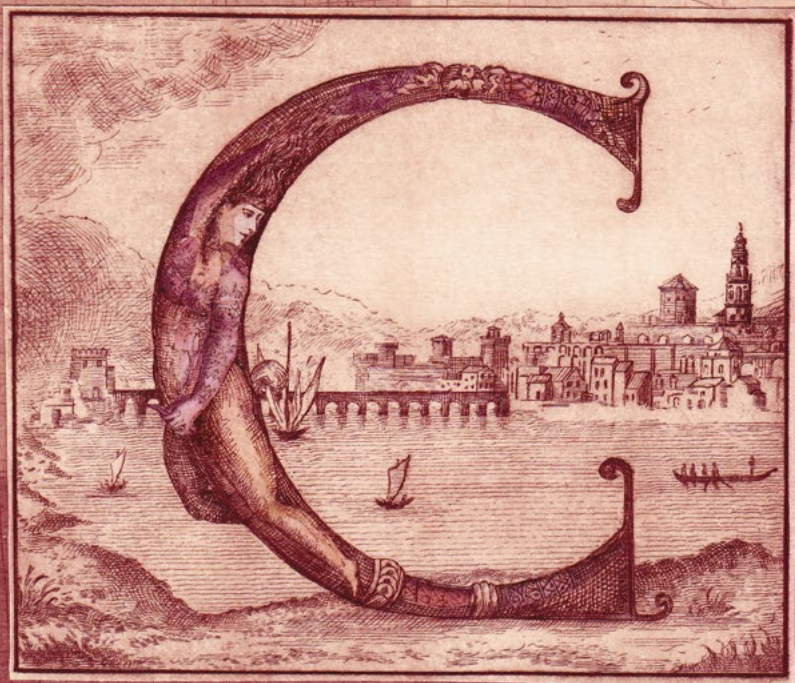


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
13 (2025)

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

www.creneida.com

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN

María Dolores AYBAR RAMÍREZ (Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho), Anna BOGNOLO (Università di Verona), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), Fernando DURÁN LÓPEZ (Universidad de Cádiz), Itz'iar LÓPEZ GUIL (Universität Zürich), Diego MARTÍNEZ TORRÓN (Universidad de Córdoba), † Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Oliver NOBLE WOOD (Oxford University), Ana PADILLA MANGAS (Universidad de Córdoba), Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Universidad de Zaragoza), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara), Noël VALIS (Yale University), Benedicte VAUTHIER (Universität Bern) 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 CEREZO (Universidad de Córdoba), Angelina COSTA PALACIOS (Universidad de Córdoba), Francisco Javier Díez DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora EGIDO (Universidad de Zaragoza), Ángel ESTÉVEZ MOLINERO (Universidad de Córdoba), Angela FABRIS (Universität Klagenfurt), Pura FERNÁNDEZ (CSIC), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Eva María FLORES RUIZ (Universidad de Córdoba), Ignacio GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba), Luciana GENTILLI (Università di Macerata), Gastón GILABERT (Universidad de Barcelona), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ (Universidad

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

PORTADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

DIRECTRICES

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

MUNDO IMPRESO. CREACIÓN, RECEPCIÓN Y
PROCESOS DE TRANSMISIÓN DE LOS LIBROS Y PAPELES

- “Viejo con moza, mal retoza”: el matrimonio forzado como desencadenante de la violencia a través de un caso horrible y espantoso del siglo XVI*** 8

María Sánchez-Pérez | IEMYRhd – Universidad de Salamanca

- Del canard al pliego de cordel: el motivo del matrimonio entre mujeres y su resolución simbólica en la literatura popular impresa*** 41

Mónica María Martínez Sariego | Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

- La presencia y circulación de libros franceses entre las élites ilustradas de Guipúzcoa*** 68

Justo Hernández | Universidad de La Laguna

- Oportunidades editoriales en los márgenes. Las impresiones litúrgicas en Calatayud en el siglo XVIII*** 87

Alberto Gamarra Gonzalo | Universidad Complutense de Madrid

- Manuel Fernández: redes, mercado y estética en la cultura impresa del siglo XVIII*** 137

Guillermo Pupo Pernet | Oxford College of Emory University

- “A los pocos que lean mis borrones”: la intrincada edición prínceps de Máximas para la guerra del marqués de la Mina*** 162

Pablo de la Fuente de Pablo | Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

- El té de las damas como nueva forma de miscelánea: recursos de hibridación genérica*** 195

Emre Özmen | Universidad de Sevilla

- Del folletín al poema por entregas: el Don Juan de José Joaquín de Mora*** 222

Alberto Custodio Romero Vallejo | Universidad de Oviedo

- Una incursión en el sistema editorial del almanaque femenino a través del caso de Blanca de Gassó y El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas (1874-1877)*** 258

Juan Pedro Martín Villarreal | In-EMHis – Universidad de Cádiz

Claudia Lora Márquez | Universidad de La Laguna

<i>El género del Lazarillo y Juan de Valdés: el prólogo, los casos de Fortuna y las cartas consolatorias</i>	288
José María Martínez Domingo Universidad Rey Juan Carlos	
<i>La negatividad barroca. Reflexiones en torno al soneto de Góngora Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos</i>	348
Humberto Huergo Cardoso Carleton College	
<i>Algunos datos para la biografía del poeta Miguel Colodrero de Villalobos</i>	454
Domingo Durán Rodríguez Universidad de Córdoba	
<i>“Sentimiento interior”: El cortesano descortés (1621) de Salas Barbadillo y los confines de la intimidad</i>	485
Enrique García Santo-Tomás University of Michigan	
<i>“Casa y miento, y cárcel verdadera”. El matrimonio tridentino en El Criticón de Gracián</i>	503
José Manuel Buedo Martínez Universitat de València	
<i>La influencia de Lorca en Miguel Hernández: los epigramas juveniles a la chumbera</i>	531
Luca Ponce Giannantonio I.E.S. Arquitecto Ventura Rodríguez (Boadilla del Monte, Madrid)	
<i>Contra el periodismo: el paso de Sebastià Juan Arbó por La Vanguardia Española de Luis Martínez de Galinsoga (1952-1961)</i>	558
Joan Antoni Forcadell Universitat Autònoma de Barcelona - GEXEL/CEDID	
<i>Comedia y Existencia: a propósito de teatro y cine en Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura</i>	611
Armando Pego Puigbó La Salle – Universitat Ramon Llull	
<i>La larga marcha: políticas estéticas y larga transición en la joven poesía del tardofranquismo a la restauración democrática</i>	644
Juan José Lanz Universidad del País Vasco	

LECCIONES Y MAESTROS

<i>A Maruzzella Profeti, cuya historia es alma</i>	686
Katerina Vaiopoulos Università di Udine	
<i>Ángel Gómez Moreno: humanismo y amistad</i>	694
Álvaro Bustos Tauler Universidad Complutense de Madrid	

ARTÍCULO-RESEÑA

<i>Un “felice dischiudersi di balconi”</i>	701
Maria d’Agostino Università Suor Orsola Benincasa – Napoli	

Mundo impreso. Creación, recepción y procesos de transmisión de los libros y papeles

eds. Claudia Lora Márquez y Noelia López Souto

“Viejo con moza, mal retoza”: el matrimonio forzado como desencadenante de la violencia a través de un caso horrible y espantoso del siglo XVI

MARÍA SÁNCHEZ-PÉREZ

ITEMYRhd – Universidad de Salamanca

mariasanchezperez@usal.es

Título: “Viejo con moza, mal retoza”: el matrimonio forzado como desencadenante de la violencia a través de un caso horrible y espantoso del siglo XVI.	Title: “Old Man with a Lass, how Crass” ¹ : Forced Marriage as a Trigger for Violence Through a 16 th Century Horrific and Hideous Case.
Resumen: Dentro de las relaciones de sucesos ocupan un lugar destacado los denominados “casos horribles y espantosos”, cuyo núcleo temático giraba siempre en torno a la crueldad y la violencia. A pesar de que hoy en día es difícil saber si los hechos narrados en estos pliegos sueltos ocurrieron verdaderamente o no, cada vez contamos con más estudios en los que ha podido constatar-se que ciertos sucesos sí acaecieron en realidad. El objetivo de este artículo es centrarse en uno de ellos para comprobar cómo los matrimonios forzados o concertados podían inducir a cometer todo tipo de atrocidades. Aunque en este caso no hemos encontrado testimonios fehacientes de lo que ocurrió realmente, es probable que lo narrado pueda coincidir con hechos sucedidos en la España del siglo XVI.	Abstract: Within News Pamphlets, the so-called “horrific and dreadful events” occupy a prominent place: their thematic focus always revolves around cruelty and violence. Although today it is difficult to know whether the events described in those chapbooks truly occurred or not, an increasing number of studies have shown that certain events did take place really. This article aims to focus on a chapbook to explore how forced or arranged marriages could lead to do every kind of atrocities. Although no reliable evidence has been found about what actually happened in this case, it is likely that the events described are in line with the facts that took place in 16 th century Spain.
Palabras clave: Casos horribles y espantosos, relaciones de sucesos, violencia, literatura popular, siglo XVI.	Key Words: Horrific and dreadful events, News Pamphlets, Violence, Popular Literature, 16 th century.
Fecha de recepción: 30/9/2025.	Date of Receipt: 30/9/2025.
Fecha de aceptación: 16/11/2025.	Date of Approval: 16/11/2025.

1 Adaptación al inglés del dicho castellano “Viejo con moza, mal retoza”.

Los llamados “casos horribles y espantosos” comenzaron su andadura en pliegos sueltos poéticos a mediados del siglo xvi². Este género se encuadraba dentro de las relaciones de sucesos y fue el que alcanzó mayor éxito durante siglos³. Dichas relaciones estaban destinadas a dar noticia de todo tipo

- 2 Ya señaló M.^a Cruz García de Enterría en la década de los 80 del pasado siglo el cambio de gusto en la literatura popular impresa a medida que avanza el Quinientos: “El siglo xvi puede dividirse en dos partes claramente delimitadas y de las que funciona como bisagra 1550. En la primera mitad del siglo es el romancero viejo y la poesía de cancionero la que triunfa abrumadoramente en los pliegos sueltos [...] En la segunda mitad del siglo [...] aparece clarísima la tendencia a fijar el contenido en dirección del “caso horrible y espantoso” (M.^a Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983, p. 35). Puede verse un estudio del primer caso horrible y espantoso en pliegos sueltos poéticos del siglo xvi en María Sánchez-Pérez, “El adulterio y la violencia femenina en algunos pliegos sueltos poéticos del siglo xvi”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII, 2 (2023), pp. 287-303. Pero, para este caso, véanse también Elena del Río Parra, “Morir por partes. Criminografía en relatos de homicidio temprano-modernos”, *Hispania Felix. Revista Rumano-Española de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, VII (2016a), pp. 213-234 (en concreto, pp. 221-223) y Elena del Río Parra, “Coplas hechas sobre un caso acontecido en Jerez de la Frontera de un hombre que mató veinte y dos personas a traición”, *Hispania Felix. Revista Rumano-Española de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, VII (2016b), pp. 236-246.
- 3 Por lo que se refiere a las relaciones de sucesos, desde 1995 —fecha en que se celebró el primer coloquio internacional sobre este género— hasta nuestros días, se han producido avances de gran envergadura en su estudio. Se creó la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (SIERS) (<<http://www.siers.es/siers/principal.htm>>) y bajo su amparo se han celebrado periódicamente sucesivos coloquios que han dado lugar a varias publicaciones: se trata de ocho volúmenes de imprescindible consulta para aquellos que se acerquen o dediquen al estudio de las relaciones de sucesos y que se encuentran disponibles en la siguiente página web: <<http://www.siers.es/publicacion/acta/listar.htm>> (consultada el 12/10/2023). No obstante, no es la única producción bibliográfica que se ha publicado sobre el tema hasta el momento y que no podemos recoger aquí, para ello pueden consultarse los diferentes boletines informativos de la SIERS: *Boletín informativo sobre las Relaciones de sucesos españolas en la Edad Moderna (BORESU)*; así como los *Boletines electrónicos de noticias de la SIERS (E-BORESU)*; todos ellos disponibles en la siguiente dirección: <<http://www.siers.es/boletin/listar.htm>> (consultada el 12/10/2023). Véase también R. Consuelo Gonzalo García, *La Biblioteca del relacionero: Repertorios, catálogos y otras fuentes de información para la localización de las Relaciones de Sucesos (BIRESU)*, A Coruña, Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE) y Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010. Y

de acontecimientos acaecidos dentro y fuera de la Península. Sin embargo, el objetivo y la finalidad que perseguían no solo estribaba en informar, sino que también servían para entretener y, lo que es más importante, para con-mover al público hacia unos determinados afectos, hecho que se percibe claramente al leer cualquiera de estos casos horribles y espantosos. Además de esos fines, muchas de estas obras se convirtieron en un excelente vehículo de propaganda ideológica de acuerdo con los intereses de las jerarquías civiles y eclesiásticas.

Aunque estas obras tremendistas comenzaron a imprimirse y publicarse a mediados del xvi, su difusión ha llegado —a través de diferentes medios y soportes— hasta el siglo xxi⁴. Estas piezas incitaban y producían pavor y sobrecogimiento dada la carga de aflicción y padecimientos que transmitían a través de la narración de conductas amorales, torturas, asesinatos, etc. El miedo que provocaban este tipo de composiciones, aunado con el morbo que difundían, explica, en buena medida, el éxito masivo de estas obras.

Quisiéramos fijar ahora la atención en uno de estos casos horribles y espantosos del siglo xvi impreso en un pliego suelto poético. El título es el siguiente: *Aquí se contiene un caso digno de ser memorado, el qual sucedió en este año de mil y quinientos y noventa en la ciudad de Çamora. El qual trata de la cruda muerte que una muger dio a su padre por casarla a su disgusto y, assimesmo, trata cómo mató a su marido y causó otras cinco muertes; como la obra lo irá declarando por su estilo. Y trata de la justicia que se hizo della y de un amigo suyo. Fue la presente obra compuesta por Juan Vázquez, natural de Fuente Ovejuna*⁵. Carecemos de datos en esta obra acerca de su impresor,

para una panorámica sobre las relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos del siglo xvi, consúltese María Sánchez-Pérez, “Panorámica sobre las Relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, xxi (2012), pp. 336-368. Disponible en línea: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/21>> [consultada el 11/09/2023].

- 4 Véase María Sánchez-Pérez, “La transmisión y difusión de los casos horribles y espantosos desde sus orígenes hasta el siglo xxi”, en *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos xx-xxi)*, eds. Ana Cabello *et al.*, Madrid, Arbor, 2011, pp. 205-2018.
- 5 Se trata de la entrada 625 de la obra de Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos. Siglo xvi*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid, Castalia & Editora Regio-

lugar de impresión y fecha concreta de publicación, aunque en la pieza se señala que los hechos sucedieron en 1590. No nos detendremos ahora en analizar las diversas secciones que suelen presentar estos títulos o paratextos y que responden a unas pautas muy concretas que se repetirán a lo largo de varias centurias. Sin embargo, en cierto modo, podríamos afirmar que no nos hallamos ante un título tan largo como suele ser frecuente en otras ocasiones, aunque las secciones principales se cumplen básicamente también aquí, siguiendo ya el protocolo habitual que singularizaba a estas composiciones⁶.

Por lo que se refiere a sus características materiales y tipobibliográficas, cabe señalar que se trata de un pliego suelto poético en formato 4.º, formado por cuatro hojas, texto a dos columnas y letra gótica. Contiene tres pequeños grabados xilográficos que representan a algunos de los actantes o personajes que aparecerán en la narración⁷: un caballero, una dama y un galán⁸.

nal de Extremadura, 1997. A partir de aquí, cuando nos refiramos a los diferentes asientos de esta obra, lo indicaremos con las siglas RM. La pieza original se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: R-12175³). Para la transcripción y edición de los textos hemos seguido las normas que aparecen recogidas en el *Proyecto de investigación “Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII”* [BFF2003-00011]. *Guía para los miembros del equipo y colaboradores*, Salamanca, SEMYR, 2003. Puede verse una edición completa de nuestro texto al final de este trabajo.

- 6 Para los títulos sobre las relaciones de sucesos, véanse Nieves Pena Sueiro, “El título de las ‘Relaciones de sucesos’”, en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, eds., Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 293-302; y, en especial, Pedro M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002 (sobre todo p. 225 y siguientes).
- 7 Para intentar aclarar si se trata de personajes, actantes, etc., consúltase María Sánchez-Pérez, “La retórica de las relaciones tremendistas del siglo XVI”, en *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, coord. y ed. Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 217-234.
- 8 La inclusión de este tipo de figuras es algo habitual en estas obras de la literatura popular, ya que, curiosamente, en uno de los productos más baratos y destinado a un público masivo, como son los pliegos sueltos, la presencia de la imagen es casi obligada, desde sus comienzos hasta su extinción. Véanse Javier Portús, “Imágenes de cordel”, en *Palabras para el pueblo*, eds. Araceli Godino López et al., Madrid, CSIC, pp. 203-228; y Giuseppina Di Francesco, “Breve cenni sulle illustrazioni dei pliegos

En el título de la obra se nos dice que el autor es Juan Vázquez y que era natural de Fuente Obejuna (Córdoba). Normalmente, poco o muy poco es lo que sabemos acerca de los autores de esta literatura popular impresa. Si hacemos un repaso de los pliegos sueltos veremos que en muchos de ellos abunda la anonimia y, en otros tantos, los autores se presentan de forma sencilla y elemental como “vecino de...” o “natural de...”, pero casi nunca aportando datos sobre su estatus social, nivel cultural, etc. De Juan Vázquez solo conservamos este pliego, en el que, como hemos señalado únicamente se cita su procedencia⁹.

El “caso” que aquí nos narra Juan Vázquez trata de cómo un buen matrimonio tuvo una hermosa hija que se enamoró de un “gentil hombre”. Ambos se amaban apasionadamente, pero el padre decide casarla con otro. Los amantes conciertan cómo asesinarán al marido y, para llevar a cabo su fin, cometerán varios crímenes y escaparán de su ciudad. El padre de la muchacha recibe noticias de que su hija está en Santander y decide ir a buscarla, pero ella lo asesinará fríamente. Finalmente, la justicia condenará a la pareja y, debido a los ruegos que hacen a Dios cuando están siendo sentenciados, nuestro coplero implora a la bondad divina para que los perdone y los acoja en su seno. Este sería el argumento y resumen de la pieza, pero vayamos por partes¹⁰.

El texto consta de 465 versos y está compuesto en las conocidas como quintillas dobles o coplas de ciego¹¹. Comienza la composición Juan Vázquez solicitando el amparo de Dios y la Virgen para que le

suelos poéticos spagnoli del XVI secolo”, en *Decíamos ayer... Estudios de sus alumnos en honor a M.^a Cruz García de Enterría*, eds. Cristina Castillo Martínez y José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 143-155.

- 9 Existe una entrada, RM 624.5, atribuida a un tal Juan Vázquez, pero se trata de un pliego hoy desconocido, por lo que no sabemos si se trata del mismo autor o no. Si lo fuese, la temática del pliego es completamente distinta, pues consiste en un *Juego para damas y galanes en coplas*.
- 10 Sobre el adulterio y la violencia femenina en los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI, véase, de nuevo, Sánchez-Pérez, “El adulterio y la violencia femenina”.
- 11 Para el caso de las composiciones métricas en este tipo de obras, consúltense Nieves Baranda, “Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego”, *Castilla*, XI (1986), pp. 9-36; y María Sánchez-Pérez, “Relaciones de sucesos en romance impresas en pliegos de cordel (siglo XVI), *Hispanic Review*, LXXXIII, 1 (2015), pp. 27-45.

ayuden en su narración, “porque a todo el mundo cuente | tal caso la lengua mía” (vv. 19-20). Nos indica, posteriormente, la localización del suceso —en Zamora— y de inmediato nos presenta a los padres de esta mujer antes de su nacimiento. Al autor de esta relación tremenda le interesa, especialmente, señalar el origen noble y honrado de esta mujer zamorana, pues intercala al comienzo de la narración una amplia *digressio* de más de cincuenta versos donde se cuenta el casamiento de los padres, el nacimiento de la hija, su bautizo, crecimiento y, finalmente, su enamoramiento. Destaca, como decimos, la intención por parte del autor de resaltar la buena crianza de esta joven, en especial, el bautizo:

Y para hazerla christiana
buscaron nobles padrinos,
que fueron de buena gana
dos hidalgos, sus vezinos,
que era gente humilde y sana.

Y al combite apercibieron
cavalleros muy honrados
quantos abisar pudieron,
y otros muchos que vinieron
con estos acompañados.
Fue tanta la colación
que para darles tuvieron
que causava admiración,
y todos con afición
allí el parabién les dieron.
(vv. 56-70)

Los protagonistas de estos casos horribles y espantosos, en muchas ocasiones, pertenecen a clases sociales superiores, lo cual viene a incidir en el deseo de estos copleros populares de señalar ante su auditorio que cualquiera puede sucumbir a las tentaciones demoníacas y que no están libres del pecado ni de ser procesados por sus delitos. Por ello, del joven galán nos indica el autor:

Él era gallardo moço,

virtuoso y bien tratado,
gentilombre y muy honrado,
porque le apuntava el boço
de todas gracias dotado.
Honrados padres tenía,
de linage principal,
que otros mejores no avía
hidalgos en demasía,
que eran de sangre real.
(vv. 81-90)

Mientras se produce el proceso de enamoramiento entre ambos, el padre negociaba el casamiento de su hija con otro hombre. Cuando ella recibe la noticia, el autor indica:

Pero quando la embaxada
a la hija el padre dio,
desta suerte respondió
diziendo que era casada
y al padre perdón pidió.

Y que tenía marido,
hombre principal y honrado,
tan gallardo y tan polido
como quantos son y han sido,
de muchas gracias dotado.
Y este me ha dado Dios
y por Él me perdonéis,
y esta merced me otorguéis
que con él me caséis vós,
padre mío, si queréis,

que este será mi contento,
y si dello gustáis vós,
será servicio de Dios
tratar este casamiento
que nos gozemos los dos.
(vv. 126-145)

Juan Vázquez va a ser duramente crítico con la actitud del padre, pues rechaza los deseos de su hija de contraer matrimonio con su enamorado. Es más, no solamente no se producirá el casamiento con el joven galán ni tampoco con el marido concertado, sino que:

[...] después vino a casalla,
con mil marañas y engaños,
y de tal suerte a emplealla
y un mal viejo a sujetalla
que tenía setenta años.
(vv. 176-180)

Los matrimonios concertados y, especialmente, los casamientos entre mujeres jóvenes y ancianos eran muy frecuentes en el Siglo de Oro en España —y aun después—, de ahí que encontremos casos de este tipo en la literatura de dicha época, tanto en la culta como en la popular. El motivo literario del viejo y el amor es un tópico recurrente en nuestras obras literarias desde antiguo y, así, el amor unido a la senectud resulta, en muchas ocasiones, vergonzoso y ridículo. Ya Ovidio hablaba de *turpe senilis amor*, pero lo encontramos también en numerosos refranes como: “Viejo con moza, mal retoza” y “Vejez con amor, no hay cosa peor”. Plauto también representará al viejo enamorado en su teatro cómico, conservamos algunos epigramas de Marcial que así lo atestiguan y son numerosas también las narraciones tanto de carácter culto como popular que desde la Edad Media, en el Renacimiento e incluso en épocas posteriores inciden en la misma temática. Son varios, por tanto, los clichés en torno a la bajeza e indecencia del amor en la vejez.

Por poner un ejemplo de la época en la que nos movemos, pensemos en el tratamiento que hace Cervantes de la figura del anciano enamorado. Dos de sus entremeses: *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso* son claros testimonios en los que el tema aparece insistentemente y, quizá, más conocida aún sea una de sus novelas ejemplares: *El celoso extremeño*¹². No

12 Las concomitancias que existen entre *El viejo celoso* y *El celoso extremeño* son evidentes y, por diversos aspectos, podemos afirmar que existe un estrecho parentesco entre el entremés y la novela ejemplar —piénsese en el nombre de ambos ancianos, por ejemplo—. No obstante, esta última difiere del anterior debido al tratamiento que Cervantes realiza de la figura del viejo enamorado. En el caso de *El celoso extremeño* podría decirse que amor unido a senectud alcanza aquí cotas de dramatismo no expresadas antes.

obstante, a pesar de ser un tópico conocido en la época, apenas le presta atención Juan Vázquez. La figura del marido anciano aparece de soslayo y no aprovecha narrativamente el filón que le reportaba esta tradición. Podría haber incidido en el tema y, sin embargo, apenas repara en él. Es más que probable que el motivo literario del viejo y el amor estuviera tan presente en la conciencia colectiva de la sociedad áurea que el autor no sentiría la necesidad de explotarlo en esta pieza¹³.

Por otra parte, Juan Vázquez señala explícitamente que el padre casa a su hija “con mil marañas y engaños”, anunciando así las malas intenciones de este hombre; pero, además, en la quintilla siguiente, frente a la bondad con la que se nos había presentado al padre en el inicio de la composición, se nos muestra ahora a un hombre airado, capaz de maltratar a su hija:

Para que dicesse ‘sí’,
esta donzella agraciada
fue del padre maltratada,
que muchas veces la vi
en la cara lastimada.
(vv. 181-185)

-
- 13 Recuérdese, por ejemplo, que en algunas novelas de caballerías la senectud unida al amor resultaba un motivo ridículo. En este sentido, puede consultarse el trabajo de M.^a Carmen Marín Pina, “El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea”, en *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”): poética, lectura, representación e identidad*, dir. Pedro M. Cátedra, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez-Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 245-266, donde incluye un apartado dedicado al estudio de “El amor, la caballería y la vejez” (pp. 247-251). Marín Pina, apoyándose en las tesis de G. Minois, afirma que la figura ridícula del viejo enamorado es un motivo universal que viene de antiguo y que, precisamente, a partir del siglo xv vuelve a resurgir en toda Europa debido a la proliferación de “matrimonios desiguales por el desfase creciente de las edades entre los esposos” (*Ibidem*, p. 247, nota 10). Sabemos, además, que el motivo del viejo enamorado ha llegado hasta la literatura del siglo xx, pasando desde la Antigüedad greco-latina hasta Federico García Lorca. Hemos visto algunos ejemplos de nuestra literatura del Siglo de Oro, pero son de sobra conocidas obras como *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín o *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca, por citar solamente algunos casos. No obstante, debemos destacar que no siempre aparecerá el amor en la vejez como un motivo ridículo.

Este coplero popular se presenta a sí mismo como un testigo ocular de los hechos que narra. Es muy frecuente encontrar una mención directa del autor hacia el auditorio diciendo que la noticia que presenta ha sucedido realmente porque alguien se lo ha contado; sin embargo, en este caso además el autor se presenta como un testigo directo del suceso.

La hija decide tomar venganza y, como siempre en este tipo de narraciones, será el demonio quien la incite a cometer los delitos¹⁴; los calificativos que se le adjudican a Lucifer suelen repetirse en casi todas estas relaciones tremendistas:

Y a pocos días casada
con este viejo cansado,
en verse mal empleada,
a la triste, desdichada,
el demonio la ha engañado.
Y el traidor, falso, engañado,
de suerte la ha perseguido
diziéndole al oído
que dicesse parte a Hurtado
y matassen su marido.
(vv. 211-220)

Llama la atención el hecho de que aparezca aquí el joven galán con el nombre de Hurtado, pues anteriormente se nos decía que se llamaba Gerónimo Mercado. Lo más probable es que nos hallemos ante una confusión por parte del autor o de una equivocación gráfica cometida por el impresor. Este hecho demuestra, una vez más, que nos hallamos ante una literatura efímera, cuyas tareas de impresión se encomendaban muchas veces a los aprendices menos diestros, por lo tanto, que se produjera un descuido como este era relativamente frecuente.

Juan Vázquez incluye una amplia *descriptio* del modo y manera en que los dos jóvenes amantes conciertan asesinar al marido. Son casi cincuenta versos en los que se nos narra dilatadamente cómo matan a varios criados

14 En los casos horribles y espantosos del siglo XVI siempre será el demonio el causante de incitar a todos estos personajes a cometer el mal. Estos sucesos violentos y atroces se encuentran ligados a la presencia de un ser diabólico y maligno.

de la casa y degüellan al esposo. La *evidentia* retórica desempeña aquí un papel fundamental, pues todos los oyentes y lectores de esta relación tremendista se convertirían casi en testigos oculares de los hechos narrados. Veamos un fragmento:

Y aquella noche siguiente
entró en casa el amigo,
por un secreto postigo
sin ser sentido de gente
el traidor, falso, enemigo.

Dadas las doze, la dama,
del demonio revestida,
se levantó de la cama,
que no estava bien dormida,
para urdir mejor su trama.
Y sin sentirla el marido
en un punto se vistió,
y fue que estava dormido,
y a la traspuerta acudió
donde estava su querido.

Y llevole a un aposento
donde estavan dos criados,
los inocentes, cuitados,
dormían a su contento,
del caso muy descuidados.
Y como durmiendo estavan,
executando su furor,
sin tener de Dios temor
de puñaladas les davan
con un infernal rigor.
(vv. 256-280)

Observamos cómo, básicamente, los mismos calificativos con los que este coplero describía al diablo se repiten ahora para retratar al joven galán (v. 260). Además, las alusiones demoníacas son continuas a lo largo de toda la obra para describir a los asesinos: “la dama, | del demonio revestida” (vv. 261-262); “de puñaladas les davan | con un infernal rigor” (vv. 279-280); “por no ser conocido | el perverso canchero” —refiriéndose a la mujer— (vv. 311-312), “la infernal llena de gozo” (v. 396). Es frecuente también la alteración de un mismo sintagma dependiendo de la rima que necesite el coplero, ajustándose así, fácilmente, al octosílabo. De este modo encontramos, por ejemplo, en los versos 319 y 385 “y con dañada intención” y en el verso 282 “y con intención dañada”.

Continúa la composición narrándonos la forma en la que escapan los dos jóvenes: en el camino matan a un arriero con catorce puñaladas y después lo arrojan a un río. Pero antes, la mujer decide desnudarlo para vestirse con sus ropas y, de este modo, pasar desapercibida hasta llegar a Santander. En España, en la literatura de los siglos XVI y XVII son numerosos los casos donde las mujeres se disfrazan de hombres por diversos motivos. Ya Aristófanes en su obra *Las asambleístas* presenta a varias mujeres que engañan a sus maridos disfrazadas de hombres para conseguir el gobierno de la ciudad de Tebas. También encontramos a damas disfrazadas de varones en algunas comedias de Lope de Vega, en Calderón o en la novelita de Cervantes titulada *Las dos doncellas*¹⁵. Sin embargo, los ataques de los moralistas hacia las actrices que aparecían vestidas de hombres fueron constantes. Así, leemos en un *Memorial* enviado a Felipe II, en 1598, lo siguiente:

En cuanto a que la mujer que representa no vista el traje del hombre ni al revés, puede haber moderación, mas no se puede del todo prohibir, pues es muy cierto que a veces es paso forzoso en la comedia que la mujer huya en hábito de hombre, como en sagradas y auténticas

15 Sin duda, se trata de un tópico literario que abunda en nuestra literatura. En este sentido pueden consultarse varios estudios: B. B. Ashcom, “Concerning ‘la mujer en hábito de hombre’ in the *comedia*”, *Hispanic Review*, xxviii (1960), pp. 43-62; Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española, 1976; y Hans Felten, “La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas y Lope de Vega”, en *Hacia Calderón. Archivum Calderonianum* (V), ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 77-82.

historias de estos reinos está escrito. Debe, pues, para esto permitirse, mas con orden expresa que ni el hábito sea lascivo ni tan corto que del todo degeneren del natural honesto de mujeres, pues puede la invención muy fácilmente hacer que el mismo sayo sea más largo y no tan costoso ni afectado de compostura lo que se hubiere de ver [...]”¹⁶.

Efectivamente, la mujer disfrazada de varón es un tópico recurrente en la literatura del Siglo de Oro, especialmente en la poesía y la dramaturgia; de hecho, son muy numerosas las obras de teatro de la época en las que se incluye la aparición de una mujer vestida de varón por diversos motivos. Por ello, Miguel Romera-Navarro realiza un breve catálogo, pero muy significativo, en el que recoge las diferentes razones por las que se incluía en las comedias a una mujer disfrazada, aduce además —en notas al pie— ejemplos de cada una de ellas:

¿Qué induce a estas damas al cambio de vestido? Motivos tan varios como las pasiones humanas. Hagamos el catálogo: ocultar su vergüenza y deshonor, huyendo a los montes, eludir la justicia de un hermano vengador de su honra, o satisfacer el agravio hecho a su honor, cuando no escapar de un centinela que quiere forzarla; otras mujeres, para libertar al esposo, visitar a una reina injustamente en prisión y defender mejor su causa, para socorrer a su galán, o acompañarle en el destierro, para sólo llevar un mensaje; algunas por ocultar su identidad y acompañar al amante, o por celos y desconfianza de su galán; muchas para perseguir al infiel que las ha engañado o para restaurar su perdido honor, y otra pequeña legión para realizar sus planes amorosos¹⁷.

16 Miguel Romera-Navarro, “Las disfrazadas de varón en la comedia”, *Hispanic Review*, II (1934), pp. 269-286 (p. 271). Véase también Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, edición facsímil, Granada, Universidad de Granada, 1997.

17 Romera-Navarro, *op. cit.*, pp. 272-273. Afirma este autor en su trabajo que no existe ningún indicio veraz para creer que realmente hubiera mujeres disfrazadas de varón en la vida española de la época. No obstante, lo que sí está claro es que existían leyendas como la de la papisa Juana o la Monja Alférez que eran de sobra conocidas por la sociedad áurea. Asimismo, son numerosos los casos que aparecen a lo largo de la historia de la literatura popular impresa. Por otra parte, son abundantes los

En el pliego que ahora nos ocupa, podríamos afirmar que nos hallamos ante una mujer que decide vestirse de varón para poder “ocultar su identidad y acompañar al amante” y, de este modo, poder “realizar sus planes amorosos”. Gracias a ello, nos dice el pliego: “Desta suerte se libraron | de justicia y su poder, | que nunca los encontraron | los quadrilleros que echaron [...]” (vv. 321-324).

Sin embargo, teniendo en cuenta lo que ocurría en el teatro español de los Siglos de Oro, hay que señalar también lo siguiente:

La mujer de los Siglos de Oro tiene prohibidos una serie de comportamientos (vengarse, batirse en duelo, conquistar...) relacionados con una retórica masculina también vetada a las mujeres. Para vencer esas prohibiciones, la estrategia es disfrazarse de hombre. Los personajes disfrazados acomodan su discurso y conducta al personaje que encarnan, provocando una situación compleja y ambigua que surge de la preocupación por el decoro. La mujer en el teatro de los Siglos de Oro se viste de hombre para poder hablar y comportarse como un hombre. Disfrazada de hombre, puede recurrir a la violencia, acercarse a la cultura, batirse en duelo o utilizar expresiones no adecuadas a las mujeres. Solo disfrazándose, la mujer puede expresar su odio, su furia o su sed de venganza, ya sea mediante el lenguaje o a través de los hechos¹⁸.

En cualquier caso, los jóvenes amantes consiguen librarse de la justicia y llegar hasta Santander. No obstante, el padre recibe noticias del paradero de su hija y decide buscarla “sin dar parte a la justicia | de lo que hecho dexavan” (vv. 369-370). La hija lo recibe con palabras bondadosas y halagüeñas, lo engaña para que se hospede en su casa y, de este modo, asesinarlo más fácilmente:

ejemplos que encontramos en la comedia española y que, según Romera-Navarro, tienen su origen en la *Comedia de los engañados* de Lope de Rueda. Se trata de una obra de mediados del siglo XVI —concretamente de 1556— cuya trama es de origen italianizante, de ahí que el recurso de presentar en escena a mujeres disfrazadas de varón sería también de la misma procedencia.

- 18 M.^a José Rodríguez-Campillo, M.^a Dolores Jiménez López y Gemma Bel-Enguix, “El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro”, *Triangle: Language, Literature, Computation = Lenguaje, Literatura, Computación = Llenguatge, Literatura, Computació*, iv (2011), pp. 69-85. Disponible en: <<https://raco.cat/index.php/triangle/article/view/388899>> (consultada el 30/10/2023).

Hízole que se sentasse
y sacole de beber,
fingiendo mucho plazer
porque mejor executasse
lo que al fin vino a hazer.

Un cuchillo muy agudo
tan encubierto sacó,
quel padre no se lo vio,
con la brevedad que pudo
la falsa le degolló.
La infernal llena de gozo,
quando le vio degollado
rastrando por lo empedrado
lo llevó do estava el pozo
y dentro dél lo ha echado.
(vv. 386-400)

Por si no hubiera resultado suficientemente claro el motivo por el que la joven decide matar a su padre, Juan Vázquez lo recuerda una vez más para sus oyentes y lectores:

Con un maldito rigor,
dezía sin fundamento:
“Perverso, falso, traidor,
fuérate mucho mejor
no estorvarme el casamiento”.
(vv. 406-410)

Como no podía ser de otra manera, para finalizar la narración, tras este asesinato, la justicia consigue prender a los dos amantes y, “luego tormentos les dieron | y en el punto han confesado” (vv. 431-432). No es extraño en las relaciones de sucesos de este tipo que, finalmente, los culpables reconozcan sus graves delitos e invoquen a Dios para que los ayude en su último trance:

La sentencia declarada
dezían con dolor sobrado:

“Eterno Dios consagrado,
no es esta sentencia nada
conforme a nuestro pecado”.
Cada qual llanto empeçava
con muy grande contrición,
y a Dios perdón demandava
y a la Virgen invocava
que fuesse en su intercessión.
(vv. 441-450)

En estas obras tremendistas los criminales suelen ser castigados, bien a través de la justicia divina, mediante diferentes castigos celestiales, bien a través de la justicia civil, como sucede en este caso. Es importante destacar que “el catálogo legal de penas es de contenido muy diverso. Hay penas muy dispares entre sí, algunas de las cuales se aplicaron pocas veces y cayeron pronto en desuso”¹⁹; no obstante, los castigos que aquí se imponen son muy frecuentes en los casos horribles y espantosos en verso del Quinientos:

Luego al amigo ahorcaron
y quatro quartos le hizieron,
y a ella garrote dieron,
después desto la encubaron
y así los dos fenecieron.
(vv. 456-460)

Parece que el método más utilizado para imponer la pena de muerte era el de la horca —como señalan varios investigadores²⁰— y así es como muere ajusticiado el joven de esta narración. No obstante, una vez muerto el reo, también era frecuente o la decapitación o el descuar-

19 Francisco Tomás y Valiente, *El Derecho penal de la monarquía absoluta (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 380. Se trata de un estudio imprescindible para conocer el derecho penal durante la Edad Moderna desde un punto de vista jurídico, político y social. Para el tema que ahora nos ocupa, consúltese, especialmente, el capítulo vi, “La pena”, pp. 353-405.

20 Véase, de nuevo, Tomás y Valiente, *op. cit.*, especialmente, p. 383 y ss.). Consúltese, también, Ángel Rodríguez Sánchez, “La sogá y el fuego. La pena de muerte en la España de los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, xv (1994), pp. 13-39.

tizamiento del ahorcado, como sucede ahora —“cuatro quartos le hizieron” (v. 457)— y lo usual, además, es que esas partes del cuerpo fueran expuestas en el lugar del crimen, en las picotas o zonas de tránsito como en los caminos o en las entradas a los pueblos y ciudades²¹.

Por su parte, los castigos impuestos a las mujeres en estas relaciones tremendistas suelen ser más severos que los atribuidos a los criminales masculinos, probablemente porque en el imaginario de la época normalmente se consideraba a la mujer como un ser malo, depravado o peligroso²². Como se señala en esta obra, la culpable morirá en el garrote y, posteriormente, será encubada. De todas las relaciones en verso del siglo XVI solamente en este caso aparecerá el garrote como forma de ajusticiamiento. Bien conocido durante varios siglos en España, parece que ya existía en el Quinientos, aunque fue más frecuentemente utilizado en épocas posteriores:

Hay dos versiones básicas de este instrumento casi legendario: (1) la típicamente española, en la cual el tornillo hace retroceder el collar de hierro matando a la víctima únicamente por asfixia; y (2) la catalana, [...] en la cual un punzón de hierro penetra y rompe las vértebras cervicales al mismo tiempo que empuja todo el cuello hacia delante, aplastando la tráquea contra el collar fijo, matando así tanto por asfixia como por la lenta destrucción de la médula espinal. La agonía se puede prolongar según el humor del verdugo. El primer tipo, se usó en España hasta 1975, año de la muerte de Franco, después la pena capital sería abolida. El segundo tipo, usado hasta principios de este siglo en Cataluña y algunos lugares de Latinoamérica, se usa todavía en el Nuevo Mundo, sobre todo para tortura policial pero también para ejecuciones. La presencia de la punta en la parte posterior no sólo no garantiza una muerte rápida sino que aumenta las posibilidades de una agonía prolongada²³.

21 Es clásico el estudio de Constancio Bernaldo de Quirós, *La picota: crímenes y castigos en el país castellano en los tiempos medios*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1907.

22 Véase, de nuevo, María Sánchez-Pérez, “El adulterio”.

23 *Instrumentos de tortura. Guía bilingüe de la exposición de Instrumentos de Tortura desde la Edad Media a la Época Industrial, presentada en diversas ciudades del mundo 1983-2000*, autor Robert Held, fotografías Marcello Bertoni, traducción al español Donatella Montina, [s. l., s. n.], [¿1996?]; concretamente nuestra cita, en p. 34.

Posteriormente, a la mujer se le impone la pena del encubamiento o *cu-lleum*. En los pliegos sueltos en verso del Quinientos, dicho castigo siempre aparecerá destinado a mujeres. Esta pena consistía en meter al condenado en una cuba con un perro, un mono, un gallo y una serpiente, y arrojarlos al agua²⁴.

Como era frecuente al finalizar estas obras, el autor, Juan Vázquez, implora a Dios para que perdone los pecados de ambos jóvenes y los acoja en su seno. Se trata de un final que suele ser habitual también en este tipo de obras, por lo que los receptores de esta literatura popular impresa estarían más que habituados a este tipo de cierres:

Plega a Dios, por su bondad,
les perdone sus pecados
por su inmensa potestad,
porque con gran claridad
en gloria estén coronados.
(vv. 461-465)

Como ya se ha señalado en otra ocasión, este tipo de piezas caben encuadrarse en lo que Juan Gomis denominó “literatura del patíbulo, un subgénero editorial popular de amplia difusión en Europa”²⁵:

24 Sebastián de Covarrubias explica por qué se introducían estos animales: “Todos estos animales o matan sus padres o sus hijos o sus consortes. La mona al monillo, brincándole y apretándole entre los brazos; el perro, por quitarle el hueso arrojado a su padre, le mordisca y a veces le degüella; el gallo pica a su padre y forma pelea mortal con él sobre tomar las gallinas; la víbora dicen que, concibiendo por la boca, corta la cabeza al macho, acabando de recibir la simiente, y después viboreznos vengán la muerte del padre, que no pudiendo salir a la luz con la presteza que querían, horadan la barriga de la madre y salen por ella, dejándola muerta”, [s. v. *encubar*]. Añade, además, “se introdujo una pena en esta forma: encerraban al parricida en un cuero de vaca o en una cuba, echaban dentro con él un perro, una mona, un gallo, una víbora y, cosido muy bien el cuero o embetunada la cuba, lo echaban en el río o en la mar, y sin entrarle dentro el agua se ahogaba con gran tormento y vejación de los animales que le acompañaban”, Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995 [s. v. *cuba*].

25 Se desarrolló especialmente a partir del siglo XVII, pero constan especímenes anteriores como: María Sánchez-Pérez, “Entre la Chancillería y los pliegos de cordel:

Se trata de impresos que ofrecían relatos relativos al reo que iba a ser ejecutado: sobre los crímenes que le habían conducido al suplicio, sobre su confesión, sobre la sentencia condenatoria, o sobre sus últimas palabras ante el verdugo [...] Se trataba de dar noticia de una ejecución, con una intención informativa y aleccionadora [...]²⁶.

Por lo tanto, con los datos que vamos conociendo en los últimos años, cada vez parece más probable que muchos de los casos horribles y espantosos narrados en estas relaciones de sucesos debieron acaecer realmente o, al menos, debía existir una base histórica, aunque se ficcionalizaran después ciertos hechos según las conveniencias del momento. Así, por ejemplo, hemos encontrado testimonios que prueban que los sucesos registrados en estas obras acontecieron en realidad²⁷; pero también hallamos refundiciones de una misma pieza, que se publicó en diferentes épocas o territorios, por lo que se buscaba producir particulares efectos de lectura entre el público destinatario²⁸. En el caso concreto que nos ocupa, no hemos logrado encontrar testimonios fehacientes de que los crímenes narrados en este pliego ocurrieran realmente, pero no resulta inverosímil que lo referido en esta obra pudiera coincidir con hechos sucedidos en la España de finales del siglo xvi.

la declaración de Brianda Pérez sobre la Guerra de las Alpujarras (1568-1571)”, *Boletín de Literatura Oral*, iv (2021), (vol. extr.), pp. 281-295.

- 26 Juan Gomis, “Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, xxii (2016), pp. 9-33 (p. 10).
- 27 Consúltese María Sánchez-Pérez, “La delicada frontera entre oralidad y escritura: a propósito de un caso tremendista de principios del siglo xvi”, *Boletín de Literatura Oral*, xiii (2023), pp. 7-25. Allí se estudia el primera caso horrible y espantoso publicado en un pliego en verso cuyos hechos sucedieron realmente.
- 28 Véanse, por ejemplo, los siguientes trabajos: María Sánchez-Pérez, “Un nuevo caso de reescritura y relectura en los Siglos de Oro”, en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad* (I), eds., Francisco Bautista y Jimena Gamba, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2010, pp. 763-773; y María Sánchez-Pérez, “La refundición de obras en el Siglo de Oro”, *Lectura y Signo*, viii (2013), pp. 9-34. En ambos se estudia cómo los autores de esta literatura de cordel refundían y refrescaban relaciones de sucesos, buscando ofrecer a sus lectores “nuevas noticias”, con diversas intenciones literarias y sociales.

EDICIÓN DEL TEXTO²⁹

[h1r] AQUÍ SE CONTIENE UN CASO DIGNO DE SER MEMORADO, EL QUAL SUCEDIÓ EN ESTE AÑO DE MIL Y QUINIENTOS Y NOVENTA EN LA CIUDAD DE ÇAMORA. EL QUAL TRATA DE LA CRUDA MUERTE QUE UNA MUGER DIO A SU PADRE POR CASARLA A SU DISGUSTO Y, ASSI-MESMO, TRATA CÓMO MATÓ A SU MARIDO Y CAUSÓ OTRAS CINCO MUERTES; COMO LA OBRA LO IRÁ DECLARANDO POR SU ESTILO. Y TRATA DE LA JUSTICIA QUE SE HIZO DELLA Y DE UN AMIGO SUYO. FUE LA PRESENTE OBRA COMPUESTA POR JUAN VÁZQUEZ, NATURAL DE FUENTE OVEJUNA.

Sacra Virgen de quien mana
la fuente de piedad,
Virgen llena de bondad,
pura hija de Santa Ana.
Vos, Señora, me ayudad, 5
con vuestro Hijo precioso
me seréis intercessora,
para que cuente a la hora
un caso tan espantoso
que passó dentro en Çamora. 10

Y pues el favor os pido,
de Vos me será otorgado
y de vuestro Hijo querido,
y siendo assí favorecido
diré lo que he començado. 15
Y Vos, sacro, onipotente, [h1v]
Hijo de Santa María,
abrí mi sentido y mente
porque a todo el mundo cuente
tal caso la lengua mía. 20

En la ciudad de Çamora
habitava un ciudadano,
aunque joven, buen christiano,
casó con una señora,

29 Para los criterios de edición, véase en este mismo trabajo nota 5.

hija de un cortesano. 25
Ella era muy hermosa,
todo quanto ser podía,
muy rica, muy prosperosa,
que no le faltava cosa,
y él muchos bienes tenía. 30

Y así bivían los dos,
contentos y sin letijos,
rogándole siempre a Dios,
como el bulgar entre nos,
que le diesse algunos hijos. 35
Con el desseo bivieron
diez y siete años casados,
muchas novenas tuvieron
y romerías cumplieron
contino regozijados. 40

Y luego el año siguiente
se les dobló el alegría,
permitió el Onipotente
que aquella dama prudente
se sintió preñada un día. 45
Y después vino a parir
una niña muy hermosa,
bonita como una rosa
que no avía más que pedir,
bien agestada y graciosa. 50

Estava el padre contento
en ver qué hija tenía,
era tanta su alegría
en ver su bien en aumento
que en su casa no cabía. 55
Y para hazerla christiana
buscaron nobles padrinos,
que fueron de buena gana
dos hidalgos, sus vezinos,
que era gente humilde y sana. 60

Y al combite apercibieron
cavalleros muy honrados
quantos abisar pudieron,
y otros muchos que vinieron
con éstos acompañados. 65
Fue tanta la colación
que para darles tuvieron
que causava admiración,
y todos con afición
allí el parabién les dieron. 70

La niña se fue criando
muy hermosa y agraciada,
honesta y bien mirada,
y honrados exemplos dando
por lo qual fue regalada. 75
Quando donzella se vio,
hermosa como unas flores,
a un galán se aficionó,
que en solo verle quedó
rendida de sus amores. 80

Él era gallardo moço,
virtuoso y bien tratado,
gentilombre y muy honrado,
porque le apuntava el boço ^[h2r]
de todas gracias dotado. 85
Honrados padres tenía,
de linage principal,
que otros mejores no avía
hidalgos en demasía,
que eran de sangre real. 90

Y assí, estos dos se quisieron
tan de veras como cuento,
grande afición se tuvieron
por donde se prometieron
palabra de casamiento. 95

Tanta afición se tenían,
que si un momento passava
que los dos no se vían,
muy gravemente sentían
quando este punto llegava. 100

La dama para le ver,
con sobra de grande amor,
por aplacar su dolor
luego se salía a coser
a la reja o corredor, 105
y él con sobra de afición,
que en fuego de amor se ardía,
luego a la calle acudía
y a un cercano cantón
donde señas le hazía. 110

Tanto los dos se miravan
como firmes enamorados,
que contino imaginavan
que aquellos que los miravan
tenían los ojos quebrados. 115
Y en este tiempo, Fortuna
los derribó de su assiento,
por robarles su contento
una persona importuna
truxo al padre un casamiento. 120

Acetado el casamiento,
se despidieron los dos,
cada qual iba contento
como no estava de Dios
fue tratarlo un poco viento. 125
Pero quando la embaxada
a la hija el padre dio,
desta suerte respondió
diziendo que era casada
y al padre perdón pidió. 130

Y que tenía marido,
hombre principal y honrado,
tan gallardo y tan polido
como quantos son y han sido,
de muchas gracias dotado. 135

Y éste me ha dado Dios
y por Él me perdonéis,
y esta merced me otorguéis
que con él me caséis vós,
padre mío, si queréis, 140

que éste será mi contento,
y si dello gustáis vós,
será servicio de Dios
tratar este casamiento
que nos gozemos los dos. 145

Si otra cosa pretendéis,
fuera de lo que he rogado,
padre mío, muy amado,
pretendo que me veréis
hazer algún mal recado. 150

El padre le respondió,
aunque muy acongoxado ^[h2v]
y desta suerte habló,
que respuesta daré yo
a quien la palabra he dado. 155

Dixo: «¿Quién es tu marido?,
¿a quién la palabra has dado?»
Y esta respuesta le ha dado:
«Mi dulce esposo querido
es Gerónimo Mercado». 160

Diole al padre un mal de muerte
quando le dixo quién era,
al baxar de una escalera
cayó de tal modo y suerte
que entendieron que muriera. 165
Estuvo enfermo en la cama

con gran dolor y tormento,
y así cessó el casamiento
y quedó triste la dama,
bien agena de contento. 170

Con ninguno de los dos
no se hizo el casamiento,
por darles más discontento
ni lo que estava de Dios
ni lo que era su contento. 175
Y después vino a casalla,
con mil marañas y engaños,
y de tal suerte a emplealla
y un mal viejo a sujetalla
que tenía setenta años. 180

Para que dicesse ‘sí’,
esta donzella agraciada
fue del padre maltratada,
que muchas vezes la vi
en la cara lastimada. 185
«Padre, no me importunéis,
por Jesús crucificado,
con ésse no me caséis,
y suplícoos no me deis
un marido tan pesado. 190

»Ruégoos, por Jesús divino,
padre de mi corazón,
no queráis mi perdión
que haré algún desatino
sólo por esta ocasión». 195
Y aunque más importunava
que con él no la casasse,
muy poco le haprovechava,
la respuesta que le dava
que en tal caso no cansasse. 200

La hija muy angustiada
respondió con gran dolor:
«Querido padre y señor,
vos me veréis mal lograda
do biviréis con dolor» 205

Y así a todo su pesar
le hizo este casamiento,
doblándole su tormento
la vinieron a casar
por darle más discontento. 210

Y a pocos días casada
con este viejo cansado,
en verse mal empleada,
a la triste, desdichada,
el demonio la ha engañado. 215
Y el traidor, falso, engañado,
de suerte la ha perseguido
diziéndole al oído
que diesse parte a Hurtado
y matassen su marido. ^[h3r] 220

Y ella le embió a avisar
para hazer el concierto,
que se fuessen a juntar
a un oculto lugar
que estava bien encubierto. 225
Y quando el recaudo vido,
el galán aficionado
casi perdiera el sentido,
y al momento se ha partido
do la dama le ha mandado. 230

Halló que esperando estava
la mal casada señora,
quien tanto quiso y amava,
y al momento la abraçava
diziéndole: «Clara aurora, 235
¡quánto bien me ha dado el cielo

mi gloria para gozarte,
mi dulce amor y consuelo!
Tengo temor y rezelo,
quel corazón se me parte». 240

«¿De qué?, mi dulce querido»
«Por vos, mi dulce señora,
estoy que pierdo el sentido,
en ver que tenéis marido
mi contento se empeora». 245
«No lo tengo, ni tendré,
si gusto me queréis dar».
«Todo gusto os quiero dar,
dezime señora, ¿en qué?».
«En que le hemos de matar». 250

Y allí el concierto hizieron
de cómo le matarían,
y por obra lo pusieron
y sus desseos cumplieron
que entre ambos tenían. 255
Y aquella noche siguiente
entró en casa el amigo,
por un secreto postigo
sin ser sentido de gente
el traidor, falso, enemigo. 260

Dadas las doze, la dama,
del demonio revestida,
se levantó de la cama,
que no estava bien dormida,
para urdir mejor su trama. 265
Y sin sentirla el marido
en un punto se vistió,
y fue que estava dormido,
y a la traspuerta acudió
donde estava su querido. 270

Y llevele a un aposento
donde estavan dos criados,
los inocentes, cuitados,
dormían a su contento,
del caso muy descuidados. 275

Y como durmiendo estavan,
executaron su furor,
sin tener de Dios temor
de puñaladas les davan
con un infernal rigor. 280

Y assí, muertos les dexaron,
y con intención dañada
donde estava la criada
entrambos a dos entraron
a matar la desdichada. 285

Y quando muerto la huvieron,
cada qual muy atrevido,
donde dormía el marido ^[h3v]
muy brevemente subieron
haziendo poco ruido. 290

Y como el viejo cuitado
dormía a mejor sabor,
de la traición descuidado,
sin pereza ni temor
le dexaron degollado. 295

La mejor ropa y dinero
que pudieron se llevaron,
y todo bien lo liaron
y abisaron un arriero,
a quien bien se lo pagaron. 300

La paga fue de tal suerte
de aquellas gentes malvadas,
que al cabo de tres jornadas
diéronle en pago la muerte
con catorze puñaladas. 305
Y después de avelle muerto,

sin perder esfuerço y brío,
porque no sea descubierto
este gran desconcierto,
lo arrojaron en un río. 310

Y por no ser conocido
el perverso cançervero,
con un ánimo atrevido
le desnudó su vestido
y fue en traje de arriero. 315
Fue en hábito de varón
la falsa desconocida,
con ánimo y corazón
y con dañada intención
de al pobre quitar la vida. 320

Desta suerte se libraron
de justicia y su poder,
que nunca los encontraron
los quadrilleros que echaron
hasta entrar en Santander. 325
Y vistióse su vestido
la traidora y desnudó
el que llevaba vestido,
que era del propio marido
con el qual se disfraçó. 330

Y quando fueron llegados
y entraron en un mesón,
por encubrir su traición
dixeron que eran casados,
todo con falsa intención. 335
Y como se lo creyeron
los que se lo preguntaron,
luego una casa buscaron
y por tales los tuvieron
y cierto se avezindaron. 340

Y el triste desventurado
con los mulos començó
a traginar en pescado,
y luego a Burgos llegó
do lo llevó su pecado. 345
Él llegó en tal punto y hora,
con otros de Santander,
do tomó gran displaçer
por ver gente de Çamora
así le empezó a temer. 350

Los quales le preguntaron
aquél que con él venía
quando solo lo hallaron,
y dél se certificaron
en el pueblo en que bivía. 355
Y entrando dentro en Çamora ^[h4r]
al padre della hablaron
y este caso le contaron,
y él partió luego a la hora
para donde le informaron. 360

Y al pobre viejo cansado
le llevaba el afición
de aquella que avía engendrado,
y el triste desventurado
della llevó el galardón. 365
Antes que dicesse noticia
en Santander, donde estaban,
preguntó dónde moravan
sin dar parte a la justicia
de lo que hecho dexavan. 370

Y cierto vino a informarse
que él en Santander no estava,
y por más certificarse
quiso a la casa llegarse
donde su hija morava. 375
Y passando por la calle

la hija le conoció,
y a la puerta se allegó
y començó a llamalle,
y el padre luego bolvió. 380

Díxole: «Padre querido
de mi alma y corazón,
seáis para bien venido»,
y esto todo era fingido
con muy dañada intención. 385
Hízole que se sentasse
y sacole de beber,
fingiendo mucho plazer
porque mejor executasse
lo que al fin vino a hazer. 390

Un cuchillo muy agudo
tan encubierto sacó,
quel padre no se lo vio,
con la brevedad que pudo
la falsa le degolló. 395
La infernal llena de gozo,
quando le vio degollado
rastrando por lo empedrado
lo llevó do estava el pozo
y dentro dél lo ha echado. 400

Y desde el brocal dezía,
después de averle empoçado:
«Oy te truxo tu pecado
ante la presencia mía,
donde entiendo lo has pagado». 405
Con un maldito rigor,
dezía sin fundamento:
«Perverso, falso, traidor,
fuérate mucho mejor
no estorvarme el casamiento». 410

Y en esta ocasión llegó
el triste desventurado
del amigo, y se holgó
quando el caso le contó
que a su padre avía matado. 415
Luego al momento tomaron
lo poquillo que tenían,
que fuese noche aguardaron
y ansí entrambos caminaron
con la priessa que pudieron. 420

Sabida aquesta maldad
en su seguimiento fueron,
con muy grande brevedad
dentro en Burgos los prendieron ^[h4v]
con mucha riguridad. 425
A Santander los llevaron
donde hizieron el delito,
y a la prission los echaron
do por seguir su apetito
ambos las vidas dexaron. 430

Luego tormentos les dieron
y en el punto han confessado
de cómo al viejo han matado,
y los más daños que hizieron
también los han declarado. 435
Por su misma confission
luego fueron sentenciados
a que fuessen arrastrados,
como es ley y razón
fuessen después ahorcados. 440

La sentencia declarada
dezían con dolor sobrado:
«Eterno Dios consagrado,
no es esta sentencia nada
conforme a nuestro pecado». 445
Cada qual llanto empeçava

con muy grande contrición,
y a Dios perdón demandava
y a la Virgen invocava
que fuese en su intercesión. 450

Y ansina fueron sacados
a averlos de sentenciar,
contritos y confessados
y en Dios puestos sus cuidados,
no cessando de llorar. 455
Luego al amigo ahorcaron
y quatro quartos le hizieron,
y a ella garrote dieron,
después desto la encubaron
y así los dos fenecieron. 460

Plega a Dios, por su bondad,
les perdone sus pecados
por su inmensa potestad,
porque con gran claridad
en gloria estén coronados. 465

Laus Deo.

NOTAS TEXTUALES

v. 8 la] lo

v. 96 tenían] tenía

v. 219 en el verso se cita a Hurtado; sin embargo, antes ha sido nombrado como Gerónimo Mercado, por lo que creemos que se trata de una confusión.

v. 307 esfuerço] esfuerzo

v. 429 do] no, enmendamos por el sentido.

Del *canard* al pliego de cordel: el motivo del matrimonio entre mujeres y su resolución simbólica en la literatura popular impresa

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

monica.martinezsariego@ulpgc.es

Título: Del <i>canard</i> al pliego de cordel: el motivo del matrimonio entre mujeres y su resolución simbólica en la literatura popular impresa.	Title: From Canard to Chapbook: the Motif of Female Marriage and Symbolic Resolution in Early Modern Popular Print Culture.
Resumen: A partir de una comparación entre el <i>Discours émerveillable</i> (1584), canard impreso por Benoist Chauchet, y el romance de cordel <i>El casamiento entre dos damas</i> (ca. 1750), atribuido a Pedro Navarro, este artículo analiza el motivo narrativo del matrimonio entre mujeres. Ambos relatos representan una unión conyugal femenina posibilitada por el travestismo, pero resuelta de forma divergente: mediante una confesión pública en el texto francés y a través de una metamorfosis milagrosa en el español. El contraste permite observar cómo cada texto recurre a estrategias distintas para restaurar simbólicamente el orden normativo, sin escarnio ni sanción explícita, y preservando, en ambos casos, la traza de un deseo femenino que desborda los márgenes de la norma. El estudio adopta un enfoque temático, complementado con aportaciones de la historia cultural del impreso.	Abstract: This article analyzes the narrative motif of female marriage through a comparison between the <i>Discours émerveillable</i> (1584), a canard printed by Benoist Chauchet, and the Spanish chapbook <i>El casamiento entre dos damas</i> , attributed to Pedro Navarro (ca. 1750). Both narratives depict a conjugal union between women made possible by cross-dressing but resolved in divergent ways: through a public confession in the French text and a miraculous metamorphosis in the Spanish one. This contrast reveals how each text resorts to distinct strategies to symbolically restore normative order, without public shame or explicit punishment, while preserving in both cases the trace of a female desire that exceeds the bounds of convention. The study adopts a thematological approach, complemented by insights from the cultural history of print.
Palabras clave: Literatura de cordel, <i>canard</i> , matrimonio femenino, literatura comparada.	Key Words: Chapbooks, <i>Canard</i> , Female Marriage, Comparative Literature.
Fecha de recepción: 7/7/2025.	Date of Receipt: 7/7/20245.
Fecha de aceptación: 8/9/2025.	Date of Approval: 8/9/2025.

1. INTRODUCCIÓN

El motivo narrativo del casamiento entre dos mujeres, poco frecuente en la tradición literaria universal, adquiere una formulación particularmente audaz en el romance de cordel español *El casamiento entre dos damas*, atribuido a Pedro Navarro y difundido por toda España desde mediados del siglo XVIII. El relato presenta la historia de una joven vienesa que, disfrazada de varón, entra al servicio de una dama griega, contrae matrimonio con ella y, finalmente, se convierte en hombre mediante una intervención milagrosa. Esta secuencia argumental —travestismo, equívoco identitario, vínculo conyugal femenino y resolución sobrenatural— convierte a esta obra en un caso de singular valor narrativo dentro del corpus de la literatura popular.

Este artículo propone analizar dicho romance en comparación con el *Discours émerveillable contenant la vie d'une Jeune Damselle Flamande* (1584), relato impreso por Benoist Chauchet. Pese a la distancia cronológica y cultural que separa ambos textos, el *canard* francés presenta significativas afinidades narrativas con el romance español: travestismo femenino como estrategia de supervivencia, equívoco amoroso y matrimonio con otra fémina bajo disfraz masculino.

La comparación no apunta a una filiación directa entre ambos relatos, sino a una afinidad estructural y temática que permite explorar cómo distintas tradiciones populares europeas han abordado simbólicamente el matrimonio femenino. En particular, el análisis se centrará en las estrategias narrativas adoptadas por cada texto para resolver la transgresión implícita en dicha unión: la confesión pública y la justicia laica en el caso francés, frente a la transformación milagrosa en el español. En ambos relatos se advierte un tratamiento narrativo conservador, que neutraliza la transgresión inicial mediante la restauración simbólica del orden moral tradicional, aunque se mantiene, discretamente, en la lógica interna de los relatos, la posibilidad de una relación fuera del orden establecido.

El enfoque del estudio será fundamentalmente temático¹, complementado con perspectivas propias de la historia cultural del impreso² y con atención a la dimensión simbólica y social de estos relatos en sus respectivos contextos históricos e ideológicos.

2. LA LITERATURA POPULAR IMPRESA: FRANCIA Y ESPAÑA

Estrechamente ligada al desarrollo de la imprenta a partir del siglo XVI, la literatura popular impresa constituye un fenómeno editorial paneuropeo caracterizado por su amplia difusión y accesibilidad a públicos diversos. Aunque comparte rasgos fundamentales en todo el continente, este fenómeno adopta denominaciones y particularidades nacionales específicas: *littérature de colportage* en Francia, *literatura de cordel* en España, *street literature* en el mundo anglosajón, *stampe popolari* en Italia y *Bänkelsang* en Alemania³.

- 1 El análisis temático aquí propuesto sigue los planteamientos de Elisabeth Frenzel, quien establece claras distinciones entre *tema*, *argumento* y *motivo*. Define estos últimos, los que aquí nos conciernen, como unidades narrativas recurrentes que conforman argumentos más complejos (Elisabeth Frenzel, *Vom Inhalt der Literatur: Stoff, Motiv, Thema*, Friburgo, Herder, 1980, pp. 30-34, 393-394; véanse también sus trabajos anteriores: *Stoff, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, 1963, y *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlín, E. Schmidt, 1966). Sobre la diferenciación conceptual entre las diferentes unidades temáticas, véanse Cristina Naupert, *La temología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 64-129; Mónica María Martínez Sariego, *La mujer vestida de hombre: la tradición del mito ovidiano de Ifis en la cultura occidental*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2009 [tesis doctoral], pp. 32-40, y *Estudio literario y filológico del episodio de Ifis y Yante en Ovidio. Metamorfosis IX*, 666-797, Madrid, Dykinson, 2024, pp. 35-41.
- 2 Para la historia cultural del impreso, además de las contribuciones particulares efectuadas desde el ámbito hispánico, seguimos las aportaciones fundamentales de Roger Chartier, *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe (XV-XVIII^e siècles)*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992; y Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, trad. Antonio Feros y Sandra Chaparro, Madrid, Alianza, 1996; "Oral Culture and Print Culture in Renaissance Italy", en *Le letteratura popolari. Prospettive di ricerca e nuovi orizzonti teorico-metodologici*, Domenico Scafoglio (dir.), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 573-588; ¿*Qué es la historia cultural?*, trad. Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós, 2006.
- 3 Sobre el origen común de la literatura popular impresa en toda Europa, ligada al desarrollo de la imprenta, y sus distintas denominaciones nacionales, véanse Roger

En Francia, la *littérature de colportage* designa un conjunto amplio y heterogéneo de impresos populares distribuidos por vendedores ambulantes o *colporteurs* desde el siglo xvi en adelante. Estos impresos podían adoptar formatos diversos (hojas volantes, carteles) y contenidos variados (relatos breves, canciones, almanaques, textos religiosos y morales). Entre sus primeras manifestaciones destacaron los *canards*, folletos breves de carácter sensacionalista, antecedentes directos del moderno *fait divers*, que gozaron de notable popularidad desde mediados del siglo xvi⁴. Un poco más tarde, desde principios del siglo xvii, surge, dentro del mismo circuito editorial, la célebre “Bibliothèque bleue”⁵, una colección de libritos económicos distribuidos también por *colporteurs*, pero con un repertorio temático más variado.

Por su parte, en España, la *literatura de cordel* se difundía fundamentalmente en forma de pliegos sueltos, cuadernillos de pocas hojas impresos en papel ordinario, con tipografía modesta y a menudo acompañados de toscas xilografías. La

Chartier y Hans-Jürgen Lüsebrink (dirs.), *Colportage et lecture populaire: imprimés de large circulation en Europe, XVI^e-XIX^e siècles*, París, IMEC/MSH, 1996; y Rudolf Schenda, *Folklore e letteratura popolare: Italia-Germania-Francia*, Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, 1986. En los últimos años se vienen realizando estudios de gran interés desde una perspectiva comparatista, como los compilados por Lodovica Braidà y Mario Infelise (coords.), *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 2010; Roger Chartier y Carmen Espejo Cala, *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons, 2012; Joad Raymond y Andrew Pettegree, *News Networks in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2016. Un deslinde del caso España-Inglaterra puede verse en Juan Gomis Coloma y Antonio Serrano Durá, “Una aproximación comparada a la imprenta popular del siglo xviii en España e Inglaterra: Agustín Laborda y Cluer Dicey”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24 (2018), pp. 303-346.

4 Sobre el *canard* y sus características, véase el apartado 3 de este artículo.

5 La denominada “Bibliothèque bleue”, llamada así por el color azulado o gris del papel (aparentemente empleado para envolver el pan de azúcar), fue iniciada en Troyes en 1602 por los hermanos Oudot. Sus leyendas, manuales prácticos y relatos prodigiosos se mantuvieron en circulación hasta finales del siglo xviii. Entre los estudios fundamentales sobre este fenómeno destacan los de Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVI^e au XIX^e siècle*, París, Julliard, 1971; Peter Burke, “The “Bibliothèque bleue” en Comparative Perspective», en *La “Bibliothèque bleue” nel seicento o della letteratura per il popolo*, ed. Lise Andries et al., Bari/París, Adriatica/Nizet, 1981, pp. 59-66; Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles: la Bibliothèque bleue de Troyes*, París, Imago, 1985; y Gérard Oberlé, *La Bibliothèque bleue. Livres de colportage du XVII^e au XIX^e siècle*, Montigny-sur-Canne, autoed., 1983.

edición típica constaba de uno o dos bifolios impresos por ambas caras, presentados sin encuadernar para abaratar coste y facilitar su rápida circulación⁶. El texto solía disponerse a dos columnas y el encabezamiento incluía un título largo y descriptivo, a modo de sumario del argumento y como reclamo para el público. La producción corría a cargo de talleres tipográficos normalmente situados en ciudades con importante mercado editorial, aunque algunos impresores permanecían anónimos. La tirada de estos impresos era amplia, pero de vida breve. En cuanto a la circulación y recepción, los pliegos se distribuían a través de vendedores ambulantes, habitualmente ciegos⁷, que recitaban o cantaban estos textos en espacios públicos, lo que garantizaba su recepción entre todas las capas de la población. El contenido podía ser tanto narrativo-ficcional como doctrinal (vidas de santos) o informativo (sucesos verídicos, habitualmente crímenes o catástrofes).

-
- 6 Antonio Rodríguez Moñino definió estos pliegos como cuadernillos que pasaron de las ocho páginas iniciales a treinta y dos planas o más (*Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, p. 11). García de Enterría, que analizó con detalle sus características materiales, sugirió limitar su extensión a cuadernillos de dos a dieciséis hojas, incluyendo hojas volantes (*Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, p. 61). Joaquín Marco prefiere seguir la definición amplia propuesta por Rodríguez Moñino para los siglos XVIII y XIX (*Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid, Taurus, 1977, I, p. 33). Para una definición sintética, véase Víctor Infantes, “La poesía de cordel”, *Anthropos*, 166/167 (1995), pp. 43-46. Cf. también Antonio Lorenzo Vélez, “Una aproximación a la literatura de cordel”, *Revista de Folklore*, 17 (1982), pp. 146-151.
- 7 Sobre el papel de los ciegos en este circuito, véanse los trabajos de Jean-François Botrel, “Les aveugles, colporteurs d’imprimés en Espagne. I. La confrérie des aveugles de Madrid et la vente des imprimés, du monopole à la liberté du commerce (1581-1836)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, ix (1973), pp. 417-482 y “Les aveugles, colporteurs d’imprimés en Espagne. II. Des aveugles considérés comme mass-media”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, x (1974), pp. 233-271; y Joaquín Álvarez-Barrientos, “Literatura y economía en España. El ciego”, *Bulletin Hispanique* 89, 1-4 (1987), pp. 313-326; Pedro M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002 (sobre la figura de Mateo de Brizuela), Abel Iglesias Castellano (“Los ciegos: profesionales de la información. Invencción, producción y difusión de la literatura de cordel (siglos XVI-XVIII)”, en *La invencción de las noticias: las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2017, pp. 467-490) y Juan Gomis Coloma (“Los surtidos de pliegos sueltos: estrategias de venta y vías de distribución”, en *Edición y propaganda del libro. Las estrategias publicitarias en España e Hispanoamérica (siglos XVII-XX)*, Madrid, Calambur, 2018, pp. 203-221).

Aunque en Francia ya se había iniciado una aproximación académica a estos textos a mediados del siglo XIX, con la publicación de la obra de Charles Nisard⁸, en España no se acometieron estudios científicos hasta mediados del siglo XX, en parte por el arraigado desprecio que desde el siglo XVIII mostraron algunos eruditos por la literatura de cordel. Fue en 1969 cuando Julio Caro Baroja propuso una visión sistemática, destacando que lo distintivo de esta literatura no radicaba tanto en sus contenidos específicos, sino en los mecanismos particulares relacionados con su producción, circulación y consumo⁹. Su trabajo, además, consolidó el término *literatura de cordel* como categoría académica¹⁰. La investigación posterior sobre estos impresos se ha articulado en torno a tres ejes fundamentales¹¹. El primero aborda la recuperación, catalogación y descripción bibliográfica de ejemplares dispersos en archivos, bibliotecas y colecciones privadas¹². El segundo eje se centra en el análisis literario, con investigadores que han profundizado en la riqueza temática y narrativa de estos materiales y resaltado su significación

-
- 8 Charles, Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, París, Dentu, 1854.
 - 9 Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
 - 10 Sobre esta denominación como posible lusismo, véase Claudia Lora Márquez, “Aciñación, difusión y usos del término ‘literatura de cordel’ en español: notas acerca de un posible lusismo”, *Boletín de Literatura Oral*, 11 (2011), 253-267.
 - 11 Para un más completo estado de la cuestión véanse Juan Gomis Coloma, *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular en la Valencia del siglo XVIII*, Universitat de València, 2010 [tesis doctoral], pp. 27-31 y Claudia Lora Márquez, *op. cit.*, pp. 254-256, cuyas completas aportaciones sintetizamos aquí.
 - 12 Destacan especialmente las aportaciones de Antonio Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, ampliada en *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, ed. Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997, así como los trabajos fundamentales de Edward M. Wilson, “Samuel Pepys’s Spanish Chap-books”, *Transactions on the Cambridge Bibliographical Society*, vol. 2, 1955, pp. 127-154; Arthur L.-F. Askins, *Los pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Rodríguez-Moñino*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1981; *Los pliegos sueltos poéticos de The British Library*, Londres, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989; Francisco Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1972; Inmaculada Casas Delgado, *Ecos de modernidad y paneuropeísmo en la literatura de cordel española (1750-1850). Catalogación y análisis del Fondo Hazañas*, Universidad de Sevilla, 2017 [tesis doctoral]; Santiago Cortés Hernández, *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825)* <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/> [consultado el 30/06/2025]; y el proyecto *Mapping Pliegos* <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/> [consultado el 30/06/2025].

dentro de la tradición literaria popular¹³. Por último, en fechas más recientes ha emergido con fuerza un tercer enfoque que aborda la reconstrucción integral de las prácticas culturales implicadas en su creación, difusión y recepción, con especial atención a las redes territoriales por las que circularon estos impresos y a la figura, tan relevante en el circuito español, del ciego¹⁴, y a la historia del libro¹⁵. También se han efectuado aproximaciones, nor-

13 Pueden enmarcarse aquí las aportaciones de Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los pliegos de cordel*, Madrid, Taurus, 1977; María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973; *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983; María José Rodríguez Sánchez de León, “Literatura popular”, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, en Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta, pp. 327-367; y Joaquín Díaz, *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, entre otras muchas.

14 Véase la nota 7.

15 Véanse, por ejemplo, además de los trabajos pioneros ya mencionados de Jean-François Botrel, “Les aveugles...I”, “Les aveugles...II” y Joaquín Álvarez Barrientos, “Literatura y economía...”, las siguientes aportaciones: Jean-François Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993; Jaime Moll, “Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles”, en *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español XVI al XVIII*, Madrid, Arco Libros, 1994, pp. 45-55; Víctor Infantes de Miguel, “Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial”, en *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVI-XIX siècles*, París, IMEC-Maison des Sciences de l’Homme, 1996, pp. 283-298; María Ángeles García Collado, *Los libros de cordel en el siglo ilustrado. Un capítulo para la historia literaria en la España moderna*, Universidad del País Vasco, 1997 [tesis doctoral]; “Del pliego al libro. Literatura popular impresa en el Siglo de las Luces”. *Pliegos de Bibliofilia*, 4, 1998, pp. 53-67; “Los pliegos sueltos y otros impresos menores”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Víctor Infantes de Miguel, François López y Jean-François Botrel (dirs.), Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 368-377; Francisco Mendoza Díaz-Maroto, *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001; Pedro M. Cátedra, *op. cit.*, Antonio Castiello Gómez (“Testi di larga circolazione in Spagna tra antico regime ed età contemporanea”, en *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Turín, UTET, 2011, pp. 293-310; Abel Iglesias Castellano, *op. cit.*, y Juan Gomis Coloma, *op. cit.*, y *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.

malmente de carácter colectivo, que aúnan perspectivas variadas¹⁶.

Este recorrido permite situar el fenómeno de la literatura popular impresa en Francia y España —sus formatos, circuitos de producción y recepción, y el estado de la investigación— y proporciona el marco necesario para la lectura de los textos que nos ocupan. Con todo, nuestro estudio se inscribe principalmente en el segundo de los ejes delineados: el análisis literario, en particular de índole tematológica. Antes de abordar la comparación, examinaremos con detenimiento los dos textos objeto de estudio —el canard francés *Discours émerveillable* y el romance español *El casamiento entre dos damas*—, atendiendo a sus marcos narrativos, culturales y editoriales.

3. DISCOURS ÉMERVEILLABLE

El *Discours émerveillable contenant la vie d'une Jeune damoiselle flamande...*, impreso en París por Benoist Chauchet en 1584 y conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (FRBNF36056331)¹⁷, constituye un claro ejemplo del género editorial conocido como *canard*. Estos folletos breves y económicos, generalmente publicados en formato *in-quarto* o *in-octavo* y ocasionalmente acompañados por modestos grabados en madera, gozaron de una notable popularidad entre el público urbano francés desde mediados del siglo XVI hasta principios del XVII. Los *canards* constituían relatos en los que “la desmesura,

16 Entre los volúmenes colectivos pueden verse, por ejemplo, los de Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo*, 2 vols., Madrid, CSIC, 2000; Pedro M. Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006; Noelia López-Souto y Claudia Lora Márquez (eds.), *De libros y papeles: La imprenta en la España de los siglos XVIII y XIX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2023.

17 El título completo es *Discours émerveillable contenant la vie d'une Jeune Damoiselle Flamande, natiue de Mons en Hainaut, qui fuiant le mauuais vouloir de son Père, qui la vouliot Forcer, se deguisa en habit d'homme, & ayant changé son nom, fut mariee à la fille d'un marchand de la ville de Tournois ou pour auoir esté acusee à tort d'auoir uiolé ij jeunes enfans fut condemnee à estre bruslee. Ce qui fut trouue faux, comme on la menoit au suplice, dont les acusateurs furent bruslez*. Disponible en <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36056331s> (consultado el 30/06/2025). Aparece reproducido también en Maurice Lever, *Canards sanglants: Naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993, pp. 87-95.

sea la del desenfreno moral o del desorden de los elementos, y lo sobrenatural, milagroso o diabólico, rompen con lo corriente de lo cotidiano”¹⁸. Concluían siempre, sin embargo, con la sanción ejemplar de los culpables y la restauración del orden moral. Reflejaban, en este sentido, las inquietudes, las aspiraciones íntimas y los miedos del público urbano de su tiempo. Su eficacia narrativa se apoyaba en técnicas retóricas como la hipotiposis, recurso que permitía describir escenas violentas o escabrosas con vívidos detalles sangrientos, generando un estilo cercano a lo forense que reforzaba la verosimilitud documental y la carga emocional y moralizante del relato¹⁹. Esta estrategia editorial buscaba estimular la curiosidad morbosa del lector, impulsándolo a adquirir estos relatos sensacionalistas que, dada su amplia difusión y bajo coste, resultaban enormemente rentables para los impresores²⁰.

El *Discours émerveillable* expone precisamente una trama marcada por la transgresión moral extrema (incesto, travestismo, matrimonio femenino bajo identidad masculina), seguida de una resolución que restablece el orden social a través de la confesión pública y la justicia humana. El relato se abre con un extenso preámbulo moralizador que, pese a señalar los vicios comúnmente atribuidos al sexo femenino, reconoce la existencia de mujeres virtuosas, entre ellas la “dameiselle Martine”. Hija del acaudalado gentilhomme Sieur Dalencourt —descrito como un “homme fort adonné à sa liberté & à ses plaisirs” (*op. cit.*, p. 8)—, Martine queda huérfana de madre al nacer. Educada con esmero, se convierte en una adolescente de notable belleza,

18 Citamos por la traducción española de Roger Chartier, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, trad. Viviana Ackerman, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 38.

19 Sobre el uso de este recurso retórico en el *canard*, véase Joanna Giernatowska, “Exemples atroces et atrocités exemplaires: l’hypotypose dans les canards sanglants en France aux XVI^e et XVII^e siècles”, en *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, 11 (2018), pp. 119-132.

20 Para un estudio más amplio sobre el género del *canard*, véanse Jean-Pierre Seguin, *Canards du siècle passé*, Paris, Pierre Horay, 1969; y del mismo autor, “Canards: une succession ouverte”, en *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, eds. Thierry Delcourt y Élisabeth Parinet, Paris/Troyes, École des chartes / La Maison du boulanger, 2000, pp. 185-191. Puede consultarse también Maurice Lever, *op. cit.*. Sobre la poderosa influencia del *canard* en otros géneros, véase Vincent Combe, *Histoires tragiques et «canards sanglants»: Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle*, Université Nice Sophia Antipolis, 2011 [tesis doctoral].

instruida en letras y música, cualidades que despiertan en su padre un deseo incestuoso²¹. Cuando la joven alcanza los quince años, Dalencourt le propone mantener relaciones ilícitas. Martine rechaza firmemente sus pretensiones, apelando a razones de índole religiosa con prodigiosa elocuencia. Ante la insistencia paterna, decide huir. Provista de 4000 escudos, extraídos del escritorio de su progenitor, y disfrazada de hombre, abandona el hogar.

Bajo el nombre masculino de Martin, la protagonista deposita el dinero sustraído en manos de un comerciante de Tournai, André Deplane, y permanece a su servicio durante tres años, en lo que constituye una relación provechosa para ambos. Transcurrido este tiempo, al no encontrar pretendiente que satisfaga a su hija Jacqueline, Deplane propone a Martin(e) que contraiga matrimonio con ella, formulando su oferta de forma tan enfática que apenas deja cabida a una negativa:

si vous voulez, de tant honorer nostre maison, que vous prenez pour femme ma fille Iaqueline, laquelle ne veult autre mari que vous [...] Regardez à ne me point refuzer, autrement je me mecontenteroy de vous grandement” (*op. cit.*, p. 12).

Martin(e), “fort estonné” ante la propuesta (*op. cit.*, p. 12), se ve abocada a aceptar con el fin de preservar su secreto. Se celebra así el matrimonio entre las dos jóvenes, que inauguran una convivencia marcada, en sus primeras semanas, por la simulación. Durante veinte o treinta noches, Martin finge estar enfermo para evitar la consumación del acto sexual. Finalmente, ante las sospechas de su cónyuge, decide revelarle su secreto: “[M]a amie, je suis fille & vierge comme ie croy à la verité que vous estes” (*op. cit.*, p. 13). Al conocer su historia, la esposa promete, en virtud del amor que mutuamente se profesan, guardar silencio para siempre (“n’en parler iamais”), conservar su virginidad y pasar la vida entera en compañía

21 El motivo del padre viudo que desea a su propia hija remite a un esquema narrativo de raíz folclórica, ampliamente difundido. En el pliego, este motivo se reelabora en clave moderna y verosímil. Se trata de “une sorte de version moderne, ancrée dans le réel, du conte de Peau d’Âne”. Véase Marianne Closson, “L’inceste dans les canards: naissance d’un topos littéraire”, en *Canards, occasionnels, éphémères. Actes du colloque organisé à l’Université de Rouen en septembre 2018*, eds. Silvia Liebel y Jean-Claude Arnould, Actes de colloques et journées d’étude, n.º 23, 2019, pp. 1-11 (p. 2). <https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/730.html> (consultado el 30/06/2025).

de Martin(e): “pour l’Amour qui se portoient l’une à autre, garder sa virginité & user sa vie avec Martine, surnommée Martin” (*op. cit.*, pp. 13-14).

El secreto sobre la identidad femenina de Martine se mantiene durante cinco años, hasta que es acusada falsamente de haber violado a dos niñas, sobrinas del comerciante, a quienes los verdaderos autores del crimen, dos criados, coaccionan para que afirmen que ha sido Martin quien las ha desflorado. Sin posibilidad ni voluntad de defenderse, Martine es juzgada y condenada a morir en la hoguera. Cuando la ejecución es inminente, su esposa Jacqueline se arroja de rodillas ante el juez y revela la impostura, alegando que la acusación es falsa, pues su marido es, en realidad, una mujer. Se procede entonces a comprobar su sexo: “A la priere de ceste fille de marchand, Martin est visité & trouué fille, & interrogé de sa vie, il confesse le tout publiquement” (*op. cit.*, p. 14). Tal confesión permite identificar a los verdaderos culpables y aplicarles el castigo correspondiente.

Este giro narrativo —acusación sexual, confesión pública e identificación del verdadero sexo— tiene un precedente claro en las hagiografías medievales de santas travestidas, como Apolinaria, Margarita, Marina o Eugenia, que, vestidas de hombre, fueron denunciadas por supuestos delitos sexuales²². En estos relatos, el travestismo no se castiga, pues responde a una motivación piadosa, y concluye con la confirmación de la santidad de la protagonista. Aunque en el *Discours émerveillable* no hay vocación religiosa ni ascética, el esquema estructural resulta análogo: la revelación forzada del secreto actúa como desencadenante de la resolución normativa. Se trata, en efecto, de una versión secularizada de esas leyendas, en la que, pese al disfraz —y a veces gracias al disfraz—, la virtud de la protagonista se preserva.

En el *Discours* el orden social y moral se restablece, concretamente, mediante la confesión pública y la reorganización de los vínculos matri-

22 La imputación de abuso sexual, en efecto, actúa como motor de la trama en numerosos relatos hagiográficos protagonizados por santas travestidas. En ellos, la protagonista, bajo identidad masculina, es objeto de una falsa denuncia por haber violado o dejado embarazada a una mujer. El motivo aparece en las vidas de Santa Apolinaria, Marina, Margarita o Eugenia, y culmina con la revelación del sexo biológico, ya sea tras la muerte, en el lecho de muerte o durante un proceso judicial. Véanse Valerie R. Hotchkiss, *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York, Garland Publishing, 1996, pp. 13-31, Frédérique Villemur, “Saintes et travesties du Moyen Âge”, *Clío*, 10 (1999), pp. 55-89; y Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la révolution*, Paris, Fayard, 2001, pp. 64-66.

moniales. El relato se cierra con la intervención de los padres, que conciertan nuevas bodas para ambas jóvenes, sin que se haga mención explícita a la disolución del matrimonio anterior entre Martine y Jacqueline, como si este careciera de toda relevancia jurídica o simbólica.

Ce fait le sieur Dallencourt pere de Martine est mande, lequel ayant certifie ce que dessus, joyeux du recouurement de sa fille Martine, la maria richement à un jeune gentilhomme de ladite ville de Tournoy, & le Marchant en fist autant de Iaqueline sa fille avec un honneste marchand (*op. cit.*, p. 15).

Como señala Christian Biet, esta omisión forma parte de una estrategia de neutralización narrativa, en la que “tout semble donc préservé pour la remise en ordre, qui nécessite non une bonne mémoire, mais une belle amnésie sélective”²³. El vínculo entre las esposas —sellado con “infinité de baisers” (*op. cit.*, p. 13)— queda reducido a un episodio menor, sin consecuencias. Así, aunque el matrimonio entre mujeres era legal y moralmente inadmisibles²⁴, el texto no presenta la transgresión como un atentado contra la virtud de la heroína²⁵. Esta paradoja revela cómo ciertos relatos populares podían acoger imaginarios disidentes dentro de estructuras que, no obstante, reafirmaban el orden social vigente. De la clara intención moralizante del relato dan cuenta las palabras finales: “Laquelle histoire i’ay bien voulu mettre en lumiere pour estre remarquee, comme chose nouvelle et digne de memoire, et pour inciter les ieunes dames a suivre la vertu et la chastete à l’exemple de ceste Damoiselle” (*op. cit.*, p. 15). La transgresión del matrimonio lésbico queda, por tanto, minimizada.

23 Christian Biet, “À quoi rêvent les jeunes filles? Homosexualité féminine, travestissement et comédie : le cas d’*Iphis et Iante* d’Isaac de Benserade (1634)”, en *La Femme au XVII^e siècle*, ed. Hodgson, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, pp. 54–81 (p. 61).

24 Hasta tal punto resulta llamativa esta resolución ficticia que, como advierte Sylvie Steinberg, habría sido impensable en un contexto judicial real: “cette issue est peu crédible car les tribunaux du xvi^e siècle étaient très sévères à l’égard des femmes qui en ‘épousaient’ d’autres, du moins lorsqu’il existait des preuves” (*op. cit.*, p. 66). En efecto, la confesión de Jacqueline, que en el relato permite salvar a Martine, habría conducido en la práctica a la condena de ambas.

25 A este respecto, véanse Sylvie Steinberg, *op. cit.*, pp. 65–66, y Marianne Closson, *op. cit.*, p. 194.

4. EL CASAMIENTO ENTRE DOS DAMAS

El romance *El casamiento entre dos damas*, atribuido a Pedro Navarro²⁶ y difundido en pliegos de cordel desde mediados del siglo XVIII, constituye una de las manifestaciones más singulares del motivo del matrimonio entre mujeres en la literatura popular europea. El texto circuló profusamente en el ámbito hispánico²⁷. Se conocen al menos diecinueve ediciones impresas entre ca. 1750 y 1874 en ciudades como Sevilla, Carmona, Córdoba, Madrid, Valencia, Valladolid, Valencia o Barcelona²⁸. Su popularidad se explica tanto por el carácter fabuloso de la historia como por su adscripción a un repertorio narrativo reconocible, donde confluyen recursos tomados de la cultura libresca —estructuras de la

-
- 26 La autoría del romance se ha atribuido consistentemente a este autor, cuyo nombre figura explícitamente en el cuerpo del texto como artífice (II, 69). Poco se sabe sobre Navarro, salvo que compuso numerosos romances de cordel. Sobre su figura, véase Santiago Cortés Hernández, “Vida de San Albano: herencia del teatro del Siglo de Oro en los pliegos de cordel”, *Revista de Literaturas Populares*, III.2 (2003), pp. 73-91, y “Resúmenes de comedia en pliegos de cordel”, en *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825)*. <https://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudios6.php#6> (consultado el 30/06/2025).
- 27 Llegó también a Hispanoamérica. A partir del estudio de un inventario de la época, César García Belsunce informa de la existencia de 323 ejemplares de este romance que se incautaron en Montevideo con destino a Buenos Aires en 1815 (*Pertenencias extrañas. Libros en Buenos Aires en 1815*, Buenos Aires, Editorial Dunker, 2013, p. 106). Véase a este respecto Inmaculada Casas Delgado, *Ecos...*, p. 303, n. 424.
- 28 Véase Pablo Restrepo Gautier, “*El casamiento entre dos damas* by Pedro de Navarro: Finding the Joys of Non-heteronormativity in the Shadows of an Early Modern Spanish Romance”, en *Bodies beyond Labels: Finding Joy in the Shadows of Imperial Spain*, eds. Daniel Holcombe y Frederick A. de Armas, Toronto, University of Toronto Press, 2024, pp. 138-155 (p. 139). En *Mapping Pliegos*, se recogen catorce ediciones digitalizadas, lo que supone una muestra no exhaustiva, pero sí representativa: Sevilla (1), Carmona (2), Córdoba (2), Madrid (3), Valencia (1), Valladolid (1) y s.l. (4). <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/> (consultado el 30/06/2025). Aunque la mayoría de los impresos conservados datan del siglo XIX, se han digitalizado también versiones anteriores, como la madrileña de Andrés de Sotos (ca. 1775): <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/fullBonsoms/id/212355>.

novela bizantina y la comedia áurea²⁹— y elementos de la tradición oral. La edición que manejamos, impresa con licencia por la Viuda de Vázquez y Compañía en Sevilla, con fecha de 1816, porta los siguientes subtítulos para primera y segunda parte respectivamente: *Romance en que se refieren los sucesos de una Señora natural de la Ciudad de Viena, corte del Imperio, y la varia fortuna que tuvo, habiéndose salido de su patria en busca de un amante suyo* y *Romance, en que se finalizan los sucesos de esta principal Señora, con el mas raro caso que han visto los nacidos, como lo verá el curioso en esta segunda parte*. En esta edición ambas partes se abren con el mismo grabado xilográfico, situado bajo la numeración “Núm. 10” y sobre el título del romance. La escena representa a dos hombres y dos mujeres dispuestos simétricamente en torno a un clérigo que parece officiar una ceremonia nupcial. La imagen, de factura sencilla y repetida al inicio de cada parte, no guarda relación directa con el argumento, pero refleja la práctica habitual de reutilizar tacos xilográficos en la literatura de cordel para reducir los costes de impresión. Otras ediciones incluyen grabados diferentes, entre ellos la imagen de una Virgen sobre una basa con la inscripción *Charitas*, motivo devocional frecuente en los pliegos de finales del siglo XVIII.

Por su argumento, Francisco Aguilar Piñal cataloga el romance como “novelesco amoroso”³⁰ y Joaquín Marco lo define como bizantino y de clara raigambre medieval³¹. El pliego, como anticipa el título, narra la peripecia de doña Gertrudis, dama vienesa. Desde los primeros versos, al igual que a Martine, se la perfila como una doncella de cualidades excepcionales: “llena de perfecciones / desde el cabello a la planta: / pues parecía a la vista, / más divina que no humana” (I, 23-25). A su extraordinaria belleza se suma una formación intelectual poco común —en letras (“letras y lenguas varias”, “Gramática”) y en ciencias (“Arismética”, *sic*) (I, 30-32)—, dotes todas con las que fascina por igual a hombres y mujeres: “era el imán del amor, / la emulación de las damas” (I, 35-36). Gertrudis se enamora y convoca al joven de quien se ha prendado a una cita en su jardín, pero este, en el camino,

29 José López Céspedes señala las diferentes tradiciones novelescas que confluyen en el romance (“*El casamiento entre dos damas: Un romance novelesco de la primera mitad del siglo XVIII*”, en *Actas del I Congreso Internacional sobre la novela del siglo XVIII* (Almería, 28-30 de noviembre de 1996), ed. Fernando García Lara, Almería, Universidad de Almería, 1998, pp. 207-214).

30 Francisco Aguilar Piñal, *op. cit.*, p. 75.

31 Joaquín Marco, *op. cit.*, p. 283.

se ve envuelto en una reyerta. Alarmada por la demora, Gertrudis decide partir en su búsqueda vestida de varón (I, 89-92):

[D]eterminó de salirse
(¡quién vido tal arrogancia!)
para buscar a su amante
por las tierras más estrañas.

La decisión de Gertrudis anticipa el arrojio del personaje y la inserta en una tradición narrativa bien consolidada desde la Edad Media: la de la mujer que, disfrazada de hombre, emprende un viaje en pos del amante perdido. Este motivo³², frecuente tanto en la narrativa del Siglo de Oro como en el teatro áureo, suele presentar a heroínas movidas por el amor, aunque no siempre de forma exclusiva. Así ocurre, por ejemplo, con Felismena en *La Diana* de Montemayor, que se viste de varón para seguir a don Felis (Libro II); con Dorotea en el *Quijote* (Parte I, cap. XXVIII), que recurre al disfraz masculino para buscar a don Fernando, quien la ha deshonrado; o con las protagonistas de *Las dos doncellas*, donde las dos jóvenes viajan bajo apariencia masculina para reencontrarse con sus enamorados. El teatro del Siglo de Oro, por su parte, ofrece numerosos paralelos: Lope de Vega recurre al travestismo femenino en más de un centenar de comedias, y el motivo aparece también en obras de Tirso, Calderón, Mira de Amescua o Rojas Zorrilla³³. En todos estos casos, el impulso amoroso suele entrelazarse con otras motivaciones, como la necesidad de restaurar la honra, la ambición guerrera, el

32 Para un comentario de este motivo y otros tres motivos centrales del romance, véase Mónica María Martínez Sariego, “*El casamiento entre dos damas: motivos narrativos en un pliego de cordel*”, en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH). Nuevos caminos del hispanismo*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid-Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 2010, pp. 1-7.

33 Más en concreto, de las 460 comedias de Lope de Vega, 113 recurren al travestismo femenino; Tirso de Molina utiliza este recurso en 21 de sus obras, mientras que Calderón, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla lo emplean en ocasiones más contadas. Sobre la presencia y tipología del travestismo femenino en el teatro del Siglo de Oro, véanse Miguel Romera Navarro, “Las disfrazadas de varón en la comedia”, *Hispanic Review*, 2.4 (1934), pp. 269-286; Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976; y Rosa María Escalonilla López, *La dramaturgia del disfraz en Calderón*, Pamplona, Eunsia, 2004.

afán de realización intelectual³⁴. En el romance de Gertrudis, sin embargo, media afrenta por resarcir ni identidad que reivindicar: el único motor de la acción es el amor. La protagonista parte de noche, vestida con las ropas de su hermano y decidida a seguir el rastro del amado que no acudió a la cita.

Los azares del viaje la conducen a Grecia, donde, bajo el nombre masculino de Carlos, entra al servicio el Secretario Mayor de la Casa Real. La hija del príncipe, creyendo a Gertrudis un joven caballero, se enamora de ella. Este motivo —el enamoramiento provocado por el disfraz del sexo opuesto— es particularmente recurrente en la literatura europea. Aparece ya en Ariosto, cuando Fiordispina se enamora de Bradamante, vestida de hombre y tomada por varón (*Orlando furioso*, xxv, 26-35), aunque allí el equívoco erótico no se resuelve mediante una unión conyugal entre las protagonistas, sino que se prolonga y se reorienta simbólicamente cuando el deseo de Fiordispina por Bradamante encuentra satisfacción indirecta en su hermano gemelo, con quien finalmente comparte lecho. Numerosas comedias españolas retomaron este esquema, como ha documentado Bravo-Villasante en su estudio sobre la mujer vestida de hombre en el teatro del Siglo de Oro³⁵. Sin embargo, en *El casamiento*, como sucedía en el *Discours émerveillable*, el equívoco erótico se intensifica, pues el padre impone al supuesto mozo un matrimonio con su hija. Gertrudis intenta resistirse con discretas razones, pero se ve forzada a consentir por temor a poner en peligro la vida de la princesa, que ha enfermado de amor.

Al llegar la noche de bodas, Gertrudis/Carlos revela entre lágrimas el secreto a su esposa. Esta, en lugar de escandalizarse, acepta la situación y, por amor, se aviene a vivir con su compañera en discreta felicidad (II, 55-61):

34 Sobre las diferentes motivaciones para adoptar las vestimentas masculinas en las fábulas, véase Mónica María Martínez Sariego, *La mujer*, pp. 111-151.

35 “[L]a situación equívoca entre la mujer que se enamora de otra vestida de varón será acogida en el teatro español, hasta el punto de que serán infinidad de comedias donde se dé algo parecido” (*op. cit.*, p. 16). Miguel Romera Navarro había apuntado ya la recurrencia de este motivo: “¿Qué cosa más natural que de estos fingidos galanes, tan lindos y animosos, se enamoren las mujeres con pasión no mejor que los hombres? Así la esposa de Atila se siente arrebatada por Flaminia (*Atila furioso*), Clarinda por Aliarda (*El cerco de Tremecén*), Estefanía por Jerónima (*El amor médico*), Clara por Juana (*Don Gil de las calzas verdes*); nada menos que tres, Juana, Leónida y Julia, por la Clavela, de galán francés, que tantas novedades exóticas debe traer (*La francesilla*), y por la Octavia de *Más pueden celos que amor*, de Lope” en *op. cit.*, p. 275. Véase también Miguel Romera-Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935, pp. 109-139.

Pues mira querida mía,
lo que me has participado
será algún grande misterio,
y con sigilo y recato
haremos vida gustosa,
que es tanto lo que te amo
que teniéndote a mi vista,
no quiero mayor descanso.

La convivencia entre ambas mujeres se prolonga durante años, sostenida por la complicidad y el mutuo afecto, hasta que la ausencia de vello facial y la falta de descendencia comienzan a suscitar sospechas en la corte. Para verificar la virilidad del “esposo”, se le imponen diversas pruebas que remiten al ciclo narrativo de la doncella guerrera: demostrar inclinación por la caza frente a los adornos florales, o preferir el uso de sillas altas en lugar de bajas³⁶. Advertida por el aya, Gertrudis logra superarlas todas.

36 Entre las pruebas habituales destacan las relacionadas con modales y gestos masculinos, como preferir la silla alta frente a la baja, elegir la caza antes que adornarse con flores, y especialmente aquellas consideradas decisivas, como la prueba del baño público, donde la dama disfrazada debía excusarse con diversas argucias para evitar que se descubriera su verdadero sexo. Similares pruebas, relacionadas con el gusto por las armas, revelan el género masculino de Aquiles, cuando estaba disfrazado de doncella en la isla de Esciro (Higino, *Fábulas* 96; Estacio, *Aquileida* I, 841-885). Sobre estas pruebas, su función narrativa y variabilidad en la tradición oral española, véase Antonio Lorenzo Vélez, “El motivo de la ‘mujer disfrazada de varón’ en la tradición oral moderna”, *Revista de Folklore*, 194 (1997), pp. 39-59. Sobre el tratamiento específico de estas pruebas en *El casamiento entre dos damas*, véase Mónica María Martínez Sariego, “*El casamiento*”, pp. 5-6. Pautas para el abordaje didáctico de este romance, con especial atención al pasaje de las pruebas de masculinidad, pueden verse en Alejandro Llinares Planells, “Pruebas de masculinidad en ‘El casamiento entre dos Damas’, de Pedro Navarro (segunda mitad del s. XVIII)”, en *Fuentes para el estudio de historia de las mujeres*, coords. A. J. Calvo Maturana, C. Martínez Maza, A. Ortega Cera y L. Prieto Borrego, Granada, Comares, 2022, pp. 339-344. Sobre el personaje de la doncella guerrera en la tradición hispánica, europea y universal, véanse los trabajos de Mónica María Martínez Sariego, “La figura literaria de la doncella guerrera en Oriente y Occidente: una aproximación comparatista”, en *Estudios de Literatura General y Comparada. Literatura y Alianza de Civilizaciones: prólogo y paratexto: bohemios, raros y olvidados (1850-1950)*, Lucena, SELGyC-Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Lucena, 2009, pp. 255-268; y “La doncella guerrera: literatura e identidad nacional”, en *Avances en el estudio de la literatura oral. AELO* 35, eds. J. Nikolic y D. Soldatic, Belgrado, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2013, pp. 299-314.

Sin embargo, cuando se le exige someterse al baño público³⁷, comprende que no podrá sortear esa última prueba. El romance expresa el conflicto íntimo de la pareja mediante una queja lírica (II, 146-151):

Aquí fueron los quebrantos,
y las duplicadas penas,
como los copiosos llantos,
que hacen los dos amantes,
en ver que será llegado
el plazo de sus desdichas.

Provista del botín que le entrega su esposa, Gertrudis huye al bosque, donde tiene lugar el episodio más insólito del romance: la aparición de un unicornio enviado por Dios que, tras derribarla, la transforma milagrosamente en varón. El texto describe la metamorfosis del siguiente modo (II, 211-215, 219-220):

Llegó el feroz animal,
de un golpe le ha derribado;
cayó de espaldas Gertrudis,
y en su vientre se ha formado
una muy perfecta Cruz [...]
se reparó, y vido que
en varón se ha transformado.

El unicornio —también denominado oricuerno o alicornio— es una figura mítica ampliamente representada en la tradición oral y literaria europea,

37 El motivo narrativo del baño como prueba de masculinidad posee una larga tradición literaria, especialmente en relatos protagonizados por mujeres travestidas, como el romance de *La doncella guerrera*. En el siglo xx, este motivo resurge en el ámbito visual, particularmente en el cine internacional: desde la película china *Mulan se une al ejército* (*Mùlán cóng jūn*, Bu Wancang, 1939), hasta filmes occidentales como *Yentl* (Barbra Streisand, 1983) o las diversas adaptaciones contemporáneas de la leyenda de Mulán. En estas últimas —especialmente en las versiones animada y *live action* producidas por Disney— el motivo se explota con frecuencia en clave humorística. Véanse Mónica María Martínez Sariego, “La construcción del mito de Mulan en el cine chino: tradición y reinterpretación del personaje literario”, en *Arte y contextos contemporáneos: voces, materialidades y reinterpretaciones*, ed. A. Salazar Rodríguez, Sevilla, Egregius (en prensa); y Yunjin Tian y Mónica María Martínez Sariego, “Mulan y Disney: tradición milenaria china y cultura de masas contemporánea”, *Océanide*, 16 (2023), pp. 26–37.

célebre por sus supuestas propiedades mágicas. En el folclore hispánico se le atribuían virtudes curativas contra venenos e impotencias, e incluso la capacidad de transformar a las mujeres en hombres durante la noche de San Juan. En este marco simbólico se inscribe también el episodio de *El casamiento entre dos damas*, cuyo cambio de sexo por mediación de un unicornio encuentra un paralelo cercano en el cuento popular “El Oricuerno”, recogido en Cuenca en 1920 por Aurelio M. Espinosa y publicado en sus *Cuentos populares españoles* (1946-1947). Este relato presenta una estructura narrativa muy próxima a la del pliego³⁸. La intervención fabulosa del unicornio, cargada de connotaciones simbólicas y alegóricas, puede leerse como una forma de ordalía o juicio divino: un acto sobrenatural que confirma la inocencia de la protagonista y permite resolver el conflicto sin escándalo ni castigo. La conversión milagrosa de Gertrudis en varón enlaza, además, con una dilatada tradición literaria que recurre a metamorfosis legitimadoras para resolver ficcionalmente uniones transgresoras, como el mito de Ifis y Yante narrado por Ovidio (*Met.* ix, 666-797), donde la diosa Isis transforma en varón a una joven criada como muchacho para recompensar su devoción y permitir la consumación del matrimonio. También aquí, la metamorfosis funciona como sanción sobrenatural de una unión inicialmente imposible, legitimada por la fe³⁹.

La escena en la que el unicornio marca a Gertrudis en el vientre, transformándola en varón, puede interpretarse también como una legitimación simbólica de su capacidad reproductiva. A partir de ese momento, cuando Carlos puede desnudarse ante la corte, su identidad masculina se vuelve pública. El personaje retoma entonces su vida con la princesa, con

38 Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, vol.1, pp. 1378-1380. Reproducen el cuento “El oricuerno”, bajo el rótulo “Cuento tipo 514. Cambio de sexo”, Maxime Chevalier y Julio Camarena, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid, Gredos, 1995, vol. 1, pp. 433-434. Antonio Rodríguez Almodóvar lo califica como de “valor incalculable, tanto por la rareza del tema como por la forma, que no es propiamente un cuento, sino un mito, y por el lugar donde se recogió” (*Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito. Los cuentos de tradición oral en España*. Murcia, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1989, p. 77).

39 Frente a otros mitos ovidianos, en los que la metamorfosis sucede como castigo por amores ilícitos, el caso de Ifis constituye una “metamorfosis de solución”, otorgada en respuesta a la piedad que Ifis y su madre Teletusa manifestaron ante la diosa Isis. Véase Mónica María Martínez Sariego, *Estudio literario*, p. 72.

quien contrae en secreto un nuevo matrimonio —esta vez como hombre— y engendra un heredero (II, 255–262):

Pasados algunos meses,
el Cielo los ha dotado
en darles un sucesor
para su gusto y descanso.
Así quedaron contentos
y gustosos los Vasallos,
aseguradas sus dichas
para los futuros años.

Esta solución resulta a la vez radical y tranquilizadora para la audiencia: radical, porque sugiere que una mujer puede convertirse en hombre —algo que, en otro contexto, podría rozar la herejía—; y tranquilizadora, porque elimina el componente homosexual de la relación y restituye el orden reproductivo.

El texto articula una serie de motivos con larga tradición en la narrativa occidental —el travestismo femenino, el equívoco amoroso, las pruebas de masculinidad y el cambio de sexo como desenlace legitimador—, pero su función simbólica difiere de la que hallamos en otras tradiciones europeas. En este romance español, la transgresión que supone el matrimonio entre mujeres no se resuelve mediante castigo ni confesión, sino a través de una intervención sobrenatural que convierte a la protagonista en varón y sanciona el desenlace con un heredero legítimo. Esta metamorfosis, asociada al unicornio —figura mítica vinculada en la tradición oral a la conversión sexual milagrosa—, posee un carácter teológico inequívoco: el animal es enviado por Dios, “compadecido / de su riesgo y su quebranto” (II, 199–200), en respuesta a las plegarias de Gertrudis y su esposa, devotas de la Virgen de la Soledad⁴⁰. La anomalía no se denuncia ni se suprime, sino que se asimila mediante el milagro.

40 Al matrimonio se lo representa como sumamente piadoso. Gertrudis lleva en el pecho un relicario con la imagen de la Virgen: “en su pecho colocado / trae la hermosa Gertrudis / un hermoso Relicario; / cuya estampa manifiesta / ser el Divino Retrato / de la Reina de los Cielos / de pincel muy soberano, / Virgen de la Soledad, / para su norte y amparo” (II, 130-139). Ambas mujeres le rinden culto: “a la Sagrada María / le ofrecen un Novenario, / le hacen grandes promesas” (II, 153-155). Más adelante, la princesa ruega a la Virgen en su oratorio que libre a Gertrudis del peligro inminente (II, 175-179), mientras que Gertrudis, sola en el monte, continúa “a la Virgen implorando” (II, 194).

El romance, sin ser explícitamente piadoso, se inscribe en una tradición cultural que acepta la irrupción de lo milagroso como mecanismo narrativo legitimador. En el contexto de la cultura barroca española, eran frecuentes las metamorfosis prodigiosas, herederas de modelos hagiográficos medievales. Un ejemplo temprano de esta tradición es el de Santa Wilgefortis, joven barbada milagrosamente para evitar un matrimonio impuesto. En esta misma línea, *El casamiento entre dos damas* recurre al prodigio —la transformación sexual obrada por un unicornio enviado por Dios— no solo como desenlace extraordinario, sino como fórmula simbólicamente eficaz para integrar la transgresión en el marco de lo aceptable. El milagro no solo resuelve el conflicto, sino que preserva la decencia, salva a la protagonista y transforma el deseo en descendencia.

5. RESOLUCIONES NARRATIVAS COMPARADAS DEL MOTIVO DEL MATRIMONIO ENTRE MUJERES: RESTAURACIÓN NORMATIVA Y LEGITIMACIÓN SIMBÓLICA

Frente al travestismo femenino o masculino y los equívocos eróticos que tan frecuentemente lo acompañan —motivos ampliamente representados en la literatura de todos los tiempos, especialmente durante el Antiguo Régimen—, el matrimonio efectivo entre mujeres constituye una rareza narrativa. Aunque infrecuente, este motivo ha dejado huella en distintas tradiciones literarias, desde el episodio de Budur y Hayatannufús en *Las mil y una noches* hasta la *chanson de geste Yde et Olive*, pasando por relatos y piezas teatrales de la temprana Edad Moderna inspiradas en el mito ovidiano de Ifis y Yante⁴¹. En épocas recientes, textos como *Yentl*, de Isaac Bashevis Singer —y su célebre adaptación cinematográfica—, o *Girl Meets Boy*, de Ali Smith, relectura contemporánea del mito ovidiano⁴², han retomado este motivo

41 Sobre casos concretos en la literatura francesa e italiana medieval y premoderna, pueden consultarse William Robbins, “Three Tales of Female Same-Sex Marriage: Ovid’s ‘Iphis and Ianthe,’ the Old French *Yde et Olive*, and Antonio Pucci’s *Reina d’Oriente*”, *Exemplaria*, vol. 21. 1 (2009), pp. 43–62 y Mónica María Martínez Sariego, *La mujer...*, pp. 262–268 y *Estudio literario...*, pp. 78–88.

42 Sobre la presencia del motivo narrativo del matrimonio femenino en todos estos textos, véase Mónica María Martínez Sariego, *La mujer...*, pp. 89–90, 262–268 y *Estudio literario...*, pp. 78–91. Las particularidades de las representaciones actuales, en que el matrimonio homosexual es una realidad en numerosos países, las ilustra la re/escritura ovidiana de Ali Smith. A este respecto puede verse Mónica María

para explorar, desde nuevas claves, la representación del deseo femenino, el género y la legitimación simbólica del vínculo conyugal no normativo.

Aunque ambos textos giran en torno al mismo motivo, los contextos en que surgen difieren profundamente. El *Discours émerveillable* aparece en la Francia de las Guerras de Religión, en una sociedad marcada por la pugna confesional y la instrumentalización moral de lo narrativo, donde el *canard* cumplía una función ejemplarizante y de control de las costumbres. *El casamiento entre dos damas*, en cambio, aunque tiene su origen a mediados del siglo XVIII, pertenece de pleno derecho —por su mayor difusión en ese entonces— al universo popular de la España liberal del siglo XIX, en un momento de expansión del mercado impreso y de progresiva secularización del imaginario colectivo. Esta distancia histórica y material condiciona los modos de representación: mientras el relato francés se apoya en la advertencia moral y en la retórica de la confesión, el español presenta el episodio como milagro y convierte la anomalía en espectáculo piadoso.

El análisis comparado del *Discours émerveillable* y *El casamiento entre dos damas* muestra cómo el matrimonio entre mujeres —inseparable, en ambos casos, del travestismo— adopta formas distintas según las convenciones narrativas y los mecanismos de legitimación que cada texto activa. En ambas historias, la unión conyugal se sostiene mediante el ocultamiento del sexo biológico de una de las protagonistas, lo que permite presentar como normativo un vínculo que, en el marco legal y religioso de sus respectivas épocas, no podía ser reconocido abiertamente. Pese a sus elementos transgresores, estos relatos no se apartan del todo del horizonte moral de su época. De hecho, la posibilidad de que una mujer se vista de hombre y celebre matrimonio con otra solo se admite narrativamente cuando concurren ciertos atenuantes: una motivación virtuosa (el amor, la defensa de la honra, la huida del pecado), la preservación de la decencia (la ausencia de lascivia o actos sexuales explícitos) y, sobre todo, la restauración final del orden de género tradicional, bien mediante la reincorporación al rol femenino, bien mediante la transformación física en varón. Estos condicionantes narrativos permiten representar, sin es-

Martínez Sariego, “Re/escrituras *queer* de mitos clásicos: *Chica conoce a chico*”, en Begoña Sánchez Torrejón, Cristóbal Torres Fernández, Lucía Morales Sánchez y Paola Ritacco (coords.), *Logros y desafíos en la inclusión de la diversidad sexogenérica y afectiva*, Madrid, Dykinson, 2025, pp. 36-44.

cándalo abierto, situaciones que de otro modo habrían resultado inaceptables, encauzando así la anomalía dentro de los márgenes de lo tolerable.

El *canard* francés *Discours émerveillable* da por válida —aunque solo de forma transitoria— la ficción de un matrimonio legítimo entre Martine y Jacqueline. De cara al mundo, la unión se mantiene gracias al travestismo; en la intimidad, en cambio, se basa en una convivencia sincera, sustentada en la confianza y el respeto mutuo. La protagonista se disfraza para huir del deseo incestuoso de su progenitor, lo que aporta una justificación moral que atenúa la carga transgresora del relato. Se casa, además, por imposición del padre de la novia, el comerciante que la ha acogido. Durante los primeros días de convivencia, Martine finge estar enferma para evitar la consumación del acto sexual, pero termina confesando la verdad a su esposa, quien acepta guardar el secreto y continuar la vida conyugal. La historia solo adquiere un giro dramático cuando Martine es acusada de violar a dos niñas, lo que la obliga a revelar su identidad ante la justicia. Este desenlace responde a un patrón narrativo habitual en las leyendas hagiográficas de santas travestidas, donde la revelación del sexo biológico se produce tras una falsa acusación de conducta lasciva. La historia concluye sin castigo ejemplar, pero con la disolución del vínculo: ambas mujeres son casadas con hombres, lo que restaura el orden esperado. La transgresión se disculpa por su causa —la huida del incesto— y se neutraliza mediante una reorientación normativa.

El casamiento entre dos damas, en cambio, despliega una ficción abiertamente maravillosa. La protagonista, Gertrudis, se disfraza de hombre para reencontrarse con un amante, pero termina sirviendo como paje, y una princesa, creyéndola varón, se enamora de ella. No se trata de un engaño premeditado, sino de un equívoco que el relato acoge sin escarnio ni censura. Para evitar ser descubierta, Gertrudis acepta el matrimonio y, como en el *Discours émerveillable*, confiesa su identidad a su esposa, quien también acepta guardar el secreto. Durante años, ambas sostienen una convivencia conyugal basada en el afecto, la complicidad y el disimulo. Cuando comienzan a surgir sospechas —especialmente ante la negativa de Carlos a bañarse con los demás caballeros—, Gertrudis huye al bosque. Allí tiene lugar la intervención sobrenatural: un unicornio enviado por Dios la transforma en varón. Gracias a esta metamorfosis, puede regresar, confirmar su identidad masculina y engendrar un heredero con la princesa. El desenlace restablece así el orden conyugal y dinástico mediante un

portento legitimador que convierte la transgresión en prodigio. Esta resolución, inscrita en un imaginario religioso, permite al texto abordar un motivo potencialmente subversivo sin incurrir en censura ni escándalo.

En ambos relatos, la unión entre mujeres solo se torna narrativamente viable cuando una de las protagonistas adopta una identidad masculina. El travestismo no solo habilita el acceso formal al contrato conyugal, sino que permite sostener, bajo el amparo del secreto, una convivencia afectiva sostenida en la confidencia y el disimulo. Esta estrategia de representación —el camuflaje del deseo mediante la apariencia normativa— halla un eco evidente en el fenómeno histórico de las *female husbands*, documentado en Europa entre los siglos XVII y XIX: mujeres que, asumiendo nombres, atuendos y oficios masculinos, contrajeron matrimonio con otras mujeres y vivieron con ellas al margen de la legalidad⁴³. Los textos aquí analizados sitúan el deseo femenino en el umbral de lo decible y lo resuelven mediante recursos distintos pero funcionalmente análogos: en el relato francés, la revelación de la identidad femenina conduce a la disolución del vínculo y su reconfiguración dentro del orden esperado; en el español, la permanencia de la pareja se asegura mediante una in-

43 El fenómeno de las *female husbands* está bien documentado en Europa entre los siglos XVII y XIX, especialmente en el ámbito anglosajón. Sobre este fenómeno histórico, véase el trabajo de Jen Manion, *Female Husbands: A Trans History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020. El estudio documenta numerosos casos en los que mujeres asumieron identidades masculinas para contraer matrimonio con otras mujeres, especialmente en el mundo anglosajón entre los siglos XVII y XIX. Más brevemente se refieren a la cuestión Rudolf M. Dekker y Lotte C. van de Pol, *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, London, St. Martin's Press, 1989, pp. 58-63. Comenta el caso particular de James Allen, en relación con un *chapbook* sobre la temática, Susan Clayton, "L'habit ferait-il le mari? L'exemple d'un *female husband*, James Allen (1787-1829)", *Clio*, 10 (1999), pp. 91-116. A diferencia de la ficción literaria, estos casos reales no desembocan en una transformación prodigiosa. El tratamiento social y legal de estos casos osciló entre la tolerancia discreta y el escándalo público, dependiendo del contexto. En el ámbito italiano, Henry Ettinghausen menciona un impreso veronés de 1600, *Caso occorso di due donne maritate insieme, nella città di Verona*, que relata el matrimonio entre dos mujeres en tono nada condenatorio, presentándolo incluso como un caso piadoso y verídico (*How the Press Began. The Pre-Periodical Printed News in Early Modern Europe*. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*. Anexo 3, La Coruña, SIELAE-Universidade da Coruña, 2015, pp. 151-152.

tervención prodigiosa que transforma la anomalía en milagro. En ambos casos, la ficción admite —aunque no normaliza— la existencia de un vínculo afectivo entre mujeres, siempre que este sea, al final, recodificado. Como ha señalado Marie-Jo Bonnet⁴⁴, el deseo femenino, históricamente silenciado o invisibilizado, fue narrativamente tolerado solo cuando podía reconducirse hacia desenlaces heteronormativos que apaciguaran su potencial subversivo.

Ahora bien, aunque el desenlace de *El casamiento entre dos damas* parece restablecer el orden conyugal mediante un milagro legitimador, la crítica no ha alcanzado un consenso sobre su sentido último. Para López Céspedes, tanto la metamorfosis como la descendencia posterior consolidan una visión conservadora del matrimonio, entendido como institución orientada a la procreación⁴⁵. En una línea similar, Baldellou Monclús interpreta la transformación de Gertrudis como una forma de validar el vínculo conyugal, corrigiendo su irregularidad inicial⁴⁶. Otros estudios, sin embargo, han subrayado los elementos disidentes del romance. Casas Delgado y Gomis destacan que, tras la revelación de la verdad, el vínculo afectivo entre las dos mujeres se mantiene, lo que intensifica, a su juicio, la dimensión transgresora del relato⁴⁷. Espejo Cala y Casas Delgado, por su parte, llaman la atención sobre el atractivo que una relación amorosa femenina pudo ejercer sobre el público lector u oyente, al margen de su aceptación legal o ética. La prolongada circulación editorial del texto sugiere, además, una acogida favorable por parte del público incluso en contextos de fuerte censu-

44 Marie-Jo Bonnet, *Les relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XX^e siècle*, París, Éditions Odile Jacob, 1995.

45 José López Céspedes, *op. cit.*, pp. 212-213.

46 Daniel Baldellou Monclús, “El ascenso a la masculinidad: mujeres transgresoras en la literatura popular del siglo XVIII”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 21 (2015), pp. 205-236 (p. 232).

47 Inmaculada Casas Delgado y Juan Gomis Coloma, “Female transgression and gallows literature in the Spanish *literatura de cordel*”, en *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature*, eds. David Atkinson y Steve Roud, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 33-59 (p. 43).

ra⁴⁸. Según estas autoras, *El casamiento* ejemplifica esa “doble moral” propia de la literatura popular, capaz de promover el orden establecido en unas ocasiones y desafiarlo en otras⁴⁹.

Algo similar puede apreciarse en el *Discours émerveillable*, donde también se representa una forma de complicidad afectiva sostenida. Tras revelar su identidad, Martine recibe el apoyo incondicional de su esposa, que promete, por amor, guardar su virginidad y compartir con ella toda la vida: “pour l’amour qui se portoient l’une à l’autre garder sa virginité et user sa vie avec Martine, surnommée Martin” (*op. cit.*, p. 14). Este pacto de amor silencioso, que solo se rompe por causas ajenas a la voluntad de la pareja, refuerza la ambigüedad moral del relato francés. Aunque el desenlace restituye el orden normativo —ambas mujeres contraen matrimonio con varones—, durante buena parte de la historia se da cabida a una forma de deseo femenino sostenido, consentido y revestido de ternura, sellado con “infinité de baisers” (*op. cit.*, p. 13). Esa intimidad no sancionada, pero tampoco castigada, revela la capacidad del relato para conjugar, de un lado, el disimulo con la sugestión y, de otro, la desviación con la piedad. Podría inferirse que la audiencia fantaseaba con la amistad amorosa de las dos damas —gozando secretamente de esa subversión innombrable—, pero acababa con la conciencia tranquila al ver restaurado el orden.

Desde esta perspectiva, el desenlace de ambos textos no cancela la disidencia simbólica que los atraviesa. Aunque finalmente la situación se

48 La homosexualidad era entonces pecado nefando, como recuerdan Joaquín Álvarez Barrientos y M.^a José Rodríguez Sánchez de León, *Diccionario de la literatura popular española*, Madrid, Colegio de España, 1997, p. 315. Este romance, por tanto, podría revelar que tal vez entre las clases bajas se trataban estos asuntos con mayor naturalidad de lo que cabría esperar, según indican Inmaculada Casas Delgado y Juan Masdemont Romero, “El toque femenino en la literatura de cordel. Análisis del papel de las mujeres y de las representaciones sobre ellas en la prensa popular española de los siglos XVIII y XIX”, en *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Sevilla, 5, 6 y 7 de marzo de 2012, Sevilla, Facultad de Comunicación-Universidad de Sevilla, pp. 50-71 (p. 66).

49 Carmen Espejo Cala e Inmaculada Casas Delgado, “Popular es radical. Anticlericalismo y sexo libre en la literatura de cordel española (siglos XVIII-XIX)”, *Historia y Comunicación Social*, 26.2 (2021), pp. 533–541 (p. 539).

reencauza, algo del deseo no normativo —gozoso⁵⁰ y secreto, sostenido durante años— persiste como eco obstinado de una posible desviación afectiva, vivida y consentida. En esa tensión irresuelta entre restauración normativa y sugestión erótica radica buena parte de la ambigüedad fascinante de estos pliegos. La anomalía, en lugar de borrarse, se contiene, se transforma y, en última instancia, se vuelve narrativamente posible.

Así, la literatura popular, tanto del Antiguo Régimen como de la España liberal, ofrecía al público un espacio imaginativo donde podían plantearse —aunque fuera de forma provisional y ficcional— transgresiones afectivas que no tenían cabida en el orden real. Ambos relatos permiten vislumbrar una cierta empatía hacia las protagonistas: se retrata a las esposas con compasión, y el vínculo entre ellas aparece como sincero, duradero y recíproco. Aunque en un caso se recurra a una metamorfosis legitimadora y en otro a una redistribución matrimonial al descubrirse el engaño, ambos textos reconocen que entre las protagonistas existió un lazo afectivo, previo a la resolución normativa, digno de narrarse. Mientras la superficie proclama que el orden ha de restituirse, el subtexto conserva la huella de un amor que solo condicionantes externos —sociales o divinos— impidieron preservar en su forma original.

6. CONCLUSIÓN

La comparación entre *El casamiento entre dos damas* y el *Discours émerveillable* permite visibilizar cómo la literatura popular impresa de los siglos XVIII al XIX abordó, desde estructuras narrativas de largo alcance, el motivo del matrimonio entre mujeres. Aunque esta unión solo se representa mediante el recurso al travestismo —que actúa como condición estructural de posibilidad—, su tratamiento varía según el desenlace que cada relato propone. El texto francés opta por la confesión judicial y la disolución del vínculo, en una línea de restitución normativa; el romance español, en cambio, prolonga la anomalía y la convierte en prodigio, legitimándola simbólicamente mediante una metamorfosis milagrosa. Esta diferencia no solo obedece a mecanismos de género narrativo, sino que

50 Ensalza el componente gozoso de la relación transgresora en el pliego español Pablo Restrepo Gautier, *op. cit.*, pp. 143-152.

refleja concepciones distintas sobre los márgenes de lo representable en materia de afectividad femenina.

Ambos textos permiten afirmar que la ficción popular no se limita a replicar el orden social imperante, sino que funciona como un espacio simbólico de negociación entre norma y deseo. El disfraz, el secreto, la ambigüedad y la posibilidad de una convivencia amorosa entre mujeres se articulan dentro de marcos que, sin transgredir abiertamente los límites del discurso hegemónico, abren brechas donde lo marginal puede figurar —siempre que sea reconducido al final hacia una forma aceptable. La transgresión no se reprime abiertamente, sino que se reformula mediante recursos narrativos que la integran en un desenlace normativo.

Desde esta perspectiva, estos relatos pueden leerse como artefactos narrativos complejos que exploran una tensión no resuelta entre el deseo y la norma. El vínculo entre mujeres no aparece como amenaza radical, sino como anomalía temporal que debe corregirse por medios narrativos: la confesión, el matrimonio cruzado, el milagro. Sin embargo, su mera formulación —su existencia misma dentro del marco del relato— permite al lector o al oyente participar de un imaginario en el que ese deseo ha sido pensado, narrado y, durante un tiempo, sostenido.

Considerados desde una perspectiva tematólogica y filológica, ambos textos trazan una genealogía de representaciones que no se agota en el mundo premoderno. En la literatura contemporánea, el motivo del matrimonio entre mujeres ha sido objeto de relecturas críticas que, desde claves posmodernas y *queer*, ya no exigen ni travestismo ni intervención sobrenatural como vía de legitimación. Sin embargo, en el amplio arco temporal que abarca desde finales del siglo xvi hasta el siglo xix —centuria en que el pliego de cordel español alcanzó su máxima difusión—, la mera posibilidad de narrar estas historias —aunque concluyan en una restauración simbólica del orden— revela una imaginación colectiva capaz de alojar el deseo femenino, incluso en los márgenes de lo decible.

Por eso, más que interpretar estos relatos como simples reafirmaciones del orden patriarcal, conviene leerlos como artefactos ambivalentes: textos en los que la letra aparenta restaurar el orden, pero el subtexto preserva la huella de un deseo que —aunque limitado y recodificado— logra abrirse paso en la ficción. La restauración integra la anomalía en el relato como forma tolerada de disidencia, inscrita en el espacio ambiguo de lo posible.

La presencia y circulación de libros franceses entre las élites ilustradas de Guipúzcoa

JUSTO HERNÁNDEZ
Universidad de La Laguna
jhdezj@ull.edu.es

Título: La presencia y circulación de libros franceses entre las élites ilustradas de Guipúzcoa.	Title: The Presence and Circulation of French Books Among the Enlightened Elites from Guipuzcoa.
Resumen: La cercanía de Francia y una mejor educación en dicho país harán que un buen número de hijos y de hijas de nobles guipuzcoanos vaya a estudiar allí. Este hecho supondrá que la influencia cultural francesa sea relevante en estas élites. Del mismo modo, los nobles guipuzcoanos de la <i>Bascongada</i> y del Seminario de Vergara leerán libros franceses, sobre todo la <i>Encyclopédie</i> . Además, el control en la frontera de los libros que entren en Guipúzcoa será muy laxo. Sin embargo, la influencia de Francia fue más cultural que ideológica. Las élites seguirán apoyando las ideas del Antiguo Régimen a pesar de la gran difusión que alcanzó la <i>Encyclopédie</i> en Guipuzcoa.	Abstract: The proximity of France and the better education in that country will lead to a significant number of sons and daughters of Gipuzkoan nobles going to study there. This meant that French cultural influence was relevant among these elites. In the same way, Gipuzkoan nobles from the <i>Bascongada</i> and the Vergara Seminary read French books, especially the <i>Encyclopédie</i> . Furthermore, border controls on books entering Gipuzkoa were very lax. However, France's influence was more cultural than ideological. The Gipuzkoan elites continued to support the ideas of the Ancien Régime despite the widespread dissemination of the <i>Encyclopédie</i> in Gipuzkoa.
Palabras clave: <i>Encyclopédie</i> , la <i>Bascongada</i> , Conde de Peñaflorida, libros franceses, élites guipuzcoanas.	Key Words: <i>Encyclopédie</i> , The <i>Bascongada</i> , Count of Peñaflorida, French books, Gipuzkoan elites.
Fecha de recepción: 23/5/2025.	Date of Receipt: 23/5/2025.
Fecha de aceptación: 2/6/2025.	Date of Approval: 2/6/2025.

1. INTRODUCCIÓN

Se ha dicho que la Ilustración no es más que un ambicioso movimiento pedagógico. Este afán se vislumbra en las Juntas Generales de Guipúzcoa cuando, en 1721, determinaron poner en todos los pueblos sin excepción un maestro de niños. Pero por muchas razones, geográficas, económicas, sociales, etc. la educación venía a ser excesivamente elemental y rudimentaria¹. Esto podría ayudar a explicar que las familias pudientes pensaran en Francia como lugar idóneo para enviar a sus hijos de cara a una mejor educación. Francia ofrecía muchas ventajas para quien buscara una buena instrucción. En primer lugar, nuestro país vecino había conseguido un puesto de suma importancia dentro del complejo de los países occidentales. Tras el reinado del Rey Sol, la política francesa era de las más influyentes en el campo de las relaciones internacionales. Además, la cultura francesa había alcanzado su Siglo de Oro (*le grand siècle*, siglo XVII) tras la aparición de las obras maestras de Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Bossuet y otros más. Muchos consideraban la cultura francesa como el apogeo de la civilización, según nos lo indica Feijoo:

Si se atiende al valor intrínseco de la nación francesa, ninguna otra más gloriosa, por cualquiera parte que se mire. Las letras, las armas, las artes, todo florece en aquel opulentísimo reino. Él dio gran copia de santos a las estrellas, innumerables héroes a las campañas, infinitos sabios a las escuelas. El valor y vivacidad de los Franceses los hace brillar en cuantos teatros se hallan. Su industria más debe excitar nuestra imitación que nuestra envidia. Es verdad que esta industria en la gente baja es tan oficiosa que se nos figura avarienta, pero eso es lo que asienta bien a un estado, porque los humildes son las hormigas de la república. De su mecánica actividad tiran los mayores imperios todo su esplendor. Y por otra parte, se sabe que no tiene Europa nobleza de más garbo que la francesa².

Francia poseía colegios de gran fama donde se habían educado muchos de aquellos que hicieron posible el auge del país. Cuando los padres conside-

-
- 1 Luis María Areta Armentia, *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, Álava, Institución “Sancho el Sabio”, 1976, p. 25.
 - 2 Benito Jerónimo Feijoo, *Obras escogidas*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863, p. 83.

rabán cuestiones de orden afectivo o económico, se inclinaban asimismo por enviar a sus hijos a Francia, pues su proximidad con Guipúzcoa evitaba largos viajes, siempre incómodos, hacia el centro de Castilla³, como subraya Eustaquio Fernández de Navarrete:

En aquella edad en que la educación estaba atrasada en España y las comunicaciones con el interior del reino eran difíciles por falta de caminos, los caballeros de las provincias de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya que vivían cerca de la frontera de Francia, encontraban más cómodo el enviar sus hijos a educar a Bayona o Tolosa que el dirigirlos a Madrid⁴.

2. LUGARES DE ESTUDIO EN FRANCIA

Para cursar estudios, los españoles elegían los colegios que más cerca estuviesen del país de origen, por los problemas que causaban los desplazamientos. Por eso los guipuzcoanos enviaban a sus hijos a los establecimientos del Sudoeste de Francia. El colegio más cercano de la frontera estaba situado en Bayona, ciudad que dista tan sólo de 25 kilómetros de Irún, y que de siempre ha gozado de un comercio activo entre ambos países. Los jesuitas regentaban en Pau un gran colegio fundado en 1620 con el beneplácito del rey Luis XIII. Otros compatriotas, atraídos sin duda por la fama de sus estudios, se dirigían hasta Toulouse. Allí se había iniciado ya la enseñanza de las ciencias experimentales⁵. Fueron numerosos los que se desplazaron a esta ciudad, como Javier María de Munibe, futuro fundador de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, que permaneció allí desde 1742 hasta 1746, defendiendo con gran éxito unas conclusiones de física experimental dedicadas a Felipe V; allí se codeó con los Olaetas, los Olasos, los Berroetas y otros. Burdeos también debió de recibir alumnos españoles, aunque carecemos de datos para determinar su importancia, así como el lugar donde se dirigían. Tras

3 Areta Armentia, *op. cit.*, p. 27.

4 Eustaquio Fernández de Navarrete, *Obras inéditas de Felix María de Samaniego*, Vitoria, Imprenta de los Hijos de Manteli, 1866, p. 11.

5 Areta Armentia, *op. cit.*, pp. 29-30.

los estudios humanísticos, para aquellos que deseaban profundizar en los conocimientos físicos y químicos, la meta era París, centro donde se reunían los sabios de la época. Por eso vemos cómo el Conde de Peñaflorida se apresura a enviar allí a Ramón María de Munibe, su primogénito, para que se perfeccione en las ciencias experimentales antes de salir hacia Suecia en viaje de estudios. En París sigue el curso de Química de Rouelle y el de Historia Natural de Valmont de Bomare. Posteriormente salen en la misma dirección Antonio María de Munibe y Francisco Javier José de Eguía, que asisten a los cursos de Química que desarrollan Macquer y Rouelle. Allí se relacionan seguramente con los hermanos Elhúyar, que por los mismos años, de 1772 a 1777, se van perfeccionando en las ciencias experimentales, así como Ángel Díaz, antiguo alumno de Vergara. La Real Sociedad Vascongada tenía, en efecto, previstas unas becas para aquellos pensionistas que sobresaliesen en las ciencias, permitiéndoles estudiar en el extranjero -léase París principalmente- por el tiempo que se estimase conveniente mediante una asignación anual de seis mil reales. D. Jerónimo Mas, profesor de Matemáticas en Vergara, sale para París a mediados de 1787 a expensas de la Sociedad y permanece allí hasta abril de 1789, con el fin de especializarse en Química bajo la dirección de Lavoisier, Fourcroy y Daubenton, y junto con Lefebvre de Guineau, Diket y Le Grou realiza experiencias en el Colegio Real de Francia. Las chicas siguen el mismo camino que los jóvenes, aunque posiblemente en un número mucho más reducido por la resistencia de los padres a dejarlas marchar lejos de casa, especialmente en una época en que no se daba importancia a la instrucción femenina. Sabemos que Manuela de Salcedo, esposa de Samaniego, y una hermana suya, estudiaron en un convento de Bayona. El Marqués de Narros envió también a su hija a esa ciudad⁶.

3. ENSEÑANZA RECIBIDA

Todos esos jóvenes que frecuentaban los cursos de Humanidades buscaban la enseñanza que, en Francia, había dado tan buenos resultados. Muchos de los grandes autores clásicos habían dado sus primeros pasos

6 *Ibidem*, pp. 31-33.

literarios en los colegios dirigidos por los jesuitas: Descartes estudió en La Flèche, Corneille en Rouen, Molière en París, en el colegio de Clermont (posteriormente se mudó el nombre en Louis-le-Grand), Diderot en Langres, etc. La enseñanza jesuítica, en efecto, gozaba de gran popularidad por los resultados obtenidos. Las normas contenidas en la *Ratio studiorum* habían formado un sistema pedagógico que logró infiltrarse hasta en los colegios que, como el de Bayona, se mostraban sumamente hostiles a los padres jesuitas. La división de los cursos comprendía tres años, en que la enseñanza se centraba exclusivamente sobre cuestiones gramaticales: tales eran la *Tertia*, *Secunda et Prima grammatices*. Tras un curso propiamente llamado Humanidades, el alumno llegaba a la Retórica, que representaba la culminación de la enseñanza⁷.

4. RESULTADOS DE ESA ENSEÑANZA

Los jóvenes pasaban generalmente cuatro o cinco años en contacto con profesores, compañeros y huéspedes franceses, lo que les permitía familiarizarse con su idioma. Esto les facilitaría posteriormente la lectura de los libros franceses que les iban poniendo a su alcance el pensamiento europeo. También se apreciaba en nuestro país una nueva preocupación por las ciencias experimentales (ciencias útiles), obra de aquellos que en Francia habían tomado conciencia de su utilidad para cultivar la tierra, impulsar el desarrollo industrial y lograr un mayor nivel de vida para el pueblo en general⁸.

5. ENSEÑANZA IMPARTIDA POR LA BASCONGADA

Cuando necesitan buscar libros de enseñanza, en un principio los buscan en Francia. Este es el motivo que les empuja a solicitar la autorización para leer el *Dictionnaire universel raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, más conocido por la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, pues ahí se podía encontrar cuanto se deseaba para ilustrar a los jóvenes:

⁷ *Ibidem*, pp. 33-34.

⁸ *Ibidem*, pp. 37-38.

Haciendo presente la necesidad que tiene este Cuerpo de tal permiso, así por aprovecharse de los infinitos auxilios que presta esta obra para fomento de la Agricultura, las Artes, Ciencias útiles y la Industria que componen el objeto de él, como por los grandes socorros que pudiera lograr de ella para formar los tratados elementales para la educación de los Caballeros jóvenes que entran en la clase de sus Alumnos [...]. A más de los motivos alegados hasta aquí tenemos en el día otro más urgente por la confianza que el Rey Nuestro Señor acaba de honrar a la Sociedad, fiando a su cuidado el establecimiento y dirección de un Seminario de Nobles en la Villa de Vergara de esta Provincia de Guipúzcoa; pues siendo preciso disponer varios cursos de Literatura, Física y Matemáticas, necesitaríamos de un acopio de libros superior a las facultades de la Sociedad que sólo se puede suplir con los materiales que se encuentran en el Diccionario Enciclopédico⁹.

Además de la *Enciclopedia* utilizaron muchos libros franceses que fueron compendiados para facilitar la labor de los alumnos. Así en 1771 los Extractos de las Juntas generales nos indican que estaba ya traducida en forma de diálogos la segunda parte de la *Geometría* de Clairaut. En 1772 los mismos Extractos nos dan a conocer que la enseñanza del catecismo se basaba en el *Catecismo histórico* del Abate Fleury. En 1773 se presenta la idea de un tratado elemental de la *Historia Natural* de Buffon con seis lecciones para alumnos sobre el hombre y las variedades de su especie¹⁰. De Nollet toman las doce primeras lecciones del *Curso de Física experimental*¹¹. Cuando un profesor desea aconsejar una bibliografía para el curso, nombra preferentemente obras francesas, como D. Jerónimo Mas, que para el curso de Matemáticas da el plan siguiente:

Como libro base utilizará el de D. Jorge Juan [...]. Convendrá disfrutar las obras modernas más selectas que se han publicado de estas Ciencias, como las de d'Alembert, Eulero, Fontaine, le Marquis de

9 Archivo Histórico Nacional, Sección Inquisición, legajo 3456.

10 Conde de Buffon, *Historia natural, general y particular*, escrita en francés por el conde de Buffon y traducida por don José de Clavijo y Fajardo, Madrid, J. Ibarra, 1785, 21 volúmenes.

11 Areta Armentia, *op. cit.*, p. 41.

Condorcet, Bougainville, Reyna, D. Jorge Juan, Muller, Bouguer, la obra grande que publicará luego D. Benito Bails y otras¹².

El gusto literario fue cultivado, sin duda alguna por medio de los diferentes artículos, tales como *épopée, goût, histoire, roman*, etc., que aparecen junto con otros de los más diversos temas en esa vastísima obra que fue la *Enciclopedia* y que sirvió de base para la formación de cuantos pasaban por Vergara¹³.

6. LA CENSURA DE LIBROS EXTRANJEROS

En nuestro país los Austrias establecen una frontera que detuviese la expansión de la lucha contra las obras heterodoxas. El advenimiento de los Borbones al trono de España va a originar una merma del poder inquisitorial especialmente cuando Carlos III, defensor de las regalías, e irritado por la desobediencia del Inquisidor General D. Manuel Quintano Bonifaz, le destierra en 1761 fuera de la corte. El 16 de junio de 1768 publica un edicto en el que impone unas limitaciones muy grandes a la Inquisición: prohíbe la libre introducción de bulas, breves y rescriptos del papa y permite la circulación de libros hasta el momento de su calificación por la Inquisición. Juan Antonio Llorente nos comenta el cambio sufrido desde épocas anteriores:

a pesar de estos excesos, vuelvo a decir que los Inquisidores del tiempo de Carlos III y Carlos IV poseyeron las virtudes de benignidad y prudencia en grado heroico, si los comparo con los de Felipe V e infinitos más si se les hace la comparación con los de siglos anteriores¹⁴.

Ciertamente permanecía aún vigente el antiguo sistema de control sobre los libros mediante los comisarios en las fronteras y puertos, y teórica-

12 Jerónimo Mas, *Plan y Método que propone el Maestro de Matemáticas del Real Seminario Vascongado*, 28 de enero de 1779.

13 Areta Armentia, *op. cit.* p. 42.

14 Juan Antonio Llorente, *Historia crítica de la Inquisición en España*, Barcelona, Imprenta de Oliva, 1836, tomo VII, p. 246.

mente los libreros debían entregar anualmente, al menos en principio, una lista de cuantas obras se hallasen en su establecimiento. Pero esta muralla, que bajo los Austrias había cumplido eficazmente su función de contención de la avalancha extranjera, ahora se derrumba en múltiples puntos. Sabemos, por ejemplo, que en 1776 el Comisario de la Inquisición de Fuenterrabía presenta una denuncia contra los responsables del control de libros, especialmente contra Juan Nabarte; este se contentaba con percibir los derechos de Inquisición a través de sus propias criadas, sin preocuparse de analizar el contenido de los envíos. El propio denunciado reconoce sus acusaciones y alega que en esto no ha hecho sino seguir el procedimiento utilizado desde hacía cuarenta años. El descuido de los Comisarios encargados de evitar la infiltración de libros en una de las principales vías de penetración como el eje Irún-Madrid parece haber sido un mal crónico. Guillermo de Humboldt nos relata así el cruce de la frontera en 1799:

en el paso de Behovia hay revisión, de no tener la preocupación nuestra de precintar los baúles. De esta forma cortan tan sólo los precintos y ven el pasaporte que ya no ha de ser visado. En el puente del Bidasoa hay aduaneros españoles con los cuales, como hasta Madrid —con excepción de Vitoria—, no hay que hacer en todas las grandes ciudades sino la pregunta y la propina¹⁵.

Aun en los puestos que manifiestan mayor seriedad, como Vitoria, la ignorancia de los empleados permite el paso de libros prohibidos, como ocurrió al mismo viajero alemán:

en Vitoria se revisa, como es sabido. Desgraciadamente, los aduaneros vieron libros en mi baúl y miraron hasta el fondo, pues de lo contrario sólo lo hubieran visto desde arriba, como hacen con los demás. Sin embargo, fueron tan ignorantes que tuvieron entre manos el EMILE de Rousseau y lo dejaron pasar¹⁶.

15 Justo Gárate, *El viaje español de Guillermo de Humboldt (1799-1800)*, Buenos Aires, Patronato Argentino de Cultura, 1946, p. 24.

16 Julio César Santoyo, *Viajeros por Álava, siglo XV a XVIII*, Vitoria, Institución “Sancho el Sabio”, 1972, p. 213.

Otras veces la astucia de los viajeros o mercaderes conseguía introducir cuantos libros se proponían. Fue un método frecuente el esconder ciertas obras prohibidas bajo títulos falsos o envueltas en cubiertas de libros piosos: tal era el camino que debían seguir los escritos menos peligrosos si tenían por autor cualquier personaje condenado por la Inquisición. Así Humboldt durante su estancia en Vitoria ve en casa del Marqués de Montehermoso el *Diccionario de la Música*, de Jean-Jacques Rousseau, con el título oculto¹⁷.

7. LA BIBLIOTECA DEL MARQUÉS DE NARROS

En Zarauz está la biblioteca que perteneció a la familia de los Marqueses de este nombre, el tercero de los cuales, D. Joaquín María de Eguía y Aguirre, tuvo tan gran importancia para la vida de la Sociedad desde su fundación en 1764 como cofundador y posteriormente como Secretario, cargo que desempeñó desde el 2 de septiembre de 1774 hasta su muerte, ocurrida en 1803. En esa biblioteca está la obra de Belidor *Architecture hydraulique*, cuya primera hoja lleva la siguiente nota manuscrita: “De la Real Sociedad Bascongada en el Depósito de Guipúzcoa, 1767, Eguía”. Por materias: libros de cuestiones científicas (42,1 %), aunque conservando también cierta afición a la literatura (23,1 %). Por idiomas: el 41,3 % de los libros son franceses y el 18,4 % corresponden a traducciones, lo que representa el 69,7 % de la totalidad, que deja muy por debajo el 27,4 % de obras en castellano. La presencia del libro francés, que se manifiesta en todos los campos, destaca principalmente en el de las ciencias, bajo los diferentes aspectos: agricultura, química, física, matemáticas, mineralogía, industria, astronomía, ciencias de la Naturaleza, etc. y cuantos temas podían interesar a los Amigos de la Sociedad, que necesitaban mejoras agrícolas para sus mayorazgos o industriales para el desarrollo de sus ferrerías. Hallamos a los mejores científicos de la época, como Duhamel Du Monceau, que tanto se preocupó por los temas del campo. Los grandes sabios de la química aparecen con Lavoisier, Fourcroy, Bergmann, así como los de la física con el Abate Nollet, y otros. En mineralogía los que entonces se hallaban a la cabeza de dicha ciencia, como Delius, Schlutter, Morand, Valmont

17 Areta Armentia, *op. cit.*, pp. 51-53.

de Bomare, indican el camino a seguir en las prospecciones mineras y su explotación. Perret en cuestiones de industria —fabricación del cuchillo especialmente—, y Buffon con su visión monumental de la naturaleza contribuyen también a aportar los últimos logros de la ciencia. Todos ellos eran hombres de gran prestigio en su época, cuyos nombres han caído a veces en el olvido de los tiempos, pero que se hallaban situados entonces en la cúspide de la fama e hicieron posible el desarrollo de la ciencia moderna. En cuanto a los diccionarios, observamos una superioridad de los que procedían de Francia: trece franceses, frente a cuatro españoles. Cinco tratan de cuestiones de Química, Historia Natural, Artes y Oficios, explicadas por los mejores científicos de la época, como Valmont de Bomare, Macquer, Jaubert. El francés era una lengua intermediaria para el conocimiento del latín o de las lenguas modernas como el sueco o el italiano, a través del diccionario francés-latín de Jaubert, de 1751, del diccionario francés-sueco y sueco-francés, publicado en Estocolmo en 1755, así como el francés-italiano compuesto por Abuti de Villeneuve y publicado en 1796. Los libros no debieron de centrarse únicamente en los aspectos que hemos señalado, sino que llegaron también otros que contenían la doctrina de los filósofos: Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Diderot, Condillac, D'Holbach y tantos otros. Ya hemos señalado anteriormente la presencia del *Dictionnaire Universel raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*.

En el Palacio de Insausti, en Azcoitia, quedan expuestos ciertos libros propiedad de Trino de Uría, entre los que destacan dos ediciones de *L'Esprit des Lois* de Montesquieu, una de 1759 publicada por Nourse en Londres y la otra de 1783 impresa en Amsterdam: dicha obra fue condenada por el Santo Oficio en 1762. Las obras de Voltaire que habían sido prohibidas globalmente por Roma en 1753 han conseguido infiltrarse también: así en el mismo Palacio de Insausti se conserva la *Henriade*, publicada en 1759 en Amsterdam y *Zaïre*, sacada a la luz por Jean-Baptiste Bauché en París en 1758. Ciertos Miembros de la Sociedad sufrieron la persecución por parte de la Inquisición por las lecturas de obras prohibidas. Don Joaquín María de Eguía, Marqués de Narros, tiene que cumplir en noviembre de 1768 una penitencia consistente en ocho días de ejercicios y confesión general en el convento de Aránzazu, por el cargo siguiente¹⁸:

18 Areta Armentia, *op. cit.*, pp. 55-65.

que no hacía memoria de la persona que le dio para leer los libros de Wolter (*sic*) y Ruseau (*sic*) ni sabía el paradero de ellos, si sólo se inclinaba a que uno de los dos se le dió por algún Colegial de Salamanca (que no lo nombró) y que en su poder no paraba por entonces libro alguno de los que mencionaba la comisión, ni otro alguno prohibido, a excepción de algunos tomos de la Enciclopedia, que no dijo cuáles, ni cuántos, que los tenía en su casa de la Villa de Azcoitia, y el *Gerundio* que lo había enviado a Mr. Barbot, Presidente de la Academia de Burdeos¹⁹.

Los diferentes trabajos literarios mencionan con cierta frecuencia obras francesas: en el *Discurso sobre el buen gusto en la literatura* el Conde de Peñaflorida cita la *Histoire naturelle de Buffon*, el *Essai sur le beau* del padre André, jesuita, el *Cours de Belles Lettres* de Mr. l'Abatut, los *Synonymes François* del Abate Girard y *Essais sur divers sujets de littérature* del Abate Trublet²⁰.

8. EL DISCURSO

Pero la base del discurso se apoya en un artículo de una obra que, sin duda por prudencia, no menciona: el *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. En efecto, el Caballero Louis de Jaucourt había pedido a Montesquieu que preparara un artículo para la magna obra emprendida. La muerte interrumpió el estudio que el autor de *L'Esprit des Lois* había comenzado, pero los directores de la *Encyclopédie* no dudaron en sacarlo a luz, bajo el título de *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, junto con otro de Voltaire sobre el gusto tomado en un sentido más amplio. El Conde de Peñaflorida en su discurso da pruebas de conocer ambos artículos. Utiliza con profusión el ensayo de Montesquieu, tomando de él el método psicológico empleado a lo largo del discurso. Luego se sirve del mismo texto para explicar la importancia que tiene la curiosidad para la formación del gusto. Las ideas básicas de curiosidad, de dar muchas cosas en una idea general, de maravilla, de buen orden, de variedad, están tomadas

19 Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Legajo 2234, carta fechada en Logroño el 21 de octubre de 1768.

20 Areta Armentia, *op. cit.*, p. 69.

de Montesquieu. El Conde de Peñaflorida conocía igualmente el artículo de Voltaire, de donde toma la definición de lo que él entiende por gusto:

Le goût en general est le mouvement d'un organe qui jouit de son objet et qui en sent toute la bonté. Ce sens, ce don de discerner nos aliments a produit dans toutes les langues connues la métaphore qui exprime par le mot goût le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts²¹.

9. PRESENCIA FRANCESA EN LA PRODUCCIÓN DE LA BASCONGADA

Es un hecho universalmente admitido que Francia fue la potencia europea que mayor influencia ejerció en Europa y particularmente en España a lo largo del siglo XVIII en los diferentes aspectos. Los motivos políticos, culturales y científicos han sido ya ampliamente estudiados, por lo que no creemos necesario reiterarlos en nuestro trabajo. Nuestro intento es descubrir a través de los escritos de los miembros de la Real Sociedad Vascongada cuál fue el influjo francés. La lengua francesa, en efecto, era considerada en este período como elemento imprescindible para cualquier persona ansiosa de cultivarse. El benedictino fray Benito Jerónimo Feijoo hablaba de la excelencia del idioma francés con estos términos:

A favor de la lengua francesa se añade la utilidad y aun casi necesidad de ella, respecto de los sujetos inclinados a la lectura curiosa y erudita. Sobre todo género de erudición se hallan hoy muy estimables libros escritos en idioma francés, que no pueden suplirse con otros, ni latinos ni españoles [...]. Así el que quisiere limitar su estudio a aquellas facultades que se enseñan en nuestras escuelas, lógica, metafísica, jurisprudencia, medicina, galénica, teología, escolástica y moral, tiene con la lengua latina cuanto ha menester. Mas para sacar de este ámbito o su erudición o su curiosidad debe buscar como muy útil, sino absolutamente necesaria, la lengua francesa. Y esto basta para que se conozca el error de los que reprueban como inútil la aplicación de este idioma²².

21 *Ibidem*, pp. 93-100.

22 Feijoo, *op. cit.*, p. 45.

De esta misma tendencia se hace eco con tono irónico el autor anónimo de la *Apología de una nueva Sociedad últimamente proyectada en esta M. N. y M. L. Provincia de Guipúzcoa con el título de los Amigos del País*, al aludir a la necesidad de ambientarse en lo francés antes de pretender ingresar en la *Bascongada*: “es tanto lo que me ha removido este proyecto que al instante marchó a Francia a aprender el silbo de capador, para poder entrar en esa Sociedad”²³. Veamos, por ejemplo, cómo presenta el *Ensayo* el origen de la Industria. Tras presentarnos la feliz época en que los hombres se contentaban con lo que la Naturaleza ponía a su alcance para calmar sus necesidades, se expresa en unos términos que nos recuerdan totalmente las palabras de Rousseau en su *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Esta puede ser una de las pruebas de que el libro de Rousseau tenía ya lectores en Guipúzcoa en 1766, fecha de la composición de los trabajos del *Ensayo*. La educación fue uno de los temas de máxima importancia para los miembros de la Real Sociedad Vascongada: parece haber hallado en la *Encyclopédie* de Diderot (voz *Economie politique*) la orientación que procedía darle. Cuando José Agustín Ibáñez de la Rentería pronunció ante las Juntas Generales su tercer discurso *Reflexiones sobre las formas de gobierno* lo hizo apoyándose continuamente en Montesquieu, a quien admira: *l'Esprit des Lois* sirve en varias ocasiones para definir las formas de gobierno. En ciertos momentos, sin embargo, las expresiones parecen acercarse más al *Contrat Social* de Rousseau. En el discurso *Sobre la educación de la juventud en puntos a estudios*, Ibáñez de la Rentería expone unos principios educativos nuevos para la época, que guardan gran similitud con los del *Emile* de Jean-Jacques Rousseau. El miembro de la Sociedad que, tal vez, parece estar más influenciado por el pensamiento francés es Manuel de Aguirre, el cual se ha apropiado las ideas de Rousseau hasta el punto de dejarlas traslucir en todos sus escritos, aunque prestándoles una forma diferente según la orientación política, cultural o religiosa que deseaba dar a cada disertación²⁴. Este discípulo de Rousseau copia a su maestro la visión antropológica llena de optimismo, así como la evolución política, de conformidad con la exposición de principios contenidos en la segunda parte del *Discours sur*

23 Julio de Urquijo, *Los Amigos del País*, San Sebastián, Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa, 1929, p. 39.

24 Areta Armentia, *op. cit.*, pp. 320-337.

l'origine de l'inégalité, cuyo desarrollo podemos ir siguiendo a través de las palabras de Aguirre²⁵.

10. LA *ENCICLOPEDIA* EN GUIPÚZCOA

Si creemos a Valentín de Foronda, Guipúzcoa tuvo numerosas *Enciclopedias*:

Su ilustración (de Guipúzcoa) igual, cuando no sea superior a la de mis compatriotas (finge ser Francés); Vm. creerá que yo exagero. pero quedará sin la menor duda de la certeza de mi proposición al saber, que en un lugar llamado Vergara, que apenas cuenta doscientas casas, he encontrado once suscriptores de la nueva Enciclopedia. Dígame Vm., ¿no es esto una prueba incontestable del buen gusto de estos naturales? ¿Habrà en toda la Europa un lugar de tan corto vecindario y de tantos aplicados a la ciencia?²⁶

Insiste Fermín de Lasala:

¡La Enciclopedia en Guipúzcoa! Comprendo el asombro que causa aún a personas instruidas la enunciación de que Guipúzcoa, que hoy es la única provincia de España que envía al senado representante tradicionalista, que ayer tenía muchísima parte de su población en armas para defender pertinazmente por medio de guerra fratricida el antiguo régimen, la vieja sociedad española, tuviera agrupación de enciclopedistas al final del siglo último. No vale objetar que había Inquisición y eran muchas las dificultades para poseer la Enciclopedia: a todo se sobrepone el hecho. Yo tengo el testimonio directo de los que conocieron el grupo. ¡Y qué testimonio! El de las primeras personas de Guipúzcoa para el caso. En mi niñez y mi juventud oí a los que frecuentaban o habitaban el hogar de mi familia, al sabio y prudente franciscano fray Mateo de Azcárate, al brillante vascófilo y sacerdote D. Agustín Pascual Iturriaga, el eruditísimo aunque no elocuente, consultor de la provincia D. Luis Arocena, a D. Claudio Antón Luzziaga, a D. José Joaquín Elías de Legarda, detalles sobre los adeptos

25 *Ensayo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 1766, Vitoria, Tomás de Robles, 1768.

26 Valentín de Foronda, *Cartas escritas por Mr. de Fer, al autor del Correo de Europa en que le da noticias de lo que ha observado en España*, en Casa de Luis Bondrie, sin año, p. 10.

de la nueva doctrina del país. El penúltimo de los citados era él mismo enciclopedista a medias y antifuerista por completo, si bien en sus últimos años (hacia 1852) abandonó un tanto aquellos principios que le inspiraban mucha vehemencia al redactar las reclamaciones del Ayuntamiento de San Sebastián en contra del restablecimiento total de los fueros concluida la primera guerra civil, y propendió al fuerismo. Legarda vivió y murió del todo enciclopedista. Pero a quien oí más pormenores que me han quedado muy impresos porque se los oí más tarde, fue a D. Joaquín Francisco de Barroeta y Aldamar, hijo del personaje del propio apellido de quien vengo hablando en el actual *Ensayo*, sobrino carnal por afinidad de Romero, personaje muy distinguido él mismo en Vasconia, aunque con vivas intermitencias de influjo o de apartamiento desde 1818 hasta 1867 en que falleció [...]. Díjome que en Guipúzcoa hubo hasta quince subscriptores de la Enciclopedia, número tanto más pasmoso en la pobreza entonces del país cuanto que la obra era carísima (no recuerdo el número de ducados que me indicó). A su juicio todo el resto de España no tenía muchos más subscriptores; y la mayor parte de los de Guipúzcoa estaba en los pueblos que ahora son centro del más intransigente tradicionalismo, Vergara, Azpeitia, Azcoitia. Confirmame estos hechos el Director del antiguo Seminario de Vergara, hoy Instituto provincial de San Sebastián, D. Carlos Uriarte, conocedor como pocos de los asuntos del país, añadiéndome el dato muy concreto de que él ha visto un ejemplar completo de la gran producción del siglo XVIII en la casa de los Azcárates: lo cual a mi vez puedo adicionar diciendo que vi en mi casa un ejemplar descabalado, resto de un regalo que a Luzuriaga había hecho no recuerdo qué familia de la provincia; así como sé que en la casa de los Junguitus de Azcoitia había todavía no ha mucho y es probable siga habiendo una biblioteca compuesta casi exclusivamente de obras de los filósofos de aquel siglo²⁷.

Sin embargo, Justo Gárate opina que la cifra ha sido excesiva y que sin duda se refiere a suscriptores colectivos. Él estima que en Vergara no hubo sino dos Enciclopedias, la del Real Seminario Patriótico y la de D. José Manuel Yrizar y Moya²⁸.

27 Fermín Lasala y Collado, *La separación de Guipúzcoa y la Paz de Basilea*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1895, pp. 139-141.

28 Justo Gárate, “La enciclopedia de Diderot en Vergara elevada a la cuarta y a la ené-

10. CONCLUSIÓN

La presencia, circulación y asimilación de la literatura francesa del siglo XVIII supondrá en sus lectores, pertenecientes a las élites guipuzcoanas, la adquisición de los valores que propugna, defiende y difunde la Ilustración francesa. Esta entiende la sociedad en un plano universal y económico. La educación ha de mirar estos dos factores: si no los mirarse habría que defenestrarla por anticuada e inservible como la de años anteriores. De esta visión total y economicista se desprende la utilidad. Se sirve para algo, nos tiene que reportar utilidad, pragmatismo, hedonismo, confort. La ciencia no ha estado más ligada que en este siglo a la sociedad, de forma que formula postulados por su cuenta y vuelven a ponerse de moda aquellas viejas tesis socráticas de que el hombre sabio es bueno. Así, la ciencia es aristocracia y los científicos aristócratas. El hombre científico, el que sabe, es el mejor. Y es bien sabido que toda la obra platónica rezuma la idea socrática de que todas las virtudes consistían en el entender. Por eso, la valentía es saber, la piedad es saber, la cordura es saber. En suma, el justo es hábil y sabio. La ética de la Ilustración francesa asume estos postulados como suyos, por lo que las élites guipuzcoanas no serán ajenas al intelectualismo, pues asimilarán que la virtud es saber y el saber virtud. Por tanto, el estudio de las ciencias será el medio más atinado para perseguir la felicidad. Una buena instrucción, por tanto, contribuía a desarrollar el gusto del bien, de lo bello y de lo útil. La ciencia está ligada a la felicidad de los pueblos y el destino de los pueblos se decide en los laboratorios. La ciencia será la mejor farmacopea del bien y de la virtud, del progreso y de la felicidad individual y colectiva. Esta visión universalista fomentará una pasión por los viajes que son parte de una pedagogía obligatoria que podemos llamar itinerante. No hay educación completa sin estos paseos a París, y a las demás cortes de Europa. Sin esta peregrinación la educación quedaría manca. Este universalismo también supone que la educación promueva el don de gentes, conocer grupos y estar implicado en la ciencia tratando científicos. Junto al amor a la ciencia y a la sabiduría sobresale el epicureísmo. Es epicúreo el que busca la utilidad de todas las cosas. Si lo que se estudia no vale de inmediato para algo, ¿para qué estudiarlo? Feli-

simas potencias", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, xxviii, (1972), pp. 601-602 (p. 601).

ciudad, gloria, honor, gusto, confort, ocio... pero ante todo universalidad, filantropía. Y cómo no, optimismo. Pues se ha llamado siglo del optimismo al siglo XVIII. Efectivamente, en este clima optimista ocurre todo de la mejor manera posible y en el mejor de los mundos. Todo está encadenado a la felicidad, y si algo hay menos nuevo, tendremos remedios eficaces a nuestro alcance. Las ciencias, los estudios harán servicio al hombre, le harán mejor. Este optimismo no está exento del epicureísmo, un cierto hedonismo que aboca a una formación utilitaria. Son el progreso y la actividad los antidotos del pesimismo, los dos factores que asegurarán la felicidad de los hombres. Y el trabajo. El pensamiento de la Ilustración francesa proclama llana y simplemente el trabajo como norma principal de la felicidad humana. Y ese trabajo se fundamentará en el poder práctico de la ciencia. Y este poder nos llevará a un nuevo poder: el progreso. Las ciencias van a crear un Olimpo práctico y progresista: el Olimpo de las ciencias útiles. Las ciencias que no están clasificadas en este Olimpo de la utilidad, se pondrán en tela de juicio y carecerán de entidad propia: fueron ciencias pero ya no lo serán en la práctica. Porque estas ciencias útiles deben complicar la vida misma, y la propia existencia individual. Y de esa propia existencia individual partimos a la existencia común, y de aquí a la comunidad total y universal. La ciencia considerada, por tanto, como un esfuerzo gigantesco para sacar del fanatismo a la sociedad y acercarla a la luz de la razón (Iluminismo). La ciencia aparece así como un poderoso agente de progreso social, que permita llevar de inmediato a una mejora rápida de las condiciones de vida de la humanidad. Pero hay un tipo de trabajo que adquiere un nuevo valor: el del artesano. El XVIII es el siglo del artesano. ¿No es acaso Diderot hijo de un cuchillero, Rousseau y Beaumarchais de un relojero? El siglo XVIII es el del hombre que estudia por mejorarse a sí mismo. La construcción de las casas, el arreglo de las ciudades, el mobiliario, la cocina, el vestido, todo está abocado al progreso, es decir, a una mejor adaptación a las necesidades del hombre. El hombre busca en los libros y la ciencia el confort.

En suma, todo esto nos llevará a hablar con propiedad de una Ilustración guipuzcoana. Baste para ello en insistir en la existencia de una agrupación de enciclopedistas, pese a la Inquisición y a la censura de libros. Era lo mismo, las cercanías de la frontera, los viajes y los estudios que muchos guipuzcoanos habían realizado en el sur de Francia, no con-

fiando ni en las universidades de entonces ni en la de Oñate, facilitaban este trasiego de libros, ideas, modas, mercancías, con toda impunidad. Había más *Enciclopedias* en Guipúzcoa que en el resto de España. Solo nos resta concluir con dos preguntas: ¿terminará este “sueño francés” con la abrupta invasión de Guipúzcoa por los ejércitos de la Convención el 25 de julio de 1794? ¿No devoró la Revolución francesa a muchos de sus padres? Así lo pensamos.

Oportunidades editoriales en los márgenes. Las impresiones litúrgicas en Calatayud en el siglo XVIII

ALBERTO GAMARRA GONZALO
Universidad Complutense de Madrid
agamar01@ucm.es

Título: Oportunidades editoriales en los márgenes. Las impresiones litúrgicas en Calatayud en el siglo XVIII.	Title: Publishing Opportunities in the Periphery. Liturgical Printing in Calatayud During the 18 th Century.
Resumen: La edición en Calatayud (provincia de Zaragoza, España) destacó en el siglo XVIII por la inversión capitalista en la reedición de textos litúrgicos. En este artículo se identifica la problemática asociada a su investigación, se definen sus características y se reconstruye su trayectoria histórica.	Abstract: The publishing activity in Calatayud (province of Saragossa, Spain) during the 18 th century was notable for its capitalist investment in the production of liturgical texts. This article identifies the problems associated with its research, defines its characteristics and reconstructs its historical trajectory.
Palabras clave: Bibliografía, Historia del libro, Imprenta, Liturgia, Siglo XVIII.	Key Words: Bibliography, Book History, Printing, Liturgy, 18 th century.
Fecha de recepción: 13/2/2025.	Date of Receipt: 13/2/2025.
Fecha de aceptación: 18/2/2025.	Date of Approval: 18/2/2025.

1. INTRODUCCIÓN¹

El conocimiento actual sobre la imprenta española en el siglo dieciocho todavía presenta lagunas en su aspecto bibliográfico, frente al protagonismo de las aportaciones de la historia cultural de la edición, sustentada principalmente en fuentes archivísticas y literarias al margen de la recuperación y cotejo exhaustivo de los ejemplares supervivientes. Uno de estos

1 Siglas de archivos y bibliotecas empleadas: Archivo del Real Monasterio de El Escorial (A.R.M.E.E.); Archivo Histórico Diocesano de Osma-Soria (A.H.D.O.S.);

problemas es el deficiente control bibliográfico de los materiales litúrgicos publicados en esta centuria. Se carece de una versión dieciochesca del trabajo de A. Odriozola para los siglos xv-xvi²; a su vez, el repertorio por excelencia para la producción editorial española en el setecientos renunció de entrada a la inclusión de aquellas publicaciones que no hubieran sido escritas por autores españoles de esta época, que sean “meras repeticiones jurídicas de fórmulas jurídicas o procesales” sin una autoría personal clara, o que hubieran sido escritas en latín (salvo que “su inclusión venga determinada por la necesidad de completar la bibliografía de algún autor que escribe preferentemente en castellano [...]”), lo cual excluyó por triple partida a los textos litúrgicos³.

Por otra parte, con la salvedad de algunas referencias aisladas gracias a la exhumación de documentación archivística⁴, o de su reciente de-

Archivo Histórico Nacional (A.H.N.); Archivo Histórico Provincial de Soria (A.H.P.S.); Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (A.H.P.Z.); Colección Particular de Alberto Gamarra Gonzalo (C.P.A.G.G.); Colección Particular de Fermín de los Reyes Gómez (C.P.F.R.G.); P.N. (Protocolos notariales). Abreviaturas utilizadas: capítulo (cap.); *circa* (ca.); ejemplar (ej.); expediente (exp.); legajo (leg.); número de registro (n.); número de publicación periódica (n.º); sin foliar (s.f.); sin paginar (s.p.); signatura topográfica (sign.).

- 2 Antonio Odriozola, *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses impresos en los siglos xv y xvi*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1996.
- 3 Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Miguel de Cervantes”, 1981, I, pp. 12-13.
- 4 Un repertorio de la producción del taller de librero Antonio de Sancha inventaría varios textos litúrgicos acompañados con datos sobre su encargo por la Real Compañía de Impresores y Libreros: tiradas, coste de impresión, etc. rescatados desde la parte superviviente del archivo de esta empresa (Antonio Rodríguez-Moñino, *La imprenta de Don Antonio de Sancha, 1771-1790. Primer intento de una guía bibliográfica para uso de los coleccionistas y libreros*, Madrid, Castalia, 1971, n. 7-13, 109-112, 131, 147, 159, 229-232, 271, 499-502). Curiosamente varias de estas cifras acabarían descontextualizadas al servir de referencia cuantitativa para el análisis de tiradas editoriales en una historia de la literatura española dieciochesca publicada en Dublín un año después: “[En comparación con los 3000 ejemplares de los vols. V-vi del *Teatro crítico universal* de Benito Jerónimo Feijoo] Rodríguez Moñino cita seis libros de Sancha con tiradas de 1500 ejemplares, tres con 2000, cuatro con 3000 y siete «cuadernos de rezo» que variaban entre un *mínimum* de 2020 y un *máximum* de 2766 ejemplares” (Nigel Glendinning, *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 36).

finición en calidad de productos editoriales⁵, la única fuente que resta para avanzar en el conocimiento de los productos litúrgicos de esta época pasa por la recuperación de los registros que describen estas publicaciones litúrgicas desde la parte superviviente de su tirada original en catálogos automatizados de rango nacional, como el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico español⁶, el recientemente estrenado Catálogo Colectivo de Bibliotecas Eclesiásticas de España⁷, otros repertorios especializados, así como catálogos particulares. Y ello sin tener en cuenta la existencia de un buen número de ejemplares, a veces en calidad de única representación de ediciones sin otra copia más accesible, que se conservan en colecciones eclesiales sin catalogar, o también en bibliotecas privadas sin difusión.

Finalmente, al margen del conocimiento bibliográfico o del grado de progreso catalográfico de estas publicaciones dentro del patrimonio tipográfico español, el bagaje historiográfico sobre la edición de los textos para la liturgia en el setecientos se presenta más prometedor, aunque con altibajos. Como si se tratara de un jardín urbano cuando anochece, es posible seguir algunos caminos seguros, con sus cruces bien iluminados, gracias a varios estudios sesudos acerca del Nuevo Rezado, especialmente sobre los conflictos institucionales devenidos del intento de trasladar su producción a suelo nacional⁸, y también sobre una etapa rupturista en su gestión empresarial que inaugura la entrada

5 Silvia González-Sarasa, *Tipología editorial del impreso antiguo español*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 37-39, 46-48, 101-129.

6 Ministerio de Cultura, *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, ca. 1990— (en red, <http://ccpb_opac.mcu.es/CCPB-opac/>). En adelante citado como CCPB.

7 Asociación de Bibliotecarios de la Iglesia de España, *Catálogo Colectivo de Bibliotecas Eclesiásticas de España*, Madrid, Asociación de Bibliotecarios de la Iglesia de España, 2023— (en red, <<https://catalogo.abie.es/>>).

8 Remito a los dos trabajos más exhaustivos, los cuales relacionan la literatura científica precedente sobre este asunto: Fermín de los Reyes Gómez, “Una propuesta para la impresión de libros de rezo en España en el siglo XVIII”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 26-2 (1997), pp. 127-138; Fermín de los Reyes Gómez, “Los libros de Nuevo Rezado y la imprenta española en el siglo XVIII”, *Revista general de información y documentación*, 9-1 (1999), pp. 117-158.

en escena de la Real Compañía de Impresores y Libreros⁹. No obstante, ya advertimos que este monopolio editorial en poder de El Escorial no representó a la totalidad de las ediciones litúrgicas producidas o comerciadas en España. Hubo varias regiones que escaparon a su control durante largos periodos de tiempo. Nos referimos a los territorios de la antigua Corona de Aragón y al reino de Navarra. En ellas la publicación y distribución de estos textos en este siglo es todavía una incógnita que ensombrece a varias partes de este jardín¹⁰.

-
- 9 Diana M. Thomas, *The Royal Company of Printers and Booksellers of Spain: 1763-1794*, Troy, The Whitston Publishing Company, 1984, en especial, pp. 38-53; Beatriz Lara González, *La Real Compañía de Impresores y Libreros de Madrid: siglo XVIII y siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015 [tesis doctoral], en especial, pp. 26-67; María Teresa Fernández Talaya, “El Nuevo Rezado. Una fuente desconocida para su estudio”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 59 (2019), pp. 253-289. Este último trabajo interesa por la transcripción completa de varios documentos sobre la publicación del Nuevo Rezado por esta Compañía durante el primer tercio del siglo XIX, una etapa muy mal conocida, si bien su análisis naufraga por el deficiente conocimiento de la historiografía especializada por parte de esta investigadora.
- 10 Lo poco que se sabe sobre la situación del libro litúrgico en estas áreas se debe a breves citas tomadas de algún documento literario o jurídico en relación al Nuevo Rezado. Una temprana referencia, que ha pasado desapercibida, se debe a Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 1956, IX, n. 173064. En la descripción de los misales romanos comenta en nota a la primera edición española localizada, la de Salamanca de 1575, que “los libros del ritual romano para España y dominios se imprimieron con carácter de exclusiva en Amberes por Plantin [...] En 1764 empezó a imprimirlos la Compañía de libreros e impresores de Madrid [...] *Los reinos de la Corona de Aragón seguían proveyéndose de libros de Barcelona, Valencia, Lyon y Venecia pero en 1732 [...] se prohíbe en toda España el uso de rituales no plantinianos*”. La cursiva es mía. Estudios más recientes, como el de Fermín de los Reyes sobre la legislación del libro español, advierten del breve funcionamiento de este privilegio en la Corona de Aragón (Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco-Libros, 2000, I, p. 222). Se constata con sorpresa que en la tesis de Beatriz Lara, dedicada al estudio de la compañía madrileña que gestionó la publicación del Nuevo Rezado, se niegue, erróneamente, la inclusión de la Corona de Aragón dentro de este privilegio (Lara, *op. cit.*, pp. 48 y 88, nota 153).

2. LOS TEXTOS LITÚRGICOS EN LA EDICIÓN BILBILITANA. PROBLEMÁTICA Y RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA

La elaboración de mi tesis doctoral, en particular la parte dedicada a la edición desarrollada en Calatayud, una cabecera secundaria al suroeste de la actual provincia de Zaragoza (España), desde *ca.* 1740, coincidiendo con el establecimiento de su primera imprenta estable, hasta el final de esta centuria, ha documentado la importancia alcanzada por la impresión de textos para su empleo en la liturgia católica en esta localidad en comparación con otra clase de contenidos¹¹. Es manifiesto el desinterés generalizado que han sufrido estos materiales entre los estudiosos de la imprenta en diferentes centros editoriales de la Corona de Aragón, con la salvedad de su cita esporádica en envejecidas tipobibliografías y en algunos estudios de talleres¹². Por ello, esta investigación sobre la imprenta bilbilitana se convierte en un escenario óptimo para explicar el contexto histórico en el que se desarrollan y para analizar sus características editoriales y materiales, así como también para definir los problemas que comporta su identificación bibliográfica.

Este repertorio de la producción impresa en Calatayud logró inventariar un total de 57 publicaciones litúrgicas fechadas entre 1744 y *ca.* 1789¹³. Su peso porcentual dentro de la edición bilbilitana de este siglo

-
- 11 Alberto Gamarra Gonzalo, *La imprenta en Burgos y Calatayud en el siglo XVIII: repertorio bibliográfico e iconotipográfico*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2023 [tesis doctoral].
 - 12 Se puede señalar, a título de muestra, un repertorio de la imprenta de Zaragoza (Manuel Jiménez Catalán, *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVIII*, Zaragoza, [Biblioteca Nacional de España], 1929, n. 164, 180, 263, 382, 771, 816, 860, 1045); o un análisis moderno sobre la producción del tipógrafo valenciano Monfort para la catedral local (Nicolás Bas Martín, “La imprenta ilustrada: Benito Monfort y la catedral de Valencia”, *La catedral ilustrada: Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*, ed. Emilio Callado Estela, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2014, II, pp. 303-308, 320-321). Una monografía reciente dedicada a los impresos menores en la imprenta catalana en época moderna, aunque dedica un capítulo a los relacionados con la Iglesia, no contempla ninguna publicación litúrgica (Xevi Camprubí, *La revolució de la impremta. La contribució de la tipografia al desenvolupament de la Catalunya moderna*, Barcelona, Afers, 2020, pp. 133-146).
 - 13 Se describen en Gamarra, *op. cit.*, bloque IV, *Repertorio bibliográfico de Calatayud*: n. C-5, C-13 / C-14, C-21 / C-24, C-41, C-45, C-68 / C-77, C-79 / C-80, C-86,

(unas 401 impresiones descritas) alcanza el 14,21 %. La relevancia de esta representación se advierte mejor si valoramos su papel dentro de todos aquellos impresos en Calatayud con contenido religioso, los cuales suman 119 registros¹⁴. Se observa así que las ediciones litúrgicas aportaron casi la mitad de los títulos adscritos a este campo temático, más exactamente el 47,9 %. A su vez, este conjunto aparece representando físicamente por 148 ejemplares conservados en bibliotecas públicas y colecciones privadas, todas ellas situadas en España (Tabla 1). Se han cotejado en persona o a través de su reproducción digital hasta 81 ejemplares, un 54 % del total. Su ausencia en el extranjero, un tanto sorprendente si tenemos en cuenta la gran salida de patrimonio bibliográfico de España desde el siglo XIX, manifiesta el desinterés entre los bibliófilos y los libreros de antaño por los libros litúrgicos publicados en el setecientos, especialmente por los de factura amberina o veneciana¹⁵.

C-96, C-105 / C-111, C-121, C-130 / C-133, C-152 / C-154, C-164 / C-167, C-171 / C-176, C-180 / C-181, C-247 / C-251, C-297. En adelante las referencias a estas y otras ediciones bilbilitanas se citarán entre corchetes aludiendo a su número de registro.

- 14 En la selección de títulos de temática religiosa para esta muestra, además de sumar los títulos de naturaleza litúrgica, hemos sido generosos al incluir no solo las habituales obritas devocionales, los sermones o las hagiografías, sino también las comunicaciones y normativas de instituciones y asociaciones eclesiásticas, los memoriales de órdenes religiosas, así como la literatura menor creada en este ámbito, caso de los villancicos navideños o las composiciones poéticas que festejaban la profesión de una novicia de buena familia en un convento.
- 15 El limitado interés que despertaban estos impresos en el ámbito anticuario del pasado se refleja en el número y origen de los misales y breviarios para la liturgia romana del setecientos recuperados por el librero A. Palau. Si nos interesamos por misales romanos publicados en esta centuria, y exceptuamos a aquellos publicados para órdenes religiosas, este bibliopola recoge un elenco pobre y poco variado: solo siete ediciones, todas ellas impresiones madrileñas entre 1768-1797, con representación en bibliotecas públicas o en una colección privada con difusión (el castillo de Perálada). En el aspecto comercial se localizan únicamente ofertas de tres ejemplares: una en ¿Madrid?, en 1886; la segunda en ¿Londres?, en 1928; y, otra, en [Madrid], en 1933. Palau, *op. cit.*, 1956, IX, n. 173082-173086, 173088-173089. Con igual búsqueda, pero aplicada a los breviarios romanos, se comprueba como este librero cita trece ediciones, todas impresas en la capital española entre 1769-1799, y de las que solo recoge la oferta de un ejemplar por la librería madrileña de Gabriel Molina, sin fecha. Palau, *op. cit.*, 1949, II, n. 35683-35689.

Tabla 1. *Distribución de ejemplares de impresiones litúrgicas de Calatayud en España (por comunidades autónomas)*

ARAGÓN	35	23,64%	GALICIA	3	2,02%
CASTILLA-LA MANCHA	5	3,37%	LA RIOJA	28	18,91%
CASTILLA Y LEÓN	38	25,67%	NAVARRA	9	6,08%
CATALUÑA	13	8,78%	PAÍS VASCO	9	6,08%
COMUNIDAD DE MADRID	1	0,67%	DESCONOCIDA	1	0,67%
COMUNIDAD VALENCIANA	6	4,05%	TOTAL	148	100%

El análisis de la distribución geográfica actual de los ejemplares de las diferentes ediciones litúrgicas producidas en Calatayud (Tabla 1) es arriesgado si obviamos la posibilidad de que una parte significativa de estas copias no aparezca en su localización primaria tras su primera salida al mercado debido a los procesos históricos de desamortización, dispersión de bibliotecas particulares y coleccionismo privado que han afectado, y siguen afectando, al patrimonio bibliográfico español desde hace casi tres siglos¹⁶. No obstante, atendiendo al grueso de estas cifras, sí se constata una fuerte presencia de estas impresiones en comunidades diferentes al antiguo reino aragonés, que solo participa con el 23 %¹⁷.

-
- 16 Un ejemplar documentado en este repertorio, único representante de una recopilación de himnos para un templo bilbilitano impreso en 1760 [n. C-86], se localiza desde 2022 en una biblioteca particular de Zaragoza tras su adquisición a un librero anticuario de San Lorenzo de El Escorial, quien no supo dar cuenta de su procedencia. En esta estadística, sin embargo, no computa como madrileño, sino entre los aragoneses.
- 17 La distribución coetánea de estas ediciones bilbilitanas fuera del mercado aragonés podría ser corroborada por testimonios archivísticos como las contabilidades de templos y los inventarios de bibliotecas particulares e institucionales. No obstante, la dispersión y volumen de esta documentación, sumada a las deficiencias informacionales de estos registros, en los que los datos editoriales son los primeros sacrificados, cierra temporalmente esta vía de trabajo. Incluso cuando la calidad de la documentación sí ofrece esta información, no es prueba de una comercialización directa. Lo ejemplifica el catálogo de la biblioteca del colegio jesuita de Burgos realizado tras la expulsión de esta orden religiosa. Las exigencias desde Madrid de un trabajo de descripción cuidadoso, a cargo de un profesional (en este caso un librero local, José Álvarez, que rúbrica su conclusión el 4 de agosto de 1767), y sin olvi-

La importancia cuantitativa de los ejemplares fuera de Aragón indica que su venta, además de satisfacer las necesidades del mercado regional, superó sus límites naturales y logró introducirse en otros circuitos librescos para obtener un mayor beneficio económico. Esta distribución se produjo a veces con gran éxito, como sucede con una parte de la Corona de Castilla, un territorio en teoría completamente vedado para su comercialización. Solamente la suma de los ejemplares castellanoleoneses, riojanos y vascos representa la mitad exacta del total de las copias inventariadas. Otras veces se logró un alcance mucho más discreto, como sucede en las regiones vecinas a Aragón, como son el antiguo reino de Navarra, el Levante valenciano o Cataluña (con porcentajes que oscilan entre el 4 y el 8%), debido, probablemente, a la existencia de competidores locales¹⁸.

dar a ningún impreso por insignificante que fuese, explican la descripción de ocho cuadernos de oficios de santos que se correspondían a cinco ediciones diferentes de Madrid y una de Valencia (impresas entre 1673 y 1753), más otra de Calatayud, publicada en 1744 (descrita en n. C-5, primer estado). A.H.N. Códices, L. 270, f. 111v-112r. La forma y fecha de ingreso de este ejemplar bilbilitano en esta biblioteca son desconocidas, aunque ya entonces había soportado un intenso empleo al describirse entre los “enteramente inútiles por maltratados”, otro motivo recurrente en la destrucción de estas publicaciones. La constancia de relaciones pasadas entre ambos colegios, testimoniadas por la aparición de otras tres ediciones bilbilitanas en este catálogo (un sermón predicado por un capuchino en 1754 [n. C-33], que se conserva en la Facultad de Teología de Burgos, Pt 51(7); un ejercicio literario del Seminario de Nobles ignaciano de 1761 [n. C-94]; y una biografía ejemplificante de un joven estudiante de dicho Seminario, fallecido a la temprana edad de 16 años, de 1763 [n. C-117]), inclinan la balanza a favor de un encargo directo al colegio ignaciano de la localidad aragonesa. *Ibidem*, ff. 1rv y 172r.

- 18 El estudio de la edición ilegal de textos litúrgicos en estos territorios es un trabajo pendiente. En Pamplona, único centro editorial estable en Navarra en el setecientos, las impresiones litúrgicas (mezcladas injustificadamente en este análisis con las obras de devoción popular) representan más del 80% de la edición religiosa en esta ciudad durante esta centuria. Javier Itúrbide Díaz, *Escribir e imprimir. El libro en el Reino de Navarra en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 357. No obstante, dado el interés recurrente de sus impresores a vulnerar privilegios editoriales con ánimo lucrativo, es razonable suponer algún comercio de impresiones litúrgicas desde Navarra al mercado castellano. A finales del siglo XVIII, concretamente en abril de 1797, una inspección en la aduana de Ágreda (Soria) de un envío de libros por la imprenta pamplonesa de la Viuda e hijos de Longas, con destino a Manuel Barco, un librero de la capital, reveló una edición litúrgica con datos

Finalmente, otras regiones españolas más alejadas de las prensas de Calatayud, pero con un gran potencial comercial debido a la concentración de clientela eclesiástica, como Galicia, Madrid o Castilla-La Mancha, arrojan cifras inferiores al 5 %, una participación marginal que podemos relacionar, bien con una mayor distancia geográfica respecto a Calatayud, lo cual hubo de complicar necesariamente el establecimiento de redes de comercialización o la llegada de encargos, bien con una mejor circulación de las ediciones oficiales controladas por los Jerónimos de El Escorial. Seguramente sea el efecto combinado de estas dos últimas circunstancias, con mayor o menor incidencia, el que explique la ausencia total de representación de ediciones litúrgicas con origen bilbilitano en regiones como Extremadura, Andalucía o los dos archipiélagos.

Tabla II. *Distribución de ejemplares de ediciones litúrgicas bilbilitanas (según titularidad y tipología del depósito)*

DEPÓSITOS PÚBLICOS		
<i>Biblioteca Nacional de España</i>	1	3,57 %
<i>Cabeceras autonómicas y provinciales</i>	5	17,86 %
<i>Diputaciones</i>	2	7,14 %
<i>Archivos comarcales y municipales</i>	6	21,43 %
<i>Bibliotecas municipales</i>	1	3,57 %
<i>Universidades</i>	13	46,43 %
<i>Total</i>	28	100 %
TOTAL	28	18,92 %

editoriales sospechosos: “varios quadernos de Misas de Difuntos, y el canon *que parecen impresos* en Madrid en papel [= en rama]”. A.H.P.S. Fondo “Corregimiento y juzgados de Soria”, 19.986, s.f. La cursiva es mía.

DEPÓSITOS ECLESIASTICOS

<i>Bibliotecas y archivos diocesanos</i>	37	39,36 %
<i>Catedrales</i>	13	13,83 %
<i>Otros templos (colegiatas y parroquias)</i>	6	6,38 %
<i>Universidades privadas de ideario católico</i>	1	1,06 %
<i>Facultades de Teología / Seminarios</i>	14	14,89 %
<i>Órdenes religiosas</i>	23	24,47 %
<i>Total</i>	94	100 %
TOTAL	94	63,51 %

COLECCIONES PRIVADAS

<i>Fundaciones</i>	8	32 %
<i>Particulares</i>	2	8 %
<i>Sin permiso de divulgación</i>	15	60 %
<i>Total</i>	25	100 %
TOTAL	25	16,89 %

MERCADO ANTICUARIO

<i>Sala de subastas</i>	1	100 %
<i>Total</i>	1	100 %
TOTAL	1	0,68 %

Además de la distribución geográfica de los ejemplares de las ediciones litúrgicas bilbilitanas, el conocimiento de la naturaleza y titularidad de los depósitos en que se conservan actualmente (Tabla II) ofrece datos sobre su circulación y usos en el pasado, al tiempo que permite definir mejor las estrategias de búsqueda de nuevos materiales relacionados. El análisis de esta información no ofrece grandes sorpresas. Son las bibliotecas de la Iglesia, con una concentración de ejemplares superior al 60 %, las principales receptoras de esta clase de materiales. Se identifica así el principal campo de acción para el investigador interesado en ediciones de esta clase, especialmente si accede a depósitos sin controlar por catálogos automatizados. Su función eminentemente instrumental en la liturgia religiosa y su transmisión en lengua latina, que limitaba su lectura como fuente erudita o para el entretenimiento, explica que

el grueso de sus tiradas fuera adquirido por los templos (desde las catedrales y colegiatas más importantes a las parroquias más modestas), por las órdenes religiosas o por los propios sacerdotes responsables, y que por esta razón no se localicen en bibliotecas civiles contemporáneas, con la salvedad de aquellos empleados en los oratorios de las residencias nobles¹⁹.

Cuatro de cada diez ejemplares en depósitos eclesiásticos se han localizado en las bibliotecas y archivos diocesanos, como los de Zamora o El Burgo de Osma (Soria), gracias a que centralizan la documentación y materiales bibliográficos de unidades menores (las parroquias de cada obispado). Siguen en orden de importancia las órdenes religiosas, que aportan otra cuarta parte de los ejemplares localizados, lo cual testimonia su capacidad de recuperación o adquisición de viejos materiales bibliográficos —todavía útiles para la liturgia— tras los procesos desamortizadores. En tercer lugar, con casi un 15 % de representación, aparecen los establecimientos educativos de la Iglesia, receptores de donaciones por parte de sacerdotes —en vida o tras su fallecimiento— y que, ocasionalmente, también pueden desempeñarse como bibliotecas diocesanas (caso de la Facultad de Teología del Norte de España, en Burgos, o el Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón), una realidad detrás de la abundante representación de textos litúrgicos en estos depósitos. La primacía bibliográfica de las tres casuísticas anteriores obedece a procesos de acumulación aluviales a costa de otras entidades u agentes patrimoniales durante los últimos dos siglos. Pero frente a esta característica disruptiva de su representatividad, destaca la contribución a título individual de los templos, como son las catedrales (caso de Huesca o Calahorra), colegiatas (la de Roncesvalles, en Navarra, o la de Berlanga de Duero, en Soria) o parroquias (la de San Juan Bautista de Laguardia, en Álava), no en términos numéricos, dado que en conjunto únicamente aportan dos de cada diez ejemplares inventariados, sino al interés de la trazabilidad histórica de sus fondos litúrgicos como sus primeros y únicos propietarios hasta la actualidad, principalmente

19 Por ejemplo, en el inventario post-mortem de un aristócrata de segunda en provincias, Julián Hurtado de Mendoza, barón de Pallaruelo, se describió en el oratorio de su residencia en Soria, junto con las ropas del capellán y otros artículos religiosos y mobiliario, un “misal con su Atril”. A.H.P.S. P.N. PN. 1220, f. 225v (02/11/1789).

gracias a la estabilidad de su patrimonio y a la larga vida útil que caracteriza a las impresiones litúrgicas del siglo XVIII en adelante²⁰.

El protagonismo de los depósitos eclesiásticos en la conservación de impresos bilbilitanos para la liturgia minoriza el papel de las bibliotecas y archivos civiles. Su aportación no logra superar el 20 % del total de ejemplares localizados, una cifra más cercana a la realidad gracias a un mejor control bibliográfico de sus fondos, y más heterogénea en cuando a procedencias y titularidades. Entre todas ellas, con casi la mitad de todos los ejemplares listados en esta clase de depósitos, destaca el aporte de las universidades históricas (como las de Zaragoza y Valencia), explicable por la recepción decimonónica de materiales litúrgicos llegados junto con las bibliotecas desamortizadas. Los archivos locales, gracias a la recepción de donaciones de fondos familiares, y las bibliotecas que fungen como cabeceras provinciales, con fondos fundacionales relacionados también con la desamortización decimonónica, son otros depósitos civiles con alguna importancia en la conservación de estos fondos.

A los fondos públicos y eclesiásticos se unen las colecciones privadas y los ejemplares que circulan por el mercado anticuario. Se trata de dos colaboraciones menores en volumen respecto al conjunto total (un 16 % y casi un 0,7 % respectivamente), pero que no carecen de interés debido a las dificultades de acceso a parte de estos materiales o por su extremada rareza,²¹ unas razones que recomiendan una mayor atención por parte

20 El empleo regular de algunas ediciones bilbilitanas para la liturgia hasta mediados del siglo pasado se ha constatado en algunos ejemplares de parroquias rurales de Soria y Zamora. Es el caso del ejemplar de un manual impreso en Calatayud, en 1759, conservado en A.H.D.O.S., sign. C-673, procedente de la parroquia de Valdemaluque (Soria), y entre cuyas páginas, en calidad de improvisado marcapáginas, aparece una estampa vallisoletana de san Gabriel de la Virgen de los Dolores, con un sello que refiere su distribución gratuita en una misión de los pasionistas en la Cuaresma de 1947. Otro manual bilbilitano, pero de 1764, conservado en A.H.D.O.S., sign. C-268, presenta en el verso de portada las rúbricas de hasta siete ¿sacristanes? diferentes, la segunda se fechó en el año 1912 y otra, sin ser la última, aparece datada en 1952.

21 Por ejemplo, la única noticia acerca de una modestísima publicación litúrgica bilbilitana (*Commemorations Octavarum*, por Joaquín Estevan, sin fecha, pero ca. 1759) [n. C-70], a través de un ejemplar encuadernado con otros impresos litúrgicos dieciochescos impresos en Huesca y Vich, procede de la oferta sucesiva de este volumen facticio en casas de subastas de Barcelona y Madrid, en 2019 y 2021 respectivamente. Su localización actual, tras quedar desierta su puja, resulta desconocida.

del investigador. Su peso real más allá de esta encuesta es difícil de calcular debido a la inexistencia de censos bibliográficos o de repertorios que los hayan recuperado previamente (el seguimiento del mercado antiguo o el conocimiento a bibliotecas particulares es especialmente complejo). Por número únicamente sobresale entre las primeras la aportación de dos fundaciones con origen en colecciones donadas o vendidas por bibliófilos locales, la Penzol de Vigo y la fundación Ibercaja de Zaragoza.

Tabla III. *Fuentes de información sobre las ediciones litúrgicas bilbilitanas*

FUENTES DE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA		
<i>CCPB.</i>	41	85,42 %
<i>Catálogo REBIUN.</i>	4	8,33 %
<i>Catálogos colectivos regionales.</i>	2	4,17 %
<i>Catálogos particulares.</i>	0	0 %
<i>Repertorios bibliográficos.</i>	0	0 %
<i>Catálogos de librerías anticuarias y salas de subastas.</i>	1	2,08 %
<i>Total</i>	48	100 %
TOTAL	48	84,21 %

INVESTIGACIÓN <i>IN SITU</i> Y SIN MEDIACIÓN		
<i>Identificación personal.</i>	8	88,89 %
<i>Acceso a colecciones privadas sin difusión.</i>	1	11,11 %
<i>Total</i>	9	100 %
TOTAL	9	15,79 %

La reflexión acerca de las vías de información sobre estas impresiones bilbilitanas es también pertinente para identificar otras problemáticas asociadas a esta investigación (Tabla III). Nos referimos al modo en que hemos conocido primeramente la existencia de estos materiales bibliográficos. Así hemos distinguido entre las fuentes de información especializadas (desde las más institucionales o académicas, como los catálogos automatizados y los repertorios, a otras más aleatorias, como son los registros anticuarios), frente a los descubrimientos producidos por iniciativa propia y sin la intermediación de los anteriores recursos. Bajo este planteamiento se demuestra

el gran peso de las fuentes bibliográficas en la localización de nuevas ediciones litúrgicas bilbilitanas, con casi un 85 % de representación.

Sin embargo, una vez dentro de este variado conjunto de fuentes bibliográficas, comprobamos como el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico español se ha convertido en el suministrador casi en exclusiva de estas noticias. Más concretamente nos informó, antes de pisar cualquier biblioteca o archivo, sobre unas 41 ediciones con datos editoriales explícitos. En otros catálogos colectivos como REBIUN, propio de las universidades de este país, más otros de ámbito regional (Galiciana o el Catálogo del Patrimonio Bibliográfico de Navarra), se ha encontrado alguna noticia suelta al margen del control por el CCPB, en total, unas 6 ediciones. La principal decepción recae en la fuente clásica por excelencia, los repertorios bibliográficos, que no logran aportar ninguna información nueva, presumiblemente por las razones ya barajadas, como son la falta de censos locales o por el desinterés de los bibliógrafos y coleccionistas hacia estos materiales en lengua latina y sin valor literario.

Se hace patente, por tanto, el éxito casi democrático en el control bibliográfico de este patrimonio por parte de catálogos automatizados en red. Sin embargo, su calidad informacional no siempre es la más idónea. Las dificultades que entraña su descripción por técnicos que generalmente trabajan aislados, sin acceso a otros ejemplares digitalizados²², o que desconocen las peculiaridades editoriales de estas ediciones confiados en la aparente simplicidad de las ediciones dieciochescas, explica ciertas deficiencias catalográficas, como son:

a) la coincidencia de dos o tres registros bibliográficos diferentes en un único catálogo, pero que describen una misma edición, lo cual exige revisar y comparar todos los ejemplares adscritos a cada uno de ellos para su depuración y unificación²³.

22 Durante la elaboración de la tesis doctoral solamente tuvimos libre acceso a una copia digitalizada de un impreso bilbilitano en la Fundación Penzol (Vigo) a través de la Biblioteca Digital Galiciana. El resto de digitalizaciones manejadas se obtuvieron previa demanda por nuestra parte a las bibliotecas y archivos depositarios.

23 La descripción de una edición de un oficio de la fiesta de san José de Calasanz, impresa en Calatayud, por Juan Aguirre, sin fecha (pero *ca.* 1768) [n. C-152] aparece dispersa entre tres registros del CCPB, n. 000897192-7, 001209852-3, 000488769-7, cada uno representado por un ejemplar en diferentes depósitos.

b) la inclusión errónea de ejemplares ajenos en los registros catalográficos que describen a las impresiones bilbilitanas. Se ha detectado en alguna ocasión, tras la consulta de una de estas supuestas copias que, en realidad, pertenecía a otra edición producida por el taller de otra localidad, bien por diferencias tipográficas, bien porque así lo indicaba su pie de imprenta sin lugar a duda²⁴.

c) las dificultades para diferenciar impresiones litúrgicas muy similares en forma, disposición tipográfica y contenido textual, producidas por la misma imprenta en diferentes fechas, pero que no son variantes de una misma edición (Fig. 1). Exigencias mercantiles como la necesidad de conservar con la mayor exactitud el texto de estos materiales como condición indispensable para su correcto empleo en la liturgia²⁵, unido a la complejidad de componer textos en latín para unas imprentas modes-

24 El registro CCPB, n. 000713985-3, describe un oficio de la fiesta de santa Juana Francisca Fremiot, con un colofón que indica su publicación en Calatayud, por Juan Aguirre, sin fecha [n. C-248]. Sin embargo, en el registro de ejemplares se infiltra la copia de otra reedición sin datos editoriales, tirada a dos tintas, y conservada en la Biblioteca Pública de Lérida. En otro oficio de la fiesta del beato Pedro González, sin datos editoriales (pero Calatayud, por Gabriel Aguirre, ca. 1748), descrito en CCPB, n. 000161331-6, se asignan dos ejemplares conservados en la Biblioteca Serrano Morales de Valencia y en la Pública Episcopal de Barcelona, ambos sin datos editoriales, pero que pertenecen a otras dos ediciones diferentes entre sí [n. C-13]. Una situación más llamativa se vive con una edición bilbilitana de un oficio de la fiesta del beato Simón de Rojas, impresa por Juan Aguirre, sin fecha (pero ca. 1770), descrita en CCPB, n. 000617923-1. En su registro de ejemplares se localiza una supuesta copia en la Biblioteca de Catalunya [n. C-171]. Sin embargo, tras la revisión de su colofón, se revela su tirada en Gerona, por Narciso Oliva, sin fecha explícita.

25 Las elevadas exigencias de pureza textual de las publicaciones litúrgicas en España quedan demostradas en un despacho del Comisario General de la Santa Cruzada el 27 de julio de 1767. Recordaba éste que su responsabilidad principal pasaba por el “examen, reconocimiento, y expurgación de los Breviarios, Misales [...] y demás Libros del uso Sagrado, y el procurar que concuerden con los impresos en Roma, corrigiendolos à este fin, y haciendo que se quemen los que de tal suerte se hallaren contaminados [...]”. Seguidamente se traían a colación las penas establecidas en un Breve de Gregorio XIII a quienes empleasen textos litúrgicos con errores: “que las personas Eclesiasticas, que rezaren el Oficio Divino por Breviarios que no concuerden con los de la impresion Romana, no satisfagan à su obligacion, ni hagan suyos los frutos de los Beneficios que tengan [...]”. Se copió en los preliminares de *Officia Sanctorum in Breviario romano...*, Matriti, 1772, h. ♯2rv.

tas²⁶, más el ahorro en tiempo y dinero (para la jornada laboral del cajista) que implicaba componer a plana y renglón²⁷, motivaron la existencia de ediciones de un mismo texto litúrgico menor —misas y oficios sueltos— casi miméticas²⁸. Unos datos editoriales que se repiten, con la ausencia de una fecha de impresión explícita, más la indiferencia o desconocimiento de los catalogadores a la hora de reflejar elementos diferenciales, como son los cambios en la ornamentación tipográfica y xilográfica, o las enormes dificultades de estos para detectar y describir en su descripción cambios mínimos entre composiciones tipográficas (ocasionados por erratas, correcciones o el empleo de tipografías distintas), explica que hasta tres ediciones bilbilitanas de un mismo texto aparezcan recogidas indistintamente bajo un mismo registro catalográfico²⁹.

-
- 26 La mala calidad en la impresión de textos en latín, debido a severas carencias en la formación de los impresores, incluso en grandes centros editoriales como Madrid y Sevilla, fue denunciada desde principios del seiscientos. Un testimonio cualificado de la época definía a los cajistas españoles como “idiotas, y gente que nunca estudió [latín y griego]” en comparación con los trabajadores extranjeros. Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, I, p. 278-279.
 - 27 La referencia lexicográfica más temprana en España de la composición a plana y renglón, aunque pensada para la copia manuscrita, la definía como “que algún escrito se traslada con total igualdad con el original: de suerte que en cada plana entran los mismos renglones, y en cada renglón las mismas palabras, sin ocupar más ni menos lugar” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1737, v, p. 288).
 - 28 En reediciones de otros textos litúrgicos producidos en Calatayud de mayor extensión también se detecta la composición a plana y renglón, pero la necesidad de incorporar alguna actualización litúrgica y la incorporación de portada facilitan su diferenciación. Así un cuaderno de oficios de santos publicado por los herederos de Gabriel Aguirre, en 1757, reproduce una edición anterior salida de este taller en 1744 [n. C-45]. Parecida situación se vive con un cuaderno de misas de santos impreso por Juan Aguirre, en 1768, y que copia casi miméticamente otra edición anterior de 1764, con cambios menores en el orden de índices, la ampliación de la misa de un santo o la inclusión del fileteado de sus páginas [n. C-154].
 - 29 El oficio de la fiesta del beato Simón de Rojas, autorizado en Roma, en febrero de 1770, sería impreso por las prensas bilbilitanas en tres ocasiones diferentes, dos en fechas próximas a su concesión y la tercera casi dos décadas después, en la segunda mitad de la década de 1780 [n. C-171, C-172, C-250]. Una situación similar se observa con el oficio de san Fidel de Sigmaringa, aprobado en Roma, en febrero de 1771, que suma dos impresiones bilbilitanas, la primera reeditada en fechas cercanas a su autorización, y la otra a finales de los años ochenta [n. C-180, C-247].

d) la ambigüedad en la datación de estas impresiones. Ante la habitual ausencia de la fecha de publicación en el pie de imprenta o colofón, especialmente en las misas y oficios sueltos, los catalogadores se han visto obligados a recurrir a la fecha de autorización del rezo por la Sagrada Congregación de Ritos, el organismo papal responsable de estos menesteres, y cuya concesión, otorgada en Roma, se incluía al final del texto litúrgico en cuestión³⁰. Sin embargo, no se debe identificar como un paratexto legal dado que hace referencia a la ortodoxia de su contenido y no a su impresión. A lo máximo puede funcionar como un indicador *post quem* para las ediciones que copian su texto. La concesión de un nuevo rezo o misa, o la ampliación de la misma, conllevaba su pronta tirada y distribución en España para satisfacer la nueva demanda del clero. Por esta razón la impresión de algunas ediciones españolas, tanto las oficiales del Nuevo Rezado como las aлегales, pudieron ser necesariamente cercanas a esta fecha. Pero no es un criterio totalmente fiable dado que, en los siguientes años, se produjeron reediciones para seguir cubriendo esta demanda, a veces, hasta dos décadas después, como aquí se ha atestiguado.

Las anteriores problemáticas originadas por las limitaciones de la catalogación se pueden solucionar con cierta facilidad si se adquiere conciencia de sus particularidades y se procede a un cotejo sistemático de los diferentes ejemplares documentados. Sin embargo, queda pendiente un problema que supera las competencias de la catalogación de fondo antiguo. Se trata de aquellas ediciones litúrgicas que fueron impresas en Calatayud, pero que resultan invisibles a las búsquedas en cualquier catálogo debido a que aparecieron desprovistos de pie de imprenta o de colofón. Algunos de sus ejemplares supervivientes aparecen controlados por los catálogos, pero solamente el trabajo bibliográfico a través de su examen y la identificación positiva de sus datos editoriales —en base a comparaciones de ornamentación y, más raramente, por contexto— asegura su asignación más o menos segura como producciones bilbilitanas. No obstante, antes de sancionar o descartar su paternidad tipográfica bilbilitana, es indispensable haber localizado materiales susceptibles de este análisis. Esta localización se ha producido

30 A veces se confunde la autorización de la Congregación de Ritos con un *imprimatur* o licencia eclesiástica para imprimir un texto. Es el caso de la catalogación de una misa de la fiesta de san José de Calasanz (Calatayud, Juan Aguirre, [ca. 1768]) [CCPB, n. 000674560-1].

fundamentalmente a través de la revisión de materiales litúrgicos asociados a ediciones bilbilitanas al haber sido encuadernados conjuntamente en un mismo volumen facticio³¹. Faltaría, no obstante, un examen exhaustivo de fondos litúrgicos en templos de Calatayud o en localidades cercanas, más susceptibles de haber adquirido y empleado por cercanía los productos litúrgicos locales, una tarea que, durante la elaboración de la tesis doctoral que da origen al repertorio aquí manejado, quedó pendiente debido a las dificultades de acceso originadas por la pandemia de COVID-19 y por la falta de colaboración de algunos responsables de estos fondos³².

A través de los anteriores párrafos se ha intentado delimitar los principales problemas que limitan un correcto conocimiento de los materiales litúrgicos dieciochescos y de qué forma se han resuelto una parte de ellos (Tabla iv). Todo ello bajo el convencimiento de que el trabajo bibliográfico no queda limitado a la localización y descripción de impresos, sino que se plantea como punto de partida para toda investigación histórica sobre la edición en el pasado mediante la realización de repertorios exhaustivos y fiables, al tiempo que cubre y mejora aquellos aspectos desatendidos por la gestión de este patrimonio. Se parte de una clamorosa ausencia en la investigación histórica, como el papel de la edición y comercialización de textos litúrgicos fuera de la corona de Castilla, y, por tanto, al margen del Nuevo Rezado. Su relevancia en la imprenta local y su evolución en paralelo a la existencia de un monopolio apoyado desde el poder central

-
- 31 Por ejemplo, los impresos litúrgicos menores encuadernados junto con un misal romano conservado en el Archivo Municipal de Calamocha (Teruel), sign. 2, y que procede del extinto convento franciscano local. Encontramos así tres misas publicadas en Calatayud entre 1762 y *ca.* 1770: la festividad de la Inmaculada Concepción [n. C-108], la de san José de Calasanz [n. C-166], y la de san Simón de Rojas [n. C-173]. Además, aparecieron otros impresos *sine notis*. Su estudio tipográfico reveló el origen de dos de ellos en las prensas de Calatayud y descartó la parte restante: una misa de san José de Cupertino, *ca.* 1769 [n. C-167], y otra por la festividad de san Juan Cancio, *ca.* 1770 [n. C-176].
- 32 Nuestro desconocimiento del fondo bibliográfico y documental de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud, que además permanecen sin catalogar adecuadamente, es particularmente dañino. Una antigua referencia a la localización en este templo de dos ejemplares de una edición incunable de un misal para la diócesis de Tarazona, publicado en Pamplona, 1500, sugiere la conservación de unos materiales litúrgicos particularmente ricos. Antonio Odriozola, “Libros diocesanos del País Vasco impresos antes del Concilio de Trento. Resumen bibliográfico y noticia de una rara edición de sinodales de Calahorra y La Calzada”, *Scriptorium Victoriense*, 29/2 (1982), p. 232 (n. 27).

son cuestiones de interés. Se ha de ser consciente, además, que un pobre control bibliográfico de estos materiales, bien por ofrecerse insuficiente o erróneamente descritos, bien por permanecer ocultos debido a la falta de catalogación o de datos editoriales explícitos, puede perjudicar sensiblemente la representatividad de cualquier análisis sobre los mismos.

Tabla iv. *Recapitulación de las problemáticas asociadas a la investigación de las ediciones litúrgicas bilbilitanas del siglo XVIII.*

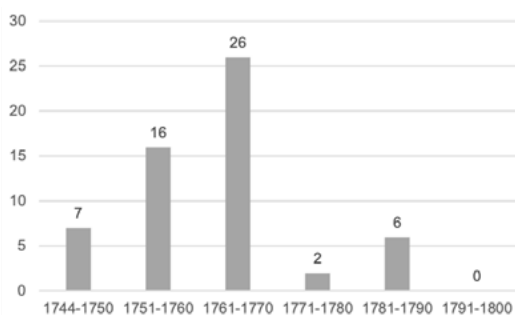
COMPLEJIDADES MATERIALES Y EDITORIALES	· Inexistente reflexión sobre las peculiaridades de los textos litúrgicos del siglo XVIII. · Aparición de diferentes ediciones de un mismo texto con características formales y editoriales casi miméticas. · Alta incidencia de datos editoriales ausentes, incompletos o falseados. · Circulación de ediciones alegales o ilegales.
DEFICIENTE CONTROL BIBLIOGRÁFICO	· Ausencia de repertorios especializados. · Aparición esporádica en repertorios tipobibliográficos. · Desinterés de libreros anticuarios y coleccionistas del pasado por estos materiales. · Errores habituales de catalogación. · Inexistente identificación o verificación de la imprenta responsable o de su fecha de publicación. · Dispersión o duplicación de las descripciones de los mismos ejemplares entre registros de diferentes catálogos automatizados. · Confusión de diferentes ediciones de un mismo texto con semejanzas formales y editoriales como variantes tipográficas. · Invisibilización de los impresos litúrgicos menores al describirse en ocasiones solo el texto mayor —misal o breviario— con el que se encuadernaron.
CARENCIAS HISTORIOGRÁFICAS	· Las investigaciones se ha centrado en el Nuevo Rezado. · Confusión entre la identidad del editor y la función de las publicaciones litúrgicas con las de otras obras de temática religiosa, no necesariamente coincidentes. · Desconocimiento casi completo sobre la producción, distribución y consumo del libro litúrgico en Aragón, Baleares, Cataluña, Navarra y Valencia en el siglo XVIII.
DIFICULTADES DE ACCESO	· Amplia dispersión geográfica de los ejemplares supervivientes fuera de la localidad/región productora. · Conservación de la mayoría de los ejemplares en depósitos eclesiásticos, a veces, mal dotados de personal y medios, o con restricciones para su consulta en persona. · Ocultamiento de ejemplares en colecciones privadas sin difusión o en bibliotecas sin catalogación automatizada. · Grado de digitalización testimonial.

3. LOS TEXTOS LITÚRGICOS, ENTRE EL ENCARGO INSTITUCIONAL Y EL NEGOCIO CAPITALISTA. EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS.

La publicación de los textos litúrgicos en Calatayud se reparte entre las dos únicas imprentas activas en esta localidad en esta época. Por una parte, la de la familia Aguirre, regentada sucesivamente por Gabriel, el patriarca de la tipografía bilbilitana, responsable de 8 publicaciones litúrgicas entre 1744 y 1757, y por su hijo Juan, hacedor técnico con 33 impresiones de esta temática desde 1761 a *ca.* 1789. Por otra, la de Joaquín Esteban, con una actividad profesional en esta localidad circunscrita a una década, pero el segundo en importancia gracias a la tirada de 16 de estos textos entre *ca.* 1757 y 1760.

Por lo que respecta a la evolución histórica de esta clase de publicaciones en este centro editorial, es preciso advertir sobre las distorsiones que provoca en su análisis la fecha de publicación de una parte importante de las mismas, ante su ausencia o por el falseamiento de este dato editorial en el pie de imprenta o en el colofón³³. La deducción o verificación de la fecha de publicación se ha realizado desde los límites de la actividad del taller responsable, desde referencias en el propio texto (se ha recurrido principalmente a la data de aprobación del oficio o misa por la Sagrada Congregación de Ritos de Roma, un dato que muchas veces no es fiable pues solía reproducirse sin variación en reediciones posteriores), o a partir de la comparación de la cronología de empleo de aquellos tacos xilográficos u ornamentación tipográfica que también aparecen en estas impresiones.

Gráfica 1. *Evolución de la producción de textos litúrgicos en Calatayud (por suma de ediciones diferentes en cada década).*



33 37 de los 57 impresos litúrgicos documentados en la edición bilbilitana (el 64,91 %) carecen de una fecha de impresión explícita o verosímil.

Pese a estos problemas de representatividad causados por la limitada fiabilidad de la datación cronológica se puede constatar un crecimiento sostenido de la producción de estos materiales en las tres primeras décadas desde el establecimiento del impresor Gabriel de Aguirre en Calatayud en 1743 (Gráfica 1). Los resultados de la segunda década de actividad, entre 1751-1760, duplican a los de la primera, mientras que el número de textos litúrgicos publicados en la siguiente, desde 1761 a 1770, casi multiplican por cuatro la producción inicial. Tras este cénit se observa una drástica contracción en la cuarta década objeto de estudio (1771-1780), la cual solo arroja dos publicaciones litúrgicas, y que se recupera mínimamente entre 1781-1790 con seis textos de esta índole. Una victoria pírrica dado que en lo que restaba de siglo, entre 1791 y 1800, estas publicaciones se ausentaron de la edición bilbilitana documentada. La existencia de dos etapas claramente diferenciadas, una de crecimiento desde 1744 a 1770, frente a otra de decadencia de esta línea editorial hasta su completa desaparición, entre 1771 y 1800, encuentra su razón en la modificación de la gestión del privilegio del Nuevo Rezado, el distribuidor oficial de estos textos, como se verá más adelante.

La categorización más elemental de estos textos litúrgicos requiere distinguir entre: 1) las ediciones litúrgicas de uso particular, esto es, las encargadas a una imprenta bilbilitana por un templo, que costea los gastos derivados y controla toda su tirada, la cual se destinaba a cubrir las necesidades de su culto originadas por las particularidades de parte de su liturgia; 2) los textos litúrgicos adaptados para la devoción por los fieles; 3) los textos con contenidos litúrgicos de uso común en cualquier iglesia española de la época (Tabla iv).

Tabla iv. *Clasificación de textos litúrgicos impresos en Calatayud según su ámbito de empleo y su contenido (por número de ediciones)*

DEVOCIÓN PRIVADA		
<i>Oficio de Nuestra Señora.</i>	1	1,75 %
LITURGIA PARTICULAR		
<i>Santo Sepulcro de Calatayud</i>	3	5,26 %
LITURGIA GENERAL		
<i>Cuaderno de misas de santos nuevos.</i>	4	7,01 %
<i>Cuaderno de misas de santos de la diócesis.</i>	2	3,50 %
<i>Otros complementos del misal.</i>	6	10,52 %
<i>Cuaderno de oficios de santos nuevos.</i>	2	3,50 %
<i>Cuaderno de oficios de santos de una diócesis.</i>	2	3,50 %
<i>Misas sueltas.</i>	11	19,29 %
<i>Oficios sueltos.</i>	23	40,35 %
<i>Conjuros.</i>	1	1,75 %
<i>Ritual.</i>	2	3,50 %

A través de la tabla precedente se observa el grado de protagonismo de las publicaciones litúrgicas en Calatayud según su ámbito de consumo lector. De menor a mayor relevancia numérica encontramos a la primera categoría, correspondiente a aquellas obras de contenido litúrgico en lengua romance y empleadas en prácticas devocionales de eclesiásticos y laicos. Aparece representada en solitario por un título impreso por Juan Aguirre, hacia 1764, el *Oficio de Nuestra Señora, Según la Reforma de Pio v., y Urbano VIII* ... Además de recoger varias oraciones preparatorias para la confesión y la comunión, así como otras dedicadas a la devoción de diferentes santos, esta obra incluye en una segunda parte independiente el *Oficio de difuntos* ..., íntegramente en latín con la salvedad de unas pocas explicaciones en castellano [n. C-132]. El desarrollo minoritario de este tipo de obras se debe a las reservas del clero a que estos textos circularan entre los laicos sin mediación, ya que esta demanda estaba cubierta por otras

obras menos conflictivas³⁴. La lectura piadosa de esta obra en un ámbito privado queda demostrada tanto por testimonios coetáneos³⁵, como por la materialidad de esta edición bilbilitana: un libro de bolsillo (en formato dieciseisavo) ilustrado con cinco grabados xilográficos de pobre calidad y que representan escenas de la vida de Cristo.

En la segunda parada, con una relevancia todavía modesta (se adscriben solamente 3 títulos, con un peso porcentual del 5 %), se cuentan tres publicaciones encargadas al taller de Estevan por la colegiata del Santo Sepulcro de Jerusalén en Calatayud, casa matriz de esta orden religiosa en España, entre *ca.* 1757 y 1760: un oficio “pro universo Ordine Canoniorum, & Custodum Ss. Sepulchri”, un manual de letanías y procesiones, así como un libro de himnos [n. C-41, C-77, C-86]. El reducido número de ejemplares documentados para cada título (no más de dos copias), más la circunstancia de encontrarnos ante primeras ediciones, que no volverían a ser reimpresas, sugiere unas tiradas discretas, así como un ámbito de consumo muy restringido.

Por el contrario, será la tercera categoría, la de los textos litúrgicos de uso general, la protagonista de este campo temático de la edición bilbilitana por dos razones. La primera, y más evidente, es su importancia numérica al aportar 53 impresiones, con una representación porcentual de 92,98 %, a esta muestra de estudio. La segunda es su relevancia cualitativa puesto que estas ediciones, en su totalidad, eran inversiones ideadas y costeadas por profesionales del libro locales (bien un impresor o un librero, bien ambos en comandita)³⁶, los cuales perseguían un lucro económico

34 Teófanos Egidio, “Obras y obritas de devoción”, *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, ed. Víctor Infantes [et al.], Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 417-418.

35 Un memorial del cabildo catedralicio de Toledo de 1763, crítico con la gestión del Nuevo Rezado, aludía al consumo devoto de estas y otras obras: “El excesivo precio, à que se han vendido, y venden es no menor gravamen, que padece, no solo el Estado Ecclesiastico, secular, y regular de ambos sexos, *sino tambien, quantos por devocion, u obligacion rezan el Oficio de Nuestra Señora, ô compran Semanas Santas, y otros Libros sagrados*”. A.H.N. Consejos, leg. 11275, exp. 33, s. f. La cursiva es mía.

36 Se ha localizado la escritura de creación de una compañía entre el impresor Estevan y otros dos socios locales, el librero Diego Pérez de Altube y otro vecino que actuaba como inversor capitalista, en el año 1759. Su objetivo fundacional fue la publicación y venta de hasta nueve clases diferentes de textos litúrgicos, con unas tiradas previstas de

mediante su comercialización a terceros. No se trataba, en ningún caso, de encargos externos a los talleres costeados desde instituciones eclesiásticas. Serán siempre reediciones con una clara intención venal a cargo del impresor. Así se refleja en el carácter publicitario de diferentes paratextos incorporados a estos impresos, desde algunos colofones (“Se hallará en su misma Imprenta, y tambien el Rezo con su Octava” advertía el de una misa publicada en 1762 [n. C-108]), a anuncios comerciales como el siguiente, aparecido en un libro de “conjuros” publicado en 1759:

¶ *Donde èste se hallará un Quaderno con todas las Missas de los Santos de España, y las generalmente concedidas à la Iglesia desde el año 1660. hasta el presente 1759. El de los Comunes de los Santos. Las votivas de Nuestra Señora. Las de Requiem, con las Missas modernas. El Canon, y Prefacios sine notis. El: Ordo ministrandi nonnulla Sacramenta, &c. en quarto folio. Y los particulares de algunos Obispos. Todo impresso en papel de marquilla [n. C-68].*

En cuanto a los títulos para la liturgia general editados a costa de los tipógrafos y libreros de Calatayud se comprueba la casi total ausencia de los textos más extensos del Nuevo Rezado, cuya publicación habría exigido una cuantiosa inversión previa inasumible para estos profesionales de provincias³⁷. Y

1000 ejemplares, con excepción de un título, el dedicado a “los Santos de España”, que alcanzaría las 2000 copias. Se transcribe en Gamarra, *op. cit.*, bloque 1, pp. 145-146.

- 37 Un informe sobre el estado de las impresiones del Nuevo Rezado bajo el paraguas de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino, hasta 1787, diferenciaba entre los libros y los “cuadernos” en función de su mayor o menor materialidad. Entre los primeros, los más extensos y voluminosos, se contaban los misales, los breviarios, diurnos, pontificales, ceremoniales, octavarios, epístolas, etc. y, finalmente, los manuales, el único de estos productos con representación en la producción bilbiliana. Las reediciones de Calatayud encuentran una mejor representación en la segunda categoría establecida para las publicaciones oficiales madrileñas, entre las que se incluían, entre otros, los “quadernos de Santos nuevos”, el “quaderno de misas nuevas”, el “quaderno de Canones y Prefacios para el misal de media Camara”, el “quaderno de Santos de Zaragoza”, los “Rezos de varios santos, para todas clases de Breviarios” o, también, los “quadernos de Misas para diferentes Obispos”. Junto a estas dos categorías principales también se manejaron otras dos inferiores: “... para imprimir todas las clases de libros, quadernos, *pliegos y hojas sueltas* pertenecientes al Rezo Eclesiástico”, que se corresponderían, presumiblemente, con las misas y oficios sueltos. Estos

ello sin contar con la más que previsible persecución de las autoridades por la flagrante infracción del privilegio editorial, con la consiguiente amenaza para sus propiedades o su libertad, o la exigencia comercial de desarrollar y mantener una red de comercialización en España y sus colonias durante un periodo de tiempo dilatado con objeto de recuperar algún beneficio de la pausada venta de las publicaciones litúrgicas más onerosas.

El resultado de los proyectos editoriales bilbilitanos en este campo se definió, en consecuencia, por su condición de obras menores o subordinadas respecto a los libros litúrgicos mayores (el misal y el breviario), a cuyas ediciones antiguas complementaban con las novedades litúrgicas o las variedades regionales de cada diócesis. Durante el siglo XVIII los contenidos litúrgicos no permanecieron fosilizados. La canonización de nuevos santos, o las modificaciones en la liturgia de los ya existentes, ocasionaron que el texto de muchas misas y oficios no estuviera presente en los misales y breviarios publicados con anterioridad. Por esta circunstancia, a falta de nuevas versiones revisadas de estos textos que sí las integraran, las instituciones religiosas optaron por la publicación de una suerte de fascículos o desglosables, cada uno conteniendo el texto de una misa o un rezo de un santo concreto, el cual, gracias a su materialidad, pudiera ser adherido o reencuadrado entre las páginas del mes correspondiente, o también al final de un libro litúrgico mayor.

Los anteriores productos litúrgicos abundan en la edición bilbilitana, a veces, con diferentes ediciones sucedidas en el tiempo. De esta forma, entre 1748 y *ca.* 1789, se publicaron un total de 23 oficios sueltos, destinados al rezo cotidiano, en diferentes momentos de cada día, por todos los sacerdotes y religiosos³⁸: las festividades de Santiago Apóstol (con 3 ediciones en el haber bilbilitano), la Inmaculada Concepción (3), santa Juana Francisca Fremiot (3), san Fidel de Sigmaringa (3), san Simón de Rojas (3), santa Salomé (2), san José de Calasanz (2), el beato Pedro González (1), santa María de Cervelló (1), san Juan Cancio (1) y san Jerónimo Emiliani (1). Por otra parte, y con carácter más tardío, entre *ca.* 1762 y *ca.* 1770, se publicaron 11 misas sueltas para completar la liturgia general en

dos últimos productos también disfrutaron de un amplio protagonismo en la edición litúrgica bilbilitana. A.H.N. Consejos, leg. 11.277, exp. 34, s.f. La cursiva es mía.

38 *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, vol. XXIX, pp. 791-792 (voz "Oficio").

las festividades de san Simón de Rojas (con 3 ediciones), la Inmaculada Concepción (2), san José de Calasanz (2), santa Salomé (1), san Jerónimo Emiliani (1), san José de Cupertino (1), la Virgen de Guadalupe (comercializada conjuntamente con un cuaderno de misas de santos en 1761), san Prudencio (1) y san Juan Cancio (1).

Además de estas misas y oficios sueltos, otra opción corriente fue la elaboración de recopilaciones de un gran número de estas misas y rezos sin representación en los misales o breviarios en vigor hasta entonces. Estos nuevos textos aparecerían ordenados siguiendo la fecha de cada festividad en cada mes de un año natural, desde enero a diciembre. Estas compilaciones se conocieron vulgarmente, por una parte, como los “cuadernos de misas de santos nuevos” (el *Missae propriae Sanctorum, in ordinem digestae...*, con cuatro ediciones en Calatayud entre 1759 y 1768), y, por otra, como los “cuadernos de oficios de santos nuevos” (los *Officia Sanctorum, in Breviario Romano...*, con dos ediciones en 1744 y 1757), según el texto mayor al que completaban.

Un tercer grupo dentro de estas producciones litúrgicas corresponde a otros complementos del misal de menor extensión, como son el canon, las octavas, el común de los santos, la misa para difuntos, los prefacios y la misa votiva de la Virgen María. Unos seis fueron comercializados desde esta localidad aragonesa, en su primera ocasión, de forma independiente, en 1759. En otras dos posteriores aparecen asociados a un cuaderno de misas de santos, en 1761 y en 1764 respectivamente, aunque cabe la posibilidad de que también se vendieran sueltos. Otro conjunto impreso resultante de estas actividades editoriales en Calatayud se debe a que el rico santoral de cada diócesis obligaba a la reunión de las particularidades litúrgicas de estas divisiones eclesiásticas. En la imprenta bilbilitana se cuentan ediciones de los obispados con la clientela potencial más próxima, esto es, los de las misas y oficios de Tarazona, al que pertenecía el arciprestazgo de Calatayud (con sendas ediciones independientes en 1759), y el de las misas y oficios de Zaragoza (publicados en 1748 y 1759 respectivamente).

Se cierra esta revisión de las publicaciones litúrgicas bilbilitanas con otros dos textos empleados en actos litúrgicos diferentes a la misa y al rezo. Son los rituales, también conocidos como manuales³⁹ (con dos ediciones

39 *Enciclopedia...*, 1985 [1916], vol. xxxii, p. 1064 (voz “Manual”); M., 1985 [1926], vol. LI, p. 867 (voz “Ritual”).

en 1759 y 1764), y los conjuros (con una única edición en 1759). El largo título del primero en latín explica su papel en la actividad sacerdotal, el *Ordo ministrandi fidelibus sacramentum baptismi, eucharistiae, et extremae unctionis; matrimoniumque celebrandi: necnon sepeliendi adultos, et parvulos...* O sea, todos aquellos textos precisos para la administración de los sacramentos del bautismo, la comunión, la extremaunción, el matrimonio, así como para la celebración de exequias para adultos e infantes. La segunda obra, que sigue la versión del clérigo aragonés Antonio Gascón⁴⁰, servía de complemento al anterior texto al contener los sacramentales no incluidos en el ritual romano entonces vigente. Se trataba de exorcismos de naturaleza diversa (contra fenómenos meteorológicos adversos, demonios o animales dañinos, entre otros), el rito de la bendición del agua fuera de la celebración de la misa para circunstancias variadas; los ritos de las procesiones de la Santa Cruz, para la falta de lluvias, la guerra contra paganos y herejes, pestes, etc.; así como también algunas letanías y varios salmos.

Tabla v. *Formato de las ediciones bilbilitanas para la liturgia general (por número de ediciones)*

PRODUCTO LITÚRGICO	FOLIO		4º		8º	
<i>Cuaderno de misas de santos nuevos.</i>	4		0		0	
<i>Cuaderno de misas de santos de la diócesis.</i>	2		0		0	
<i>Otros complementos del misal.</i>	6		0		0	
<i>Cuaderno de oficios de santos nuevos.</i>	0		2		0	
<i>Cuaderno de oficios de santos de una diócesis.</i>	0		2		0	
<i>Misas sueltas.</i>	11		0		0	
<i>Oficios sueltos.</i>	0		23		0	
<i>Conjuros.</i>	0		0		1	
<i>Ritual.</i>	0		2		0	
TOTAL	23	43,4 %	29	54,72 %	1	1,89 %

40 La obra de Gascón, racionero en la Seo de Zaragoza fallecido en 1674, conoció varias ediciones aragonesas y una navarra desde una supuesta *princeps* a mediados del siglo XVII, siendo la de Zaragoza, en 1672 (ya intitulada como reedición), la primera documentada con seguridad, hasta la última conocida en 1801. Félix de Latassa y Ortín, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses...*, Pamplona, Joaquín de Domingo, 1799, vol. III, pp. 457-458 y CCPB, n. 000166164-7, 001076291-4, 000256039-9, 000190113-3, 000225817-X, 000202551-5 y 000115962-3.

La iniciativa demostrada por los tipógrafos bilbilitanos en la impresión de textos litúrgicos en competencia del Nuevo Rezado no se tradujo en innovaciones en su materialidad, esto es, en su formato y su extensión. En este aspecto se comportaron de forma convencional pues, en el caso del formato, no introdujeron variación alguna respecto a las ediciones precedentes (Tabla v). Se observa, así, como existe un reparto casi equitativo entre los formatos folios y cuarto, con una leve predominancia a favor de este último, quedando los formatos inferiores con una representación testimonial. Puesto que una gran parte de estas impresiones bilbilitanas no estaban ideadas para circular de forma independiente debido a su frágil materialidad y a su dependencia de los libros litúrgicos principales, como eran el misal y el breviario, a través de su encuadernación conjunta, no resulta extraño que reproduzcan su mismo formato.

Se comprueba entonces como las misas sueltas y otros complementos del misal, naturalmente, aparecen en formato folio. Los oficios sueltos y los cuadernos de oficios, destinados para el breviario, se imprimen solidariamente en formato cuarto. Sucede lo mismo con aquellos impresos litúrgicos pensados también como complemento de los libros litúrgicos mayores pero que, por su mayor extensión, sí podían circular de forma independiente. Los cuadernos de oficios (complemento del breviario) fueron publicados en cuarto mientras que los cuadernos de misas (compañero del misal) lo son en folio. Por el contrario, el formato de los otros dos productos litúrgicos también presentes en la imprenta bilbilitana, como son los rituales (en cuarto) y los conjuros (en octavo), siguen una dinámica independiente a los libros litúrgicos mayores. En la formalidad de estos dos últimos textos priman las facilidades de portabilidad de los mismos por el propio sacerdote pues, ocasionalmente, podían ser empleados fuera del propio templo.

Tabla vi. *Extensión de las ediciones bilbilitanas para la liturgia general*
(por el número de pliegos consumidos por ejemplar de cada edición)

PRODUCTO LITÚRGICO	½	1	2-5	6-10	11-20	21-30	31-40
<i>Cuaderno de misas de santos nuevos.</i>	0	0	0	0	2	0	2
<i>Cuaderno de misas de santos de la diócesis.</i>	0	1	1	0	0	0	0
<i>Otros complementos del misal.</i>	0	1	4	1	0	0	0
<i>Cuaderno de oficios de santos nuevos.</i>	0	0	0	0	0	0	2
<i>Cuaderno de oficios de santos de una diócesis.</i>	0	1	1	0	0	0	0
<i>Misas sueltas.</i>	5	6	0	0	0	0	0
<i>Oficios sueltos.</i>	3	17	3	0	0	0	0
<i>Conjuros.</i>	0	0	0	1	0	0	0
<i>Ritual.</i>	0	0	0	0	2	0	0
TOTAL	8	26	9	2	4	0	4
	15,09 %	49,06 %	16,98 %	3,77 %	7,55 %	0 %	7,55 %

Los convencionalismos que impone ofrecer una opción más económica de un producto muy tradicional partiendo de su versión oficial, más la circunstancia de que la composición de estos textos se solía realizar a plana y renglón por las razones ya referidas, limitó la opción de utilizar una tipografía menor, o la de suprimir parte del texto original, con objeto de consumir menos papel por ejemplar impreso. Por esta razón, al igual que con el formato, si analizamos la extensión —medida en pliegos de papel por ejemplar, la única medición que no da lugar a las distorsiones que ocasiona recurrir a la paginación o al número de hojas como indicador—, no se observan diferencias reseñables con otras ediciones del mismo texto en Calatayud respecto a las producidas en Zaragoza, por ejemplo⁴¹ (Tabla vi).

41 La extensión de las dos impresiones bilbilitanas del cuaderno de oficios de santos, el titulado “Officia Sanctorum, in Brebiario Romano...”, en 1744 y 1757, unos 39,5 pliegos por ejemplar en ambas [n. C-5 y C-45], es similar a las publicadas en Zaragoza, en 1740 (40,25 pliegos) [CCPB, n. 000897173-0]; en 1742 (39,5 pliegos) [CCPB, n. 000731907-X]; o en 1754 (42,75 pliegos) [CCPB, n. 000529063-5].

Se comprueba como la mayoría de las impresiones aquí incluidas (ocho de cada diez ediciones) son impresiones modestas al moverse por debajo de los cinco pliegos consumidos por ejemplar (unas diez hojas en formato folio, o unas veinte en 4.º, para situarnos), con particular protagonismo —casi la mitad de todas ediciones registradas— de aquellos limitados a un solo pliego por copia. La totalidad de estas ediciones corresponden a impresos litúrgicos menores (misas y oficios sueltos, cuadernos de santos para diócesis y complementos para el misal). En los niveles superiores de esta estadística, pese a aumentar en cada tramo el rango de pliegos consumidos por ejemplar, la representación cae por debajo del 10 %. Son las impresiones bilbilitanas de los rituales y de algunos cuadernos de misas de santos no incluidas en el misal, localizados entre los 11 y 20 pliegos por ejemplar, más las ediciones restantes de los cuadernos de misas y todas las de aquellos cuadernos de oficios de santos sin representación en los breviarios, que se mueven entre los 31 y 40 pliegos, sobre las que recae la consideración de las ediciones litúrgicas locales más extensas producidas en esta localidad.

Tabla VII. *Otras características tipográficas de las ediciones bilbilitanas para la liturgia general*

PRODUCTO LITÚRGICO	TINTA				ILUSTRACIONES					
	NEGRA		NEGRA + ROJA		XILOGRÁFICAS		CALCOGRÁFICAS		SIN ILUSTRACIÓN	
<i>Cuaderno de misas de santos nuevos.</i>	3		1		0		2		2	
<i>Cuaderno de misas de santos de la diócesis.</i>	2		0		0		0		2	
<i>Otros complementos del misal.</i>	6		0		0		0		6	
<i>Cuaderno de oficios de santos nuevos.</i>	2		0		1		0		1	
<i>Cuaderno de oficios de santos de una diócesis.</i>	2		0		1		0		1	
<i>Misas sueltas.</i>	11		0		0		0		11	
<i>Oficios sueltos.</i>	23		0		0		0		23	
<i>Conjurios.</i>	1		0		0		0		1	
<i>Ritual.</i>	2		0		0		0		2	
Total	52	98,1 %	1	1,8 %	2	3,7 %	2	3,7 %	49	92.4 %

Esta coincidencia sugiere que alguna de estas ediciones de la capital aragonesa pudieron servir de modelo para las producidas en Calatayud.

La pureza textual fue una condición *sine qua non* para autorizar la circulación de un texto litúrgico. La otra exigencia a los impresores oficiales por parte de los responsables eclesiásticos fue la de una presentación tipográfica esmerada y el empleo de papel de calidad. Como veremos más adelante, los editores de las ediciones litúrgicas en Calatayud no estuvieron sujetos a estos requisitos. Esta mayor libertad de acción, traducida en una inferior calidad de sus productos, la cual se debió compensar ante su clientela con precios más bajos respecto a la competencia oficial del Nuevo Rezado, se comprueba en dos indicadores de naturaleza tipográfica. El primero es la decisión de emplear, o no, tinta roja para resaltar determinadas partes del texto, lo cual rompía con la monocromía negra y facilitaba al sacerdote la localización y lectura de un contenido concreto. Esta particularidad tipográfica se había convertido desde los inicios de la imprenta en una seña de identidad de los textos litúrgicos. Pero su adopción implicaba asumir unos costes de producción mayores, no solamente para fabricar esta tinta, sino porque se incrementaba el tiempo medio de tirada al obligar a duplicar tanto el entintado como el prensado⁴². Los tipógrafos bilbilitanos, en cambio, optaron por la opción más económica y así todos estos impresos documentados se presentan íntegramente en negro, con la salvedad del canon incluido en un cuaderno de misas de santos de 1764, a dos tintas [n. C-131].

El segundo marcador aquí contemplado, la inclusión de ilustraciones, demuestra también la mayor pobreza de medios de los editores bilbilitanos. La cifra de las impresiones litúrgicas con grabados relacionados con su contenido apenas supera el 5 %. Se trata de una estampa calcográfica en tamaño folio, con una representación de la Crucifixión, que fue empleada en dos ediciones del cuaderno de misas de santos nuevos [n. C-96 y C-131], ocupando una posición ya tradicional en las ediciones oficiales de esta obra, el final del prefacio como introducción al canon de la misa, en el que se celebra la Consagración. Su nivel de desgaste sugiere, sin embargo, su condición de equipamiento de segunda mano o su reutilización para tirar estampas sueltas (Fig. 2). La otra ilustración detectada, un escudo xilográfico de Clemente X, papa entre 1670 y 1676, se localiza en otros dos impresos litúrgicos menores aludiendo, presumi-

42 Itúrbide, *op. cit.*, pp. 393-394.

blemente, a que sus primeras versiones se autorizaron bajo su pontificado: un cuaderno de oficio de santos de 1744 y un cuaderno de oficios de la diócesis de Zaragoza de 1748 [n. C-5 y C-14]. Evidentemente, además de estas representaciones alusivas al texto, la mayoría de impresos bilbilitanos contaron con ornamentación xilográfica y/o tipográfica, en forma de capitales, cabeceras y remates, orlas, filetes u otros adornos que llenaban el vacío de algunas páginas o ayudaban a organizar espacialmente al texto. Pero también en este aspecto se evidencia cierto desinterés por elevar el nivel estético pues se trataba, en parte, de materiales deteriorados debido a su reutilización en sucesivas impresiones y que presentaban, a veces, una notable antigüedad (Fig. 3)⁴³.

Por lo que respecta a la comercialización de estos productos desde Calatayud resulta mayormente desconocida debido al silencio de las fuentes archivísticas. Evidentemente una parte relevante se hubo de vender desde las propias imprentas, como así se señalaba en los paratextos publicitarios citados, o desde las librerías de los profesionales locales que, a veces, parece que actuaron como inversores en estos proyectos editoriales. Es esperable, además, que se estableciera una red de distribución apoyada en bibliópolis de otras localidades con los que se mantenían relaciones previas, caso de Zaragoza, como apunta algún indicio⁴⁴.

43 Por ejemplo, el cuaderno de misas de santos nuevos de 1764 presenta algunas iniciales xilográficas utilizadas ya en imprentas de Barcelona desde finales del s. xvi. Gamarra, *op. cit.*, bloque v, *Repertorio iconotipográfico de la edición de Calatayud (1743-1800)*, n. C/X/A-J/3 (letras G y S), C/X/A-J/4 (letra D). También se empleó en este una peculiar cabecera xilográfica, significada por la presencia de una sirena-ave con cola bífida [C/X/PO-CB/4], cuyo primer uso, formando parte de una orla, se remonta a una imprenta de ¿Barcelona? sin identificar, *ca.* 1539. Pompeyo Audivert, *Gravat català, al Boix*, Mexic, B. Costa-Amic, 1946, s.p. (se reproduce la portada de las *Cobles fetes è memoria del molt Illustrissim ... Federich de Portugal...*, [s.l.], [s.i.], [s.a.]).

44 Los profesionales del libro de Calatayud mantuvieron una relación regular con sus pares zaragozanos como prueba la redistribución de dos impresiones bilbilitanas por librerías de la capital en 1746 y 1765 [n. C-10 y C-138], o la adquisición de la imprenta del antiguo seminario de nobles local regentado por los jesuitas por un bibliopola zaragozano en 1782 (Gamarra, *op. cit.*, I, p. 145, nota 258). Además, se deduce indirectamente la circulación venal de productos litúrgicos de factura bilbilitana por la capital aragonesa a través de la composición de volúmenes facticios de contenido litúrgico. Es el caso de un misal romano publicado en Amberes en 1704, conservado en el Palacio Arzobispal de Zaragoza, sign. C-853, con origen en la pa-

Además de la venta minorista a eclesiásticos o a parroquias en la capital bilbilitana o en otras localidades, se identifica un singular tipo de adquisición, quizás propia de estos productos impresos. Se trata de la adquisición centralizada de varios ejemplares de uno o más tipos de impresos para la liturgia por la administración de una diócesis con el objeto de distribuirlos (desconocemos si bajo el pago previo de su valor) entre su clero para mejorar su formación y para facilitar su labor pastoral, una preocupación sempiterna entre los obispos españoles (se conocen prácticas similares desde época incunable)⁴⁵, y que en el setecientos volvería a cobrar importancia. Para el caso bilbilitano hemos identificado dos posibles casos, a la espera de poder corroborarlo en sus archivos: el de la diócesis de Zamora, motivado presumiblemente por la elección de un nuevo prelado vinculado a Aragón⁴⁶, y, con mayores

roquia local de San Gil, al que se adicionaron varias misas sueltas reeditadas en las últimas décadas del s. XVIII en Valencia (1), Barcelona (1), Lérida (1) y Calatayud (1), así como también un cuaderno de misas de santos impreso también en esta última localidad, en 1768 [n. C-154].

- 45 El ejemplo más temprano nos lleva al año 1475. En esta fecha, poco después de la llegada de la imprenta en España, se publicó en Zaragoza, presumiblemente bajo el aliento financiero de la diócesis, una obra destinada a la formación moral y pastoral, el *Manipulus Curatorum*, cuya adquisición por los clérigos fue declarada obligatoria en un breve plazo de tiempo. Manuel José Pedraza Gracia, “La introducción de la imprenta en Zaragoza: la producción y distribución del Manipulus Curatorum de Guido de Monterroterio, Zaragoza, Matheus Flanders, 15 de octubre de 1475”, *Gutenberg-Jahrbuch*, 71 (1996), pp. 65-71.
- 46 La Biblioteca Diocesana de Zamora, creada en 1983, se convirtió en el depósito receptor de diferentes materiales impresos localizados originalmente en las parroquias de su diócesis tras la centralización de sus archivos. En esta biblioteca zamorana se conservan cuatro de los seis ejemplares documentados de un cuaderno de misas de santos publicado en Calatayud, y comercializado con otros materiales menores de igual procedencia, en 1761 [n. C-96], más otros tres ejemplares, respecto a un total de ocho copias controladas, de otra edición bilbilitana del mismo texto impresa en 1764 [n. C-96]. El examen de estos ejemplares ha revelado dos datos relevantes. El primero es que una parte de ellos comparte unas cubiertas en piel negra con decoración de hierros gofrados muy similar, lo cual remite al mismo taller de encuadernación. El segundo es que la localización de este encuadernador en Calatayud se revela indirectamente a través de dos ejemplares de la edición de 1761 (signs. V. 4896 y V. 4895). En su encuadernación se reciclaron como refuerzos de las cubiertas pliegos impresos desechados de otras publicaciones bilbilitanas coetáneas. Otros ejemplares

reservas debido a la cercanía al centro editorial aquí estudiado, el del obispado de Osma⁴⁷.

4. LAS IMPRENTAS DE CALATAYUD FRENTE A LOS PRIVILEGIOS EDITORIALES

La publicación de impresiones litúrgicas para uso general en las prensas bilbilitanas obedeció a un contexto histórico y geográfico muy particular.

bilbilitanos de este fondo, lamentablemente, carecen de esta información por la pérdida o la sustitución posterior de sus cubiertas originales.

La razón de que se encuentre en Zamora esta elevada concentración de impresiones bilbilitanas, una localidad que dista casi 350 km de Calatayud y sin una participación relevante en el comercio de libros de la época, se puede relacionar, por proximidad geográfica y cronológica, con la elección de Antonio Jorge y Galván como nuevo obispo de esta diócesis, en 1767. Se trataba de un clérigo nacido en Zaragoza, formado en Alcalá de Henares, y que con anterioridad a su etapa zamorana se había desempeñado como deán y gobernador de la catedral del Pilar de su ciudad natal. Su pontificado en Zamora, hasta su traslado a Granada como su nuevo prelado en 1775, se caracterizó por su interés en la racionalización de la administración diocesana, por la reforma de las malas costumbres en el ámbito popular, y por asegurarse de que las necesidades de sus fieles estuvieran correctamente atendidas por sus párrocos, por ejemplo, penalizando la ausencia de sus destinos pastorales. Véase José Andrés Casquero Fernández, “«Por el bien del Estado y de la Iglesia». Un instrumento de la política ilustrada: El sínodo de Zamora en 1768”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 32 (2017), pp. 175-209. Pudo ser esta última preocupación la razón para encargar una serie de materiales litúrgicos en el mercado de su región natal, como los ya referidos ejemplares bilbilitanos.

- 47 En el A.H.D.O.S. se conservan 13 ejemplares de un mismo manual para la administración de sacramentos publicado en Calatayud, 1759 [n. C-75]. Tras una revisión personal de los mismos, comprobamos que nueve de ellos (signs. C-133, C-134, C-268, C-519, C-623, C-673, C-681, C-686 y C-687) presentan marcas de propiedad de parroquias rurales en la diócesis oxoniense (Cubo de la Solana, Fuentecanales, Muriel de la Fuente, Olmedillos, Portillo de Soria, Pobar, Quintanilla de Nuño Pedro, Valde-maluque y Velilla de la Sierra). De este conjunto ocho ejemplares fueron encuadernados en piel con diferentes tratamientos y decoración, dos en pergamino, uno en rústica y dos carecen de cubiertas. La alta concentración de ejemplares de una misma edición en un depósito, el 65% de los documentados hasta la fecha, sugiere un origen común, como puede ser el encargo por la diócesis oxoniense poco después de su publicación y su posterior distribución entre sus parroquias; o también su reventa por algún librero o comerciante local, lo cual explicaría mejor la heterogeneidad de sus cubiertas.

Para entenderlo correctamente hay que subrayar que la casi totalidad de estos textos, con la excepción de los “conjuros” al tratarse de la obra de un clérigo particular escrita a finales del seiscientos, estaban comprendidos desde 1573 dentro del privilegio editorial concedido en ese año por Felipe II al monasterio jerónimo de El Escorial para financiar su construcción y posterior mantenimiento⁴⁸. En la práctica se trató de un monopolio sobre la producción y venta en exclusiva de los libros de rezo en latín aprobados tras el Concilio de Trento en las Coronas de Castilla y Aragón, incluyendo las posesiones americanas, el conocido como “Nuevo Rezado”, y que mantendría su vigencia hasta el siglo XIX.

Uno de los problemas más importantes que vivió la gestión del Nuevo Rezado en su prolongada historia fue la pérdida de control sobre los mercados de la Corona aragonesa, es decir, los reinos de Aragón, Valencia, Mallorca y el principado de Cataluña, hasta el punto de vaciar de contenido su privilegio en estos territorios⁴⁹. Estas complicaciones estuvieron presentes al poco tiempo de su concesión debido a la oposición del clero local (en 1830 se recordaba que “semejante novedad parece haberla resistido en todos tiempos el Clero de Aragón”)⁵⁰, o a las resistencias de las instituciones forales⁵¹, o bien a ambas. Más tarde, ya en el seiscientos, se fue

48 Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, I, pp. 222-223.

49 En un memorial sobre los privilegios escorialenses, sin fechar, pero datado en el s. XVIII, se reconocía, en referencia al Nuevo Rezado, que “ha muchísimos años que no está en uso, sin duda por los fueros y privilegios que los Sres. Reyes han concedido a estas Provincias”. Citado por Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, I, pp. 222-223.

50 Un informe elaborado por el monasterio de El Escorial en 1825, a raíz de la pretensión del arzobispo de Zaragoza de que no se abonara el sobreprecio exigido por los Jerónimos en los libros del rezado vendidos en su diócesis, contiene una recopilación retrospectiva sobre conflictos similares. Así se recuerda que “en aquella misma época [tras la concesión del privilegio de Nuevo Rezado, en 1573], se observó la impresion, e introduccion fraudulenta de Libros del Rezo en Aragón, con riesgo de exemplares depravados y corrompidos, que estendian los hereges, con cuyo motivo [...] en 24 de Diciembre de 1581 [Felipe II] expidió desde Lisboa por su Secretario de Aragon sus ordenes al M[uy]. R[everendo]. Arzobispo de Zaragoza, para que aberiguase los excesos [...] Yguales ordenes dió con la misma fecha á los Virreyes de Zaragoza, Valencia, y Barcelona, para corregir y enmendar lo que contra el tenor del Privilegio se hubiese impreso, ó metido en estos Reynos de los Libros del nuebo Rezado”. A.R.M.E.E. Caja xxxv, 73.1, s.f.

51 Las resistencias forales a la implantación de este monopolio son aludidas en un

consolidando un escenario dual. Por una parte, encontramos a la Corona de Castilla, en la que sí se consiguió una distribución centralizada y regular⁵²; por otra, a unos reinos aragoneses en los que se ensayaron fórmulas de colaboración con agentes nativos⁵³, las cuales no lograron imponerse a

memorial elaborado por el estado eclesiástico de Tarragona, bajo el nombre de “Provincia Tarraconense”, hacia 1773. En este documento se justificaba la libertad histórica de compra del rezo eclesiástico que disfrutaba el clero de la Corona de Aragón sin verse afectado por el privilegio escurialense: “Cuando el señor rey Don Phelipe II dispuso que los Libros sacros para España se imprimieron por Plantino en Amberes el Consejo de Aragon retuvo el Decreto sin darle ejecución y representó a S[u].M[ajestad]. quien se dio por satisfecho, y consistió en la libertad de la Corona de Aragón de comprar dichos libros donde le acomodase, lo que prueba, no solo simple posesión, si cualificada con aquiescencia, y consentimiento de S[u].M[ajestad]. [...]”. Se conserva una copia en Segovia, C.P.F.R.G., sin sign.

- 52 En la Corona de Castilla se estableció tempranamente una red de libreros asentados en diferentes cabeceras regionales con acceso preferente a la comercialización minorista y a comisión de estos materiales. Cuando no existía un punto de distribución local, el clero acudía directamente, o mediante intermediarios, a otra localidad próxima con mejor oferta, o a Madrid. Así sucede con la compra de libros para la liturgia en la localidad extremeña de Zafra. Desde 1585 a principios del seiscientos se documenta la oferta directa de estos productos por libreros locales, que vendían a comisión para el administrador del Nuevo Rezado. Con posterioridad, en la segunda mitad del s. XVII, la contabilidad de parroquias y conventos recoge compras en Sevilla o en la Corte. José María Moreno González, *Educación y cultura en una villa nobiliaria: Zafra, 1500-1700*, Universidad de Huelva, 2012 [tesis doctoral], pp. 375-379 y 382-397. Otro caso que testimonia la buena distribución del Nuevo Rezado a nivel local se encuentra en las cuentas de Francisco Sevilla, un comerciante de Medina de Rioseco (un centro comercial secundario en la región de Valladolid), con el administrador del Nuevo Rezado de Madrid. Entre 1699 y 1702, siguiendo un modelo habitual, Sevilla recibió diferentes envíos con una representación muy desigual de dieciséis textos litúrgicos (misales, breviarios, cuadernos de santos y de misas, añalejos, rezos sueltos, horas, etc.), los cuales sumaron un total de 2334 ejemplares. Covadonga Matos Eguíluz, *Las lecturas y los libros en Valladolid (Siglo XVIII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012 [tesis doctoral], pp. 218-219 y 223 (Tabla 3.1).
- 53 Un tardío ejemplo de colaboración entre El Escorial y un agente en suelo aragonés se encuentra en la impresión de un cuaderno de misas de santos en Madrid, por la Imprenta de la Santa Cruzada y del Divino Oficio, en 1693 [CCPB, n. 000674110-X: ej. de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, sign. 81.511]. En la parte inferior de su portada, tras el pie de imprenta, se advertía de la identidad de su editor al referir su principal punto de comercialización: “A costa de los Herederos de Diego Dormer: Vendense en su misma Imprenta”. Se trata de una cesión

la continuada infracción de este privilegio por parte de tipógrafos locales y por la importación ilegal de textos litúrgicos desde el extranjero, principalmente los de origen francés y veneciano⁵⁴.

La incapacidad de El Escorial para rentabilizar su privilegio en estos territorios explica su retirada completa en la primera mitad del setecientos, aunque ello no era incompatible con que sus productos de mayor valor siguieran circulando⁵⁵. Solo así se explica la sensación de impunidad manifestada tanto por profesionales del libro locales como por la principal clientela de estos productos, el clero. Un tipógrafo zaragozano, Luis de Cueto, en la exposición de un proyecto para fundar una compañía para la publicación del rezo eclesiástico en la capital aragonesa, fechado en 1747, negaba tajantemente que el privilegio escurialense fuera válido en este y otros reinos: “[...] para el uso de los eclesiásticos de Aragón,

parcial del privilegio escurialense sobre la comercialización de un texto litúrgico menor, cuya calidad textual y material quedaba garantizada al tirarse en el taller oficial, a cambio, presumiblemente, del abono al administrador del Nuevo Rezado de una suma económica como regalía. Este socio local, que asumiría todos los gastos de impresión y transporte iniciales, conseguía cierto halo de legitimidad frente a los potenciales clientes, y también respecto a su competencia, al vender en exclusiva un producto oficial, y se beneficiaba a la vez de su conocimiento del mercado regional.

- 54 Un edicto impreso de Gaspar de Molina y Oviedo, comisario general de Cruzada, fechado en Madrid, 18 de mayo de 1740, recogía una denuncia reciente del administrador del Nuevo Rezado. En ella se avisaba que “se han introducido fraudulentamente en estos Reynos [de Castilla] del de Francia, Venecia, y otras partes, partidas de Rezo, en que (ademàs del perjuicio que se sigue à dicho Real Monasterio) se ha originado muchas veces la mezcla de Quadernos de Rezo, y Oficios sueltos apócrifos”. A.H.N. Consejos, leg. 11275, exp. 7, s. f.
- 55 Resulta significativo que en las bibliotecas eclesiásticas de referencia en Aragón se hayan conservado muy pocos misales y breviarios publicados en Amberes, por la imprenta Plantiniana, proveedor oficial del Nuevo Rezado, para la primera mitad del s. XVIII. En el Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón se localiza únicamente un breviario de 1748 [sign. 57-A-2(1)]. En el Palacio Arzobispal, que aglutina fondos de parroquias de la capital aragonesa, se encuentra un solitario misal publicado en 1704, acompañado por un breviario de 1719 [signs. C-853(1) y C-842/1-3]. En el Seminario de San Carlos no se documentan misales ni tampoco breviarios amberinos. En la catedral de Huesca no se han catalogado misales con esta procedencia, aunque sí se encuentran tres breviarios fechados en 1726, 1736 y 1752 [signs. 62-36(1), 80-8(1) y 72-1/4]. Similar búsqueda, para la Biblioteca del Seminario de Teruel, ha resultado negativa.

Cataluña, Valencia, Navarra y Mallorca, los cuales no están comprendidos en el Privilegio que tiene el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que es solamente comprensivo para los Reinos de Castilla, León e Indias”⁵⁶. Por otra parte, dos décadas después, en una carta del rey Carlos III a varios cabildos catedralicios de la Corona de Aragón, se advertía que “de permitirse según hasta ahora el mismo manejo y libertad que se ha abrogado [*sic*] el Estado Eclesiástico de Aragón y Valencia de introducir en aquellos Dominios de los Extraños los referidos Sagrados Libros y a su arbitrio distribuirlos [...]”⁵⁷.

Las líneas antecedentes aportan las claves que explican el interés de los impresores y libreros bilbilitanos por invertir en ediciones litúrgicas. Calatayud, en calidad de nuevo centro editorial tras el establecimiento de una imprenta estable hacia 1743, se beneficiaba de un marco geográfico y de un contexto cronológico muy especiales. Esta localidad, al situarse en un reino de la Corona de Aragón, aunque próxima a la frontera con Castilla, no quedaba sujeta al control de la administración del Nuevo Rezado, como sí sucedía con los libreros e impresores castellanos. Ello se debía a que el privilegio concedido a los Jerónimos, aunque sí contemplaba originalmente estos territorios, no se encontraba en vigor para esta época. Esta situación de alegaldad, por tanto, daba pie a una oportunidad de negocio editorial muy interesante, no solamente porque evitaba la amenaza de la maquinaria legal (con sus correspondientes sanciones) a la que podía recurrir el dueño u usufructuario de un privilegio, sino porque también otorgaba al tipógrafo la libertad de elección de los textos litúrgicos que quería publicar y bajo qué calidades, aunque siempre sujeto a los convencionalismos formales de estas ediciones y a las exigencias del cliente eclesiástico. Estas ventajas competitivas, traducidas en la publicación de los textos litúrgicos de más fácil venta, maximizando el beneficio al reducir costes en materiales o en tareas como la corrección, y sin derivar una parte, o la totalidad de los rendimientos, al monasterio escurialense⁵⁸,

56 Francisco Vindel, *Artículos bibliológicos*, Madrid, Imprenta Góngora, 1948, cap. “En el siglo XVIII se quiso establecer la mejor imprenta de España”, p. 74.

57 A.R.M.E.E. Caja xxvi, 7.1, s. f.

58 Según una Real Cédula de 1713 el beneficio neto obtenido por el Nuevo Rezado representaba un 25 % del precio de venta de cada publicación litúrgica. Thomas, *op. cit.*, p. 39.

ocasionaban, además, que los productos resultantes se introdujeran con éxito en mercados bajo control del Nuevo Rezado, esto es, la Corona de Castilla. Esta amenaza a los intereses escurialenses quedaba descrita en una Real Cédula promulgada en 1772:

[...] otro qualquiera Ympresor, como no han contraido obligacion alguna, escogieran para imprimir aquellos Libros de menos costo, y más frecuente despacho, sin desvelarse para la hermosura y perfección de las ediciones [...] hacen las suyas de menos calidad, y las venden mas baratas [...] de que se añadirá el nuebo perjuicio de introducir las en los Reynos de Castilla con grave daño [...] del Monasterio⁵⁹

Estos condicionantes explican las características que hemos ya identificado en nuestro análisis de los impresos litúrgicos bilbilitanos. Se trataba, principalmente, de reediciones de una parte del Nuevo Rezado (los suplementos actualizados para el misal romano y el breviario, así como manuales para la impartición de los sacramentos) y que reunían dos características: la primera es que se encontraban entre los textos más demandados por los templos españoles de la época; la segunda, sus características materiales, en cuanto a formato, extensión y calidad tipográfica, como se ha probado, las convertían en trabajos asumibles para una imprenta modesta.

Además del privilegio del Nuevo Rezado, hay que valorar si las publicaciones litúrgicas en Calatayud pudieron llegar a verse afectadas, y de qué forma, por la existencia de otro privilegio editorial de alcance regional, anterior a la estabilización de la imprenta en esta localidad, y cuya explotación económica había sido concedida a una importante institución asistencial de Zaragoza. Nos referimos al monopolio en poder del Hospital General de Nuestra Señora de Gracia sobre la impresión y venta de un conjunto de textos con una demanda amplia y estable, lo cual aseguraba un mercado cautivo, el del reino de Aragón, y una obtención de beneficios económicos aparentemente cuantiosos y regulares. El

59 “Copia de la R[ea].¹ Zedula de 28 de julio de 1772. por la que se m[an].^{da} recoger la liz[enci].^a dada à Benito Monfort por el Consejo p[ar].^a imprimir por 10. años el Rezo en la Corona de Aragon, y se concede este Privilegio por el mismo t[iem]p[er]o a la Comp[añí].^a de Ympresor[e].^s y Libreros de M[adri].^d”. A.R.M.E.E. Caja xxvi, 58, s. f. Se trata de una copia autorizada realizada en 1822.

privilegio original disfrutado por este hospital había sido concedido por las Cortes de Monzón, en 1626, en atención a sus urgencias financieras, y únicamente comprendía a los “libros de gramática”, o sea, a los textos para el aprendizaje del latín⁶⁰. La anulación de la legislación foral por el régimen borbónico tras la Guerra de Sucesión en 1716⁶¹ obligó a confirmar nuevamente este monopolio editorial justo un año después, una ocasión que sería aprovechada para lograr con éxito la inclusión de nuevos productos tipográficos con similares expectativas comerciales⁶². A las obras de gramática se unieron otras como la gaceta local, los almanaques, las cartillas para aprender a leer y a escribir, las doctrinas cristianas y, lo que aquí nos interesa, los llamados “cuadernillos de rezo”.

Esta última concesión generó desde el principio cierto conflicto por su indefinición terminológica, una razón que movió a sus beneficiarios a reclamar en 1718 una explicación detallada acerca de los impresos litúrgicos que comprendía. Los impresores y libreros locales, cuyos negocios se habían visto gravemente afectados por esta nueva situación, defendían ladinamente que solo comprendía la gallofa o añalejo de la diócesis zaragozana, una especie de calendario eclesiástico de publicación anual⁶³. Por el contrario, los responsables del Hospital mostraron una mayor ambición. La consulta ante la administración real se saldó a favor de estos últimos al concluir que por “cuadernillos de rezo” se entendía un mayor número de títulos litúrgicos menores: “las Gallofas o consuetas Cuadernillo de rezado y Misas nuevas que se imprimen para suplemento de el Breveario [*sic*] y Misal Romano así los concedidos como los que en adelante se concedieren y también los quadernillos de el Canon y Misas de requiem”⁶⁴.

60 Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, I, pp. 393-394.

61 Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, I, p. 424.

62 Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, I, p. 394.

63 González-Sarasa, *op. cit.*, pp. 347-348.

64 Esta concesión se puede seguir desde las notificaciones de reales decretos y las peticiones de informes a las partes interesadas intercambiadas entre el Consejo de Castilla y la Real Audiencia de Aragón. A.H.P.Z., Reales Órdenes, J/001094/000005; Real Acuerdo (1711-1835), J/001203/000004, Libros de informes, 4 (1717-1719), ff. 86v-88v. Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, I, pp. 394-395, describe estas protestas de los impresores y libreros zaragozanos sobre esta nueva ampliación del privilegio, a partir de una copia de su memorial procedente de la cofradía madrileña de San Gerónimo, pero las fecha erróneamente en torno a 1733.

Es complicado precisar el alcance real del privilegio sobre estos textos litúrgicos que disfrutó el Hospital General más allá de la gallofa. Únicamente hemos confirmado que, para la década de 1740, cuando se instaló nuevamente la imprenta en Calatayud, este monopolio ya había sido restringido por una sentencia real de 1738⁶⁵. En la práctica, además de la explotación del título originalmente contemplado, el Hospital General solo comercializó en exclusiva a través de sus puntos de venta autorizados en Zaragoza y en otras localidades aragonesas aquellos textos litúrgicos más breves, esto es, las misas y los oficios sueltos, y solamente los de nueva autorización por la Congregación de Ritos de Roma⁶⁶. Las reediciones de estos textos, así como de otros complementos al misal y al breviario pretendidos en origen, no terminaron bajo su control y fueron publicados

-
- 65 Se desconoce el contenido exacto de esta sentencia. Se cita años después, en 1756, a raíz de un nuevo enfrentamiento entre los profesionales del libro zaragozanos con su Hospital General, tras el intento de los primeros de eludir el privilegio sobre los “libros de gramática” con la introducción de nuevas obras. El informe de la Real Audiencia, al tratar los antecedentes de este conflicto, refería que “aquella gracia se havia expedido sin tener presente la R[ea]l Executoria del año de 1738 que presentaba, y para la que con atendencia de los daños que se causarían a la causa pública en juicio contradictorio, se le había negado al Hospital la exorbitante extensión de los Privilegios que se le habían concedido así por el fuero del año 1626 como p[o]r los R[eale]s decretos del Glorioso Padre de V[uestra]. M[a]jestad. el s[eño]r Ph[elip]e Quinto, en los años de 1717., y 1718”. A.H.P.Z., Reales Órdenes, J/000822/000003, s.f. La cursiva es mía.
- 66 La esporádica salida al mercado de las novedades editoriales en liturgia quedaba recogida en la prensa local. Así, en 1757, se ofertaban “las Missas de la Aparicion, y Translacion de San-Tiago Apostol, Patron de España, para los dias 23. de Mayo, y 30. de Diciembre [sic], nuevamente concedidas por N. SS. P. Benedicto XIV. para toda España, se hallarán donde se imprime esta Gaceta”. En 1762 se ofertaba “el Oficio proprio de la Purissima Concepcion de Maria Santissima, Patrona de España, è Indias, con su Octava, y Missa propia, concedido nuevamente por N. SS. P. Clemente XIII. para todo el Clero Secular, y Regular de los Dominios de su Magestad [...]”, especificando además sus puntos de venta en compañía de otros productos igualmente privilegiados: “se hallará en esta Ciudad en el Coso, donde se venden las Gacetas: y en las demas Ciudades del Reyno, donde se venden los Libros de Gramatica”. En 1763 encontramos a la venta el “Oficio, y Missa propria de santa Maria Salome, nuevamente concedido para toda España, se hallarán donde se imprime esta Gaceta”. *Gaceta de Zaragoza*, Zaragoza, Francisco Moreno, n.º 51 (20/12/1757), p. 8; n.º 26 (29/06/1762), p. 216; n.º 37 (13/09/1763), p. 308 [Hemeroteca Municipal de Madrid, sign. A.H.6/3-4(1178-1209)]. Las cursivas son mías.

libremente por tipógrafos zaragozanos⁶⁷, una realidad en la que también participaron los bilbilitanos, aparentemente sin problema alguno⁶⁸. El menguado privilegio de esta institución volvería a sufrir un golpe, del que tampoco sería ajena la edición bilbilitana, debido a la reconquista del mercado aragonés por la Real Compañía de Libreros e Impresores desde la capital.

La gestión del Nuevo Rezado por el monasterio del Escorial arrastraba críticas cada vez más duras desde finales del s. XVI, primeramente, por su principal consumidor, un clero reactivo a abonar los altos precios de los textos litúrgicos producidos en el extranjero, por la imprenta Plantiniana; y a las que acabaron sumándose tanto la administración real como el sector editorial, ante la circunstancia de que elevadas sumas de dinero salieran del país dificultando su desarrollo económico. A inicios de la década de 1760, tras diversas propuestas frustradas para trasladar la producción litúrgica a España, las negociaciones entre los religiosos escurialenses y una compañía fundada por profesionales del libro madrileños bajo la protección real permitieron alcanzar un contrato entre ambas partes, con una duración prevista de medio siglo. El eje central sobre el que pivotaba

67 Por ejemplo, en un cuaderno de misas de santos nuevos, *Missae propriae sanctorum ...*, publicado en Zaragoza, por Francisco Moreno, 1751 [CCPB, n. 000229218-1: ej. en Burgos, C.P.A.G.G., sin sign.], no se advierte en portada o mediante algún paratexto legal que se imprimiese bajo privilegio alguno, una advertencia que sí fue habitual en los “libros de gramática” editados a costa del Hospital General. Similar situación se repite en tres ediciones sucesivas del mismo cuaderno de oficios de santos nuevos, *Officia sanctorum...*, la primera impresa en la capital aragonesa, por la Imprenta Real, a costa del librero Antonio Rubio, en 1742 [CCPB, n. 000731907-X: ej. de la Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-69-10521(1)]; la segunda, por José Fort, a costa de los Herederos de José Mendoza, en 1754 [CCPB, n. 000529063-5: ej. de la Universidad de Zaragoza, sign. D-59-60]; y la tercera, por esta misma imprenta, pero en 1759 [CCPB, n. 000723626-3: ej. de la Universidad de Zaragoza, sign. D-32-95].

68 Se prueba que el Hospital General de Zaragoza no persiguió las reediciones de textos litúrgicos en el reino de Aragón a través de una inspección que un apoderado de esta institución realizó en la imprenta y domicilio del bilbilitano Juan Aguirre en 1761. En la misma se incautaron varios ejemplares de dos ediciones falsificadas de textos escolares para el aprendizaje del latín [n. C-93 y C-102], lo cual infringía el privilegio del referido Hospital. Sin embargo, nada se recoge de las copias de diferentes textos litúrgicos que presumiblemente Aguirre también almacenaba a la espera de su venta. A.H.P.Z. J/014947/000005, s. f.

este acuerdo se basaba en que esta Real Compañía, mediante la subcontratación de diferentes imprentas madrileñas, se convertiría en el único proveedor del Nuevo Rezado reemplazando a los sucesores de Plantino, pero en suelo nacional.

Respecto a esta responsabilidad principal se sellaron otros dos compromisos. El primero fue que se mantendrían o superarían los estándares de calidad tipográfica mediante el empleo de materiales y profesionales españoles. El segundo consistió en que la Compañía suministraría en adelante las publicaciones litúrgicas a la administración del Nuevo Rezado a precios inferiores a los abonados a los impresores amberinos. Además de asegurar en exclusiva y por un largo periodo de tiempo una importantísima fuente de trabajo, por su volumen y continuidad, consiguiendo de paso el favor real, la Real Compañía consiguió que se reconociera una fuente de ingresos en apariencia secundaria. El punto XIII de esta contrata con El Escorial refería que la venta de los productos del Nuevo Rezado correría a cargo de la Compañía en aquellos territorios españoles en los que el privilegio original no estuviera operativo, o sea, la Corona de Aragón, o que nunca se hubieran visto afectados por el mismo (países extranjeros)⁶⁹.

Los directivos de la Real Compañía, en calidad de agentes del libro veteranos, eran buenos conocedores del potencial que albergaba este primer mercado, en el que habían intentado participar anteriormente a título individual⁷⁰. En su favor, además, iban a contar con una oferta libresca más atractiva y con el apoyo sin ambages de la administración real. A su vez, también eran conscientes de las dificultades que entrañaba por la competencia de agentes locales y la circulación de productos importados. Ante esta situación, durante los siguientes años, desplegarían una batería de medidas que solo conocemos en parte. Una de ellas fue la comunicación

69 “Que a la Compañía de Impresores y Libreros ha de ser permitido imprimir todos los ejemplares que quieran [...] Les será lícito a los mismos Libreros extraerlos de España, y introducirlos, y venderlos en los Reynos, y Provincias de ella, donde al presente no esté en uso el Privilegio [...]”. Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, II, p. 1028.

70 Uno de los socios de la Real Compañía, el librero Francisco Manuel de Mena, había intentado obtener con anterioridad una licencia para imprimir un misal con objeto de comercializarlo en Aragón. Thomas, *op. cit.*, p. 41.

pública de su nueva responsabilidad en la oferta de estas publicaciones con objeto de que los futuros infractores no pudiesen alegar ignorancia del *statu quo* que entraba en vigor. Para el reino de Aragón se optó, a finales de 1765, por la inclusión de un aviso en el único periódico de esta región:

La Compañía de Impressores, y Libreros de Madrid tiene impresso yà el Missal Romano, llamado de Media Camara, con Laminas finas, gravadas por Don Manuel Salvador Carmona: el Quaderno de Missas de los Santos del Arzobispado de Toledo, y el de la Orden de San Francisco; y assimismo los Oficios de las Octavas de Navidad, Epifania, Pentecostes, Corpus Christi, Todos Santos, y Difuntos, la Semana Santa en un Tomo, y otra en tres: todo lo qual se vende en el Quarto del Nuevo Rezado, que està immediato al Real Monasterio de San Jerónimo de Madrid.⁷¹

Otra fue la rescisión de los acuerdos previos con productores locales, como el establecido con el valenciano Benito Monfort. Las razones aducidas para finiquitar en 1772 el acuerdo con este destacado tipógrafo son expresivas sobre la voluntad expansionista de la Real Compañía en los reinos aragoneses como paso indispensable para asegurar la viabilidad de su inversión editorial, que peligraba debido a la amenaza latente en la producción de varias imprentas de estos territorios para sus mercados regionales, así como también para el castellano, gracias a ciertas ventajas competitivas:

[...] tuvo presente la Compañía, para empeñarse en anticipar tantos dispendios la consideración de que podría despachar sus ediciones en las provincias donde no está en uso el privilegio de del Escorial; y si Monfort, u otro, hacen las suyas de menos calidad, y las venden más baratas, quedará sin efecto la recompensa que expresaba, a que se añadirá el nuevo perjuicio de introducir las en los Reinos de Castilla, con grave daño suyo y del Monasterio.⁷²

71 *Gaceta de Zaragoza*, Zaragoza, Francisco Moreno, n.º 385 (03/12/1765), p. 392 [Hemeroteca Municipal de Madrid, sign. A.H.6/3-4(1178-1209)].

72 A.R.M.E.E. Caja xxvi, 58, s.f.

Sin embargo, la fortaleza de la competencia local fuera de Castilla decidió la puesta en marcha de acciones de naturaleza coercitiva. De esta forma, haciendo uso de sus facultades de control reconocidas en la contrata con el Escorial⁷³, la Compañía se dedicó a perseguir durante años la circulación de producciones locales⁷⁴. A su vez, en 1768, se recurrió al poder real para que se intimidara a los principales compradores de estos productos fraudulentos —el clero— mediante circulares a varias cabeceras diocesanas de la Corona de Aragón⁷⁵. Otras medidas legislativas de carácter más general, con objeto de proteger tanto el mercado castellano y colonial, como a los aragoneses, también acompañaron este cambio en la gestión del Nuevo Rezado⁷⁶. Su efectividad se aprecia claramente en la producción bilbilitana (Gráfica 1). Desde principios de los años setenta en adelante

73 Refería el punto XI de la contrata “que para evitar las introducciones, y contrabandos de estos Libros, se ha de zelar [...] por parte del Monasterio, y Compañía de Impresores, y Libreros (con iguales facultades) el que no se comercie, ni introduzcan por ninguna Comunidad, ni persona particular, y los que hallasen los han de declarar por perdidos [...]”. Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, II, p. 1028.

74 En 1767 la Real Compañía de Impresores y Libreros denunció ante el Comisario General de Cruzada la tozudez de los competidores ilegales: “que es notorio, y se experimenta que [...] se introducen, distribuyen, y usan en estos Reynos muchos Misales, Breviarios, y otros Libros del Rezo Divino [...] y aun en los de la Corona de Aragon se imprimen, y venden [...] resultando de esto los gravísimos daños [...]”. El Comisario General, mediante despacho firmado en Madrid, 27 de julio de este año, ordenó a sus subordinados que, ante una denuncia previa de la Real Compañía, procediesen a la incautación de estas impresiones y que sus responsables fueran castigados con multas de 200 ducados. Se alude a esta reclamación en los preliminares legales de *Officia Sanctorum in Breviario romano...*, Matriti, 1772, h. ¶3r. La vigilancia sobre estos productos fraudulentos continuó en la siguiente década. En 1779 se denunció la impresión de varias ediciones de la misa de la Inmaculada Concepción en Valencia. Nuevamente se hubo de recordar que “no permitan impresión alguna de Rezo y Oficio divino sin expresa licencia del Comisario general de Cruzada”. Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, II, p. 1105.

75 En marzo de 1768 se enviaron desde Madrid despachos a las catedrales de Huesca, Orihuela, Palma de Mallorca, Segorbe y Valencia. A.R.M.E.E. Caja LIII, 50, s.f.

76 Una Real Orden de 15 de abril de 1766 prohibió toda importación de libros litúrgicos desde el extranjero, reservando la cuarta parte del valor de los envíos incautados a favor de la Real Compañía. Se incluyó en una recopilación de comunicaciones oficiales a los impresores y libreros catalanes publicada en Barcelona, en 1769. Reyes, *El libro...*, *op. cit.*, II, p. 1059.

desaparecen por completo, por su mayor extensión o por su formato, o por ambas razones, las producciones litúrgicas más voluminosas, como eran los cuadernos de misas y de oficios de santos, así como las misas sueltas y otros complementos del misal, al ser fácilmente perseguibles. La temática litúrgica en las prensas de esta localidad queda entonces limitada a sus representantes más modestos, como era la reedición ya enteramente ilegal de oficios sueltos, con una extensión máxima de cuatro hojas en formato 4.º. Con todo, la vigilancia del nuevo marco monopolístico se dejó sentir pues estas últimas ediciones bilbilitanas, aunque no desaparecen, sí caen en picado, y las que se han logrado documentar carecen de datos editoriales o copian pies de imprenta antiguos con objeto de sortear su persecución⁷⁷. Se conocen así dos ediciones para los años setenta, la etapa más dura en la reconquista comercial desde Madrid, y otras seis, señal de cierto relajamiento del control del Nuevo Rezado, en la década de 1780.

En resumen, las ediciones litúrgicas producidas en Calatayud en el setecientos se movieron en una dudosa legalidad sancionada por las autoridades civiles y eclesiásticas locales⁷⁸, al menos hasta finales de la década de los sesenta, dado que el privilegio escurialense permanecía desactivado en el reino de Aragón, no así cuando se introducían con ánimo de lucro en la Corona de Castilla. De forma paralela el monopolio concedido al

77 Por ejemplo, en la segunda mitad de los ochenta, se reeditó en Calatayud un oficio de la fiesta de san Simón de Rojas, con un colofón incompleto, sin referir fecha de publicación [C-250]. Por otra parte, en parecidas fechas, se debió publicar en Calatayud un oficio de la fiesta de san Juan Cancio sin pie de imprenta o colofón [n. C-251].

78 Entre 1759 y 1762 varias ediciones litúrgicas bilbilitanas incluyeron las licencias de impresión concedidas *ex profeso* por las autoridades religiosas (los vicarios generales, Juan Antonio Perales y José Jordana) y civiles (el alcalde mayor, Juan Bautista Ruiz Delgado) de esta localidad [por ejemplo: n. C-73, C-96 y C-106]. Pero lo más común, incluso en los primeros años de la imprenta bilbilitana, fueron dos situaciones: a) que se reciclaran las licencias de impresión de los vicarios y audiencias reales de otras jurisdicciones, copiadas directamente de las impresiones que servían de modelo para componer la edición bilbilitana, más concretamente, las de Zaragoza y de Valencia [por ejemplo: n. C-24, C-171, C-175, C-249 y C-297]; b) que se reaprovecharan las licencias de impresión concedidas por las autoridades bilbilitanas para ediciones litúrgicas publicadas con anterioridad, caso de dos impresiones de cuadernos de misas de santos en 1764 y en 1768, que presumiblemente copian las de una edición precedente de 1761 [n. C-131 y C-154].

Hospital General de Zaragoza solo había logrado incluir a una fracción de esta clase de textos respecto a sus pretensiones originales. La condición de reediciones de la producción bilbilitana permitía eludir, por tanto, este último privilegio. El vacío legal creado a raíz de las limitaciones de estas concesiones monopolísticas se fue estrechando hasta desaparecer, con algún breve e ilegal destello, desde 1764, fecha en que la Real Compañía de Impresores y Libreros asumió la producción del Nuevo Rezado y se centró en la recuperación de los mercados de la vieja Corona de Aragón.

Resulta irónico que una política favorable al desarrollo de la industria editorial española, tan cara a los burócratas ilustrados, como era la recuperación de la publicación del Nuevo Rezado en suelo nacional, se saldara con un fortalecimiento de la imprenta madrileña, ya de por sí favorecida secularmente por la centralización administrativa y cultural. Y que, a su vez, la factura negativa de esta mejora corriera a cargo de centros editoriales secundarios como el bilbilitano, que asistieron impotentes al fin casi definitivo de su acceso legal a estas inversiones editoriales. Únicamente el gran auge de las impresiones administrativas que se vivió en la imprenta de provincias desde finales de los años sesenta pudo restañar esta pérdida⁷⁹. Se asiste así, durante la segunda mitad del setecientos, a la sustitución forzada del emprendimiento individual de impresores y libreros en estas localidades por la dependencia de la demanda de los poderes públicos.

79 Esta novedad en la producción impresa de provincias en la segunda mitad del setecientos se detectó tempranamente por Aguilar, *op. cit.*, X, pp. 9-10. Se demuestra su influencia en la apertura y estabilización de imprentas en varias localidades castellanas, sin tradición tipográfica reciente, en Alberto Gamarra Gonzalo, “Nuevos centros editoriales en el siglo XVIII. El caso de Soria (1785-1803)”, *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, ed. Helena Carvajal y Camino Sánchez, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 511-516. En el taller de los Aguirre, en Calatayud, se observa igualmente como la institucionalización de su producción impresa, traducida en el protagonismo ganado por las comunicaciones de las autoridades civiles locales o en la reedición de las remitidas desde Madrid o Zaragoza, frente a sus propias inversiones editoriales u otros encargos externos, se desarrolló con fuerza desde los años setenta. A finales de siglo, coincidiendo con el relevo en su gestión por la tercera generación de esta familia, era el corregimiento local, más entidades subordinadas, su principal y casi único cliente. Gamarra, *op. cit.*, bloque 1, pp. 144-146.

5. CONCLUSIONES

Calatayud, en su rol de centro editorial, se movió en una doble periferia, creada por su subordinación geográfica y jurisdiccional respecto a Zaragoza, que funcionaba naturalmente como cabecera tipográfica de la región al concentrar el mayor número de imprentas del reino de Aragón, pero también respecto a Madrid, convertida desde finales del siglo XVI en el motor de la industria editorial española y en nodo central de las redes de comercio del libro. Esta realidad subraya la singularidad de la importancia alcanzada por los impresos litúrgicos en la edición bilbilitana.

La mayor parte de esta producción se aprovechó de la existencia de un vacío legal en la antigua Corona de Aragón, creado conjuntamente por la inoperancia del privilegio escurialense del Nuevo Rezado en estos territorios y por las limitaciones de los monopolios editoriales beneficiados por el Hospital General zaragozano. Al mismo tiempo este conjunto de publicaciones destaca la capacidad de los impresores locales para aprovechar esta y otras ventajas competitivas asociadas, como la libre elección de las obras a reeditar o la bajada de la calidad, para lucrarse con la reedición de textos litúrgicos menores y su comercialización dentro y fuera de Aragón. Esta próspera actividad se vio seriamente limitada desde la segunda mitad de los años setenta cuando la Real Compañía de Impresores y Libreros se comprometió a la publicación completa del Nuevo Rezado en Madrid si se aseguraba su mercado, lo cual se tradujo en la recuperación casi completa de este privilegio fuera de Castilla.

La contextualización histórica de la génesis y evolución de las ediciones de índole litúrgica en Calatayud abre dos vías de investigación a explorar en el futuro y cuya importancia supera ampliamente el marco local, como es la relevancia de esta clase de publicaciones en centros tipográficos de la Corona de Aragón, especialmente en aquellos con un rol modesto o de reciente fundación que caracterizaron a la edición del setecientos, especialmente en Cataluña⁸⁰. Por otra, también recuerda la necesidad de involucrar en estos análisis las tensiones entre el centro y la periferia de la geografía editorial⁸¹, siguiendo la senda abierta por la histo-

80 Manuel Llanas Pont, *L'edició a Catalunya: el segle XVIII*, Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2003, pp. 149-202.

81 Véanse las tres contribuciones acerca del predominio de la librería parisina, la debilidad de la edición en las provincias francesas y el foco de falsificaciones

riografía francesa hace décadas, como clave para entender correctamente el desarrollo y características de esta actividad en España para esta época.

Se podría añadir una última reflexión. Esta investigación evidencia los beneficios que ofrece trabajar con un repertorio bibliográfico previo y actualizado que controle un conjunto de materiales tipográficos dentro de unas coordenadas geográficas y cronológicas concretas, cuya producción original se ve afectada por altas tasas de destrucción, y cuyo conocimiento a través de los ejemplares supervivientes se ve perjudicado simultáneamente por problemas de ocultamiento, desinformación (al presentarse errónea o incompletamente descritos en las fuentes bibliográficas automatizadas), y por una gran dispersión territorial. Se puede afirmar, por tanto, que contar con una herramienta de estas características se convierte en un requisito esencial si se pretende elaborar con éxito la historia de la imprenta de una localidad en esta u otra centuria.

7. ILUSTRACIONES

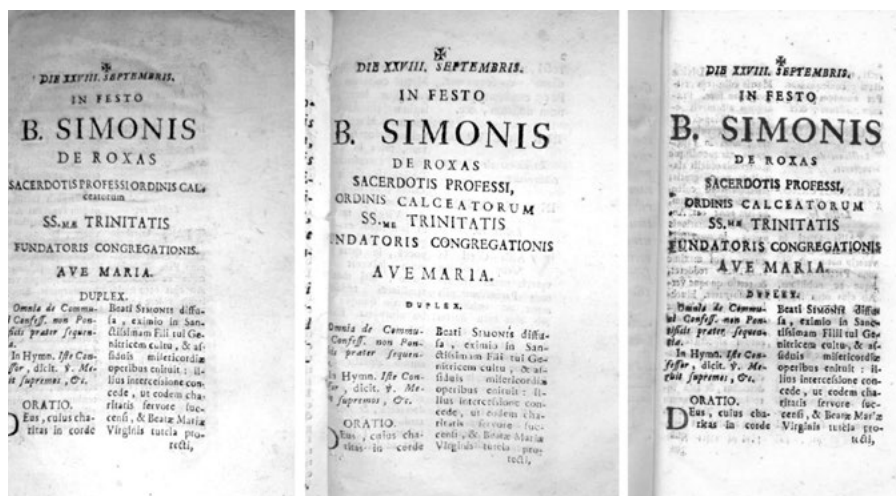


Fig. 1. Comparativa de la primera página de tres ediciones del oficio de la festividad de san Simón de Rojas impresas en Calatayud entre ca. 1770 y ca. 1784. (1) ©Universidad de Zaragoza. H-36-140 (9); (2) ©Universidad de Zaragoza. D-32-95(15); (3) ©Monasterio de Montserrat. E*XXIV*8°3.

editoriales de Aviñón en *Histoire de l'édition française*, II. *Le livre triomphant: 1660-1830*, ed. Henri-Jean Martin & Roger Chartier, Paris, PROMODIS, 1984, cap. "Paris et les provinces", pp. 260-301.

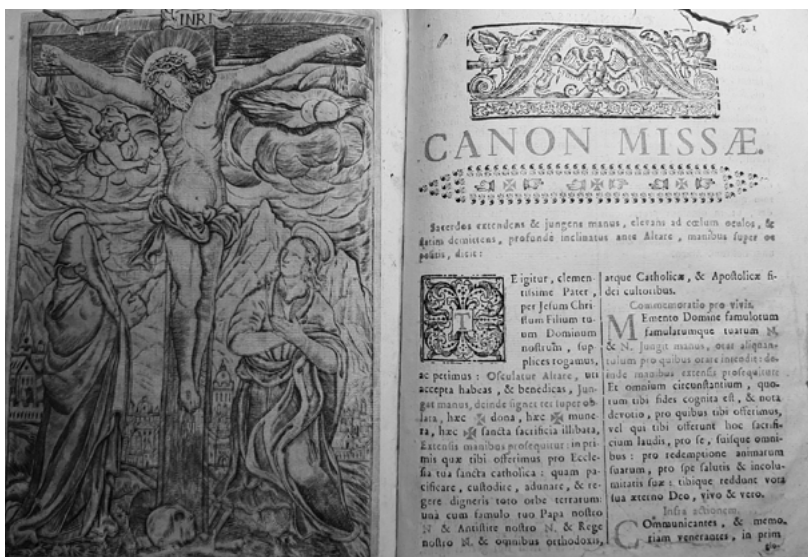


Fig. 2. Grabado calcográfico de la Crucifixión, firmado al pie por "Iacobvs Winies", al final de *Praefationes*, seguido por el comienzo del *Canon missae*, a dos tintas. Ambos impresos fueron comercializados junto con el cuaderno de misas de santos de 1764. ©Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona. 140.289.

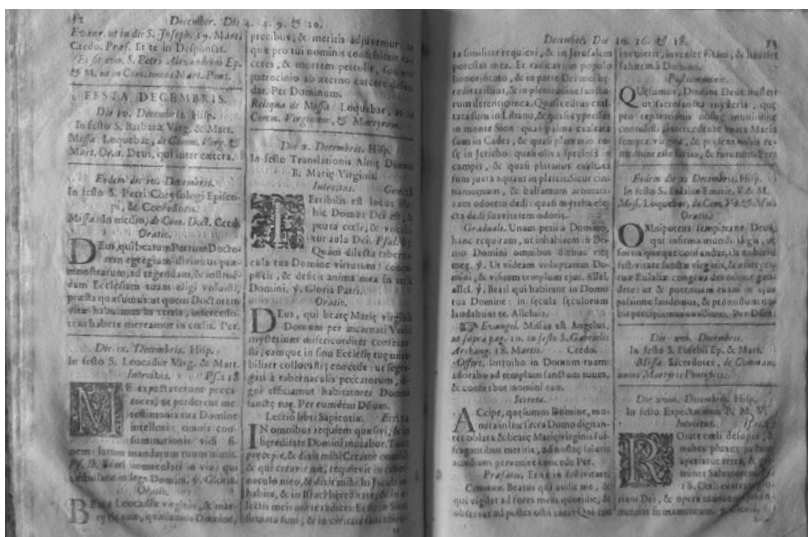


Fig. 3. Páginas 52-53 de *Missae propriae Sanctorum...*, Calatayud, 1761.

©Archivo Diocesano de Zamora. V/5694.

Manuel Fernández: redes, mercado y estética en la cultura impresa del siglo XVIII

GUILLERMO PUPO PERNET

Oxford College of Emory University

gpupope@emory.edu

Título: Manuel Fernández: redes, mercado y estética en la cultura impresa del siglo XVIII.	Title: Manuel Fernández: Networks, Market, and Aesthetics in the Printed Culture of the XVIII Century.
Resumen: Este artículo analiza la figura de Manuel Fernández como impresor, librero y mediador cultural en el Madrid del siglo XVIII. A partir de documentación notarial, inventarios, colofones y redes de colaboración, se reconstruye el entorno familiar y económico que sostuvo la continuidad de su taller, así como las estrategias que le permitieron consolidarse en un mercado editorial competitivo. El estudio introduce el concepto de paladar imperial para interpretar cómo Fernández respondió a las expectativas estéticas, políticas y religiosas de su tiempo. Finalmente, se examina su firma estética, visible en el uso sistemático de capitulares, florones, querubines y virgulillas, que otorgan coherencia visual a sus impresos y convierten su producción en un objeto de prestigio y reconocimiento.	Abstract: This article examines Manuel Fernández as a printer, bookseller, and cultural mediator in eighteenth-century Madrid. Drawing on notarial documents, inventories, colophons, and evidence of his commercial network, it reconstructs the familial and economic foundations that sustained his workshop and the strategies that enabled him to remain active in a competitive book market. The study introduces the concept of imperial palate to explain how Fernández’s editorial decisions responded to the aesthetic, political, and religious expectations of his time. Finally, it explores his editorial signature, expressed through the systematic use of decorated initials, fleurons, cherubs, and tildes, which provided visual coherence to his printed works and transformed them into objects of prestige and cultural authority.
Palabras clave: Manuel Fernández, Viuda de Manuel Fernández, Ángela de Apontes, colofones.	Key Words: Manuel Fernández, Viuda de Manuel Fernández, Ángela de Apontes, Colophons.
Fecha de recepción: 28/4/2025.	Date of Receipt: 28/4/2025.
Fecha de aceptación: 23/7/2025.	Date of Approval: 23/7/2025.

Qué analogía, en efecto, qué conexión entre el Sabio que engendra y el Impresor que da vida eterna a sus felices creaciones¹.

En su poema *L’Imprimerie* (1765) Jean-Baptiste Gillet describe detalladamente la vida del impresor, su equipo de trabajo y herramientas necesarias para transformar las ideas de los autores en producciones perdurables. Este trabajo estudia la dinámica de la imprenta madrileña en la primera mitad del siglo XVIII utilizando como objeto de estudio un impresor poco conocido, como lo es Manuel Fernández. Uno de sus libros más estudiados en el campo de los estudios literarios y coloniales es *El Orinoco Ilustrado* (1741), escrito por el Jesuita José Gumilla². Aunque el texto ha sido ampliamente investigado, figuras como Fernández y el grabador Pablo Minguet han permanecido en gran medida al margen de la historiografía del libro. Este artículo examina el legado de Manuel Fernández y su contribución en la imprenta española. Para ello, propongo el concepto de *paladar imperial*, entendido como el entramado de expectativas estéticas, religiosas y políticas que regulaban la producción, circulación y recepción del libro en la España del siglo XVIII. Este marco interpretativo permite analizar la labor de Fernández no solo en su dimensión técnica, sino también como agente cultural que negoció su lugar en un mercado editorial competitivo.

Ignorar el papel de los impresores no es un fenómeno reciente: ya en 1723 Martín Fertel lamentaba la penuria de tratados sobre la imprenta, y el escaso reconocimiento que recibía este oficio³. Sin embargo, la contribución técnica y creativa de los impresores fue fundamental para preservar y organizar el conocimiento. Esta subestimación responde a un con-

-
- 1 Jean-Baptiste Gillet, *L’Imprimerie, poëme*, Paris, P. G. Le Mercier, 1765, p. viij. “Quelle analogie en effet, quelle connexité entre le Savant qui enfante, et L’Imprimeur qui fait vivre a jamais ses heureuses productions”.
 - 2 José del Rey Fajardo, *Nomenclátor Biográfico de los Jesuitas Neogranadinos: 1604-1831*, vol. I, A-L, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2020, p. 770.
 - 3 Martin-Dominique Fertel, *La Science Pratique de l’imprimerie*, Saint-Omer, M. D. Fertel, 1723. “Il est surprenant de voir paroître tant d’Instructions pour se perfectionner dans différentes Sciences, & de n’en avoir point encore vû pour celle de L’Imprimerie; cependant, on doit convenir que sans cet Art, le nombre des Sçavants ne seroit point si gran dans le siècle où nous sommes”.

texto social en el que se privilegiaba el *capital cultural* del autor sobre el del impresor⁴. El concepto de *capital cultural* propuesto por Pierre Bourdieu explica que, en la sociedad moderna, hay ciertos elementos como posesión de objetos, gustos por un tipo de música específica, que crean una *distinción social* entre un grupo y otro. Para Bourdieu, el gusto por las cosas no obedece a razones intrínsecas sino a factores externos que obligan a un individuo a tener los mismos gustos. Utilizo este concepto para explicar cómo Manuel Fernández respondió a los gustos de la imprenta en la primera mitad del siglo XVIII donde la censura de libros exigía tanto a autores como a impresores constatar que no hubiera mensajes en contra de la corona, la sociedad y la religión estatal. Estos gustos asocian a las letras con la aristocracia y los salones cortesanos. Sin embargo, el trabajo del impresor y su equipo de trabajo apuntan al éxito de la impresión de sus libros por medio de la venta de estos en calles estratégicas de Madrid, asociación con mercaderes de libros y la distinción de su trabajo en comparación de otros impresores. Es aquí donde los comentarios de Fertel y Gillet nos instan a investigar la labor del impresor como agente intelectual que mantenía un balance entre la venta de los libros y la satisfacción política, social y religiosa en Madrid, lo que yo llamo el *paladar imperial*. Si bien las evidencias históricas sobre la intervención de Fernández en los textos que imprimió son limitadas, Joaquín Álvarez Barrientos nos demuestra que trazar una topografía literaria nos permite explorar la relación entre los espacios literarios, el escritor y el impresor⁵.

1. DEFINICIÓN DEL LIBRO Y ESTUDIO DE *EL ORINOCO ILUSTRADO*

Definir qué es un libro en su totalidad excede los límites de este artículo. No obstante, es necesario esbozar una definición breve que permita

4 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Reino Unido, Taylor & Francis Group, 2010, pp. 49 y 170-171.

5 Joaquín Álvarez Barrientos, “Imprentas y librerías en el Madrid del siglo XVIII: otro acercamiento a la sociabilidad literaria”, en *Redes y espacios de opinión pública: XII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850*, coord. Marieta Cantos Casenave, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 373-378.

aplicar el concepto de *paladar imperial* y entender la función de Manuel Fernández como agente cultural. Al recordar los comentarios de Gillet y Fertel en la sección anterior, podemos ver que el impresor ocupaba un segundo plano en comparación con el autor debido a su *capital cultural*. El libro ornamentado con encuadernaciones finas, ilustraciones y tipografía única fue un elemento de *distinción social*⁶. En España, Matilde López Serrano explica que la encuadernación estaba estrechamente vinculada al linaje y a las aspiraciones de sus propietarios⁷. Este fenómeno se extendió a siglos posteriores; por ejemplo, en *El Periquillo Sarniento* ([1816] 2001), José Joaquín Fernández de Lizardi satiriza al personaje del doctor Purgante, quien se rodea de libros para proyectar una identidad culta sin necesidad de leerlos⁸. El pasaje sugiere que en el siglo XIX el libro se consolidó como objeto de *distinción social*; empero, en el siglo XVIII Benito Jerónimo Feijoo insinuó un aspecto similar.

Feijoo presenta en su *Theatro Crítico Universal* una relación entre el libro y su audiencia y lo define como una “alhaja” con valor intrínseco desigual:

son los libros alhajas, precios estimables, en quienes; aun supuesta la igualdad de volumen, y calidad de letra, y papel, cabe ser muy desigual el valor intrínseco. Hay libros excelentes, libros medianos, y libros ruines. Hay libros muy inútiles, libros algo útiles, y libros totalmente inútiles. Distinguimos estas tres clases para mayor claridad; no porque desde los libros excelentes a los totalmente inútiles no se vaya descendiendo por innumerables grados distintos, a quienes corresponden asimismo distintos precios⁹.

-
- 6 Roger Chartier, *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1994, p. 16.
 - 7 Matilde López Serrano, “La encuadernación en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 37 (1937), pp. 1-13.
 - 8 José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, tomo III, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcff3q1> (consultado el 14/09/2025).
 - 9 Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, Quinta impresión, suplemento, Madrid, Viuda de Francisco del Hierro, 1730, p. 269.

Feijoo crea una *distinción social* a través de los libros, no por la materialidad del mismo, sino por el *capital cultural* del autor. Por eso, Feijoo menciona que no todo lector adquiriría “luces” por el simple hecho de leer o escribir libros. Es más, Feijoo clasifica a la gente entre “gente docta”, “bárbaros” y “estúpidos”, sugiriendo que el libro como *distinción social* solo ejercía un cambio en la aristocracia cuando era escrito por un “buen” autor¹⁰. Así, Feijoo enfatiza que la posesión de libros no bastaba para tener un *capital cultural*; su valor dependía del contenido y del reconocimiento social del autor. Este comentario es clave para comprender *El Orinoco Ilustrado* no solo como texto, sino como objeto cultural, así como el papel de la censura en la presentación pública de la obra.

Según el *Corpus del Diccionario Histórico de la Lengua Española*, la palabra “alhaja” ha estado históricamente asociada con el valor social de los objetos. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), la define como aquello que adorna la casa y le da lustre, lo que refuerza la idea del libro como signo de *distinción social*¹¹. Del mismo modo, Juan de Arce de Otárola, en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano*, retrata a personajes satisfechos con tener “una cama de cordeles y una arca y un banco y mesa de pino y sus libros”, demostrando que los libros eran parte del mobiliario simbólico que configuraba el estatus social y las aspiraciones de sus poseedores¹².

El libro, sin embargo, no era un objeto neutro. Su producción y circulación estaban determinadas por redes de patronazgo, autores, impresores y lectores. Como señala Richard Kirwan, los impresores-editores operaban tanto en mercados generales saturados de competencia como en mercados especializados que exigían inversión en conocimientos y redes sociales¹³. El éxito de un libro dependía de la capacidad de equilibrar las expectativas ideológicas, financieras y comerciales de la audiencia. Al mismo tiempo, los libros eran objeto de control. Como recuerda Juan Friede, en

10 *Ibidem*, p. 268.

11 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, vol. I, fol. 33r.

12 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española (CDH)*.

13 Richard Kirwan y Sophie Mullins, eds., *Specialist Markets in the Early Modern Book World*, Leiden, Brill, 2015, pp. 1-13.

el periodo colonial los censores vigilaban que las ediciones no incluyeran referencias a la violencia en las colonias ni críticas a la monarquía¹⁴.

Estas consideraciones permiten concebir el libro como un artefacto cultural cargado de expectativas estéticas, ideológicas y comerciales. Para mostrar cómo estos factores confluyen en un caso concreto, analizo *El Orinoco Ilustrado* (1741) impreso por Manuel Fernández. Margaret Ewalt explica como la obra combina intereses académicos, medicinales, políticos y misionales, además de ser una muestra de la Ilustración española¹⁵. En el marco de los estudios coloniales, la obra ha sido leída como testimonio del discurso racial del siglo XVIII explorando temas como blanquitud, negritud y la representación del indígena como “salvaje”¹⁶. La obra también ha sido vista como un eslabón que anticipa futuras investigaciones, en particular la de Alexander von Humboldt¹⁷. Debido a la inclusión de un mapa, el libro ha sido estudiado como ejemplo de la cartografía jesuítica¹⁸. Asimismo, su recepción ha sido analizada en relación con Francia y las Provincias Unidas de los Países Bajos, lo que revela la proyección del libro internacionalmente¹⁹. No obstante, la mayor parte

- 14 Juan Friede, “La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América”, *Revista de Historia de América*, 47 (1959), p. 45.
- 15 Margaret Ewalt, *Peripheral Wonders: Nature, Knowledge, and Enlightenment in the Eighteenth-Century Orinoco*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2008.
- 16 Ruth Hill, “Indios hijos de la luna, negros albinos y otros problemas blancos de la Ilustración temprana”, *Magallánica: Revista de Historia Moderna*, IV, 8 (2018), pp. 80-111; Fernando Nina, “*El Orinoco ilustrado* (1741) de José Gumilla: el sujeto americano entre naturaleza y taxonomía”, *Ibero-Romania*, 84 (2016), pp. 243-257; Ruth Hill, “Entering and Exiting Blackness: A Color Controversy in Eighteenth-Century Spain”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, x, 1 (2009), pp. 43-58; Carlos del Cairo y Esteban Roza Pabón, “El salvaje y la retórica colonial en *El Orinoco ilustrado* (1741) de José Gumilla S. J.”, *Fronteras de la Historia*, 11 (2006), pp. 153-181.
- 17 Margaret R. Ewalt, “The Legacy of Joseph Gumilla’s *Orinoco Enlightened*”, en *Jesuit Accounts of the Colonial Americas*, eds. Ralph Bauer y Jesús R. Velasco, Toronto, University of Toronto Press, 2018, pp. 344-373; Alberto Gómez Gutiérrez, “Darwin en Colombia”, *Medicina*, xxxi, 1 (2009), pp. 54-57.
- 18 Mirela Slukan-Altić, *Encounters in the New World: Jesuit Cartography of the Americas*, Chicago, University of Chicago Press, 2022, pp. 41-46; Agustín Udías, “Naturalists, Geographers and Explorers”, en *Jesuit Contribution to Science*, ed. Agustín Udías, Cham, Springer International Publishing, 2015, pp. 105-131.
- 19 Andrés Castro Roldán, “*El Orinoco ilustrado* en la Europa dieciochesca”, *Fronteras de la Historia*, 16, 1 (2011), pp. 42-73.

de estos trabajos menciona la función de Manuel Fernández solo de forma marginal, reduciendo su papel a un dato decorativo.

Resulta difícil atribuir el éxito de la obra exclusivamente a José Gumilla. Fernández no solo imprimió el libro, sino que gestionó su producción, distribución y comercialización. La edición de 1963 de *El Orinoco Ilustrado* buscó rescatar la obra del olvido y presentarla como testimonio de los primeros esbozos de la descripción del suelo venezolano. Demetrio Ramos Pérez propuso que la venta de la primera edición ocurrió a finales de septiembre, basándose en las licencias de la segunda edición, publicada en dos volúmenes en 1745²⁰. Sin embargo, la *Gaceta de Madrid* del 24 de octubre de 1741 anunció oficialmente su venta, lo que sugiere que tuvo lugar en la segunda mitad del mes. Este dato proporciona una fecha precisa y revela estrategias de comercialización probablemente impulsadas por Fernández.

El anuncio publicado en la *Gaceta* decía lo siguiente:

Libro nuevo: El Río Orinoco, ilustrado con su Mapa, y dos láminas, Historia Natural, Civil, y Geographica, con nuevas, y útiles noticias, escrito por el P. Joseph Gumilla, de la Compañía de Jesús, Misionero de los Indios de dicho Río, y Procurador de sus Misiones en esta Corte; se hallará en la Librería de Manuel Fernández, Puerta Cerrada; y en la de Francisco Rodríguez, Calle de Toledo²¹.

El título citado como *El Río Orinoco* no coincide con *El Orinoco Ilustrado*. Ramos sugirió que durante la censura circularon dos manuscritos: uno titulado *Historia Natural, Civil y Geografía de las Naciones Situadas en las Riberas del Río Orinoco por el Padre José Gumilla* y otro resumido como *El Orinoco Ilustrado*²². Ramos argumenta que la posible causa del primer nombre fue un error por parte del censor quién resumió el contenido del texto a través del mito del Dorado. Este mito fue de gran resonancia en la época²³. Sin embargo, la Biblioteca de Montserrat conserva una versión manuscrita

20 José Gumilla, *El Orinoco Ilustrado y Defendido*, Madrid, 1963, p. xxxvi.

21 *Gaceta de Madrid*, 38 (12/05/1741).

22 Gumilla, *op. cit.*, p. xxxiv.

23 Demetrio Ramos Pérez, “El mito del Dorado no tiene un origen andino”, *Histórica*, xix, 2 (1995), pp. 281-293.

ta con el primer título, lo que sugiere que efectivamente pudieron circular dos versiones²⁴.

La mención al mito del Dorado en la *Gaceta* habría predisuesto a la audiencia, generando expectativa sobre el contenido de la obra. De las nueve licencias incluidas en el libro —contando la Fe de erratas y la Suma de la Tasa—, el dictamen de Dionisio de Alsedo y Herrera confirma que *El Orinoco Ilustrado* reúne información dispersa en diversas obras en un solo volumen. La edición de 1963 analizó estas licencias sin profundizar en su función como mecanismos de legitimación pública. Este anuncio, además, confirma la colaboración de Fernández con Francisco Rodríguez, quien vendía el libro en la calle de Toledo, lo que evidencia una red de distribución más amplia de lo que se había documentado.

Si bien es cierto que la producción de libros en el siglo XVIII involucraba a múltiples agentes como cajistas, editores, correctores y censores, cuyas intervenciones podían enriquecer la obra, sin embargo, las conexiones entre estos agentes son poco discutidas. Como sugiere Gillet, el impresor era el agente que materializaba las ideas y las transformaba en un objeto legible y duradero: “uniéndose entonces un compañero fiel, del resorte de la prensa le traza un modelo; y sus esfuerzos comunes, fecundando sus deseos, hacen brotar de sus manos la fuente de los placeres”²⁵. Esta “fuente de placeres”, a la que llamo *paladar imperial*, requería no solo de la prensa, sino de una colaboración múltiple: desde la obtención de materiales y la decoración del libro hasta la organización de los puntos de venta. Conocer estas estrategias y colaboraciones permite entender cómo Fernández construyó una identidad editorial reconocible que, como se argumentará más adelante, debe leerse como parte de un sistema de distinción entre impresores y marcas editoriales. Esta introducción establece el contexto para entender el libro como un objeto de *distinción social*. En la siguiente sección, explicaré el entorno familiar y comercial de Manuel Fernández y, posteriormente, daré ejemplos de elementos tipográficos

24 José Gumilla, *Historia natural, civil y geografía de las naciones situadas en las riberas del río Orinoco por el Padre José Gumilla, misionero que fue de las misiones del Orinoco, Meta, Casanare*, Madrid, Manuel Fernández, 1741.

25 Gillet, *op. cit.*, p. viij: “S’associaient alors un compagnon fidèle / Du ressort de la presse il lui trace un modèle; / Et leurs efforts communs, fécondant leurs désirs, / Font jaillir de leurs mains la source des plaisirs”.

que conforman su marca editorial. Sostengo, por tanto, que el éxito y la autoridad cultural de *El Orinoco Ilustrado* dependen tanto de las decisiones editoriales y comerciales de Manuel Fernández como del texto de José Gumilla.

2. EL MUNDO DE MANUEL FERNÁNDEZ

A mediados del siglo XVIII, Madrid contaba con 25 casas de imprenta, aunque solo unas pocas mantenían una producción sostenida y competitiva. Eugenio Larruga ofreció un retrato crítico del estado del sector, señalando que, con excepción de 7 u 8 talleres, la mayoría apenas conservaban entre 2 y 7 prensas²⁶. En este panorama, los herederos de Manuel Fernández lograron sostener una imprenta con 7 prensas, una cifra significativa si se compara con las 21 de la Real Imprenta o las 16 de los Sancha. De las 131 prensas registradas en Madrid en esa década, la de Fernández representaba casi el 6 % del total. En un entorno tan competitivo, esta presencia relativamente modesta exigía estrategias claras para permanecer activos en el mercado editorial. Si consideramos el libro como un objeto asociado al estatus social de su poseedor, es razonable suponer que Fernández cuidaba tanto el contenido como el diseño de sus impresos para atraer a un público exigente y consolidar su prestigio profesional.

Los archivos disponibles permiten reconstruir aspectos poco conocidos del entorno familiar de Manuel Fernández, fundamentales para comprender la continuidad de su imprenta tras su fallecimiento y para aportar datos novedosos a la historia del libro español durante el siglo XVIII. En su acta de matrimonio conocemos el nombre de su esposa, de sus suegros y de sus padres. El 7 de diciembre de 1732, Manuel Fernández contrajo matrimonio con Ángela de Pontes, transcrito en otros registros como Ángela de Apontes²⁷. Este dato es imprescindible para la historia de las impresoras madrileñas, pues resuelve incógnitas planteadas por otros investigadores. Por ejemplo, estudios recientes como los de Sandra Establés Susán no

26 Eugenio Larruga, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, Madrid, Don Antonio Espinosa, 1788, p. 211.

27 Archivo Diocesano de Madrid, Parroquia de San Justo y San Pastor, *Libro de Matrimonios*, libro 18, fol. 276 (1732).

establecen relación directa entre la Viuda de Manuel Fernández y Ángela de Apontes, lo que sugeriría que se trata de dos impresoras contemporáneas²⁸. Sin embargo, ya en los años 80, Diana Thomas había propuesto que estas dos impresoras eran la misma persona²⁹, hipótesis que encuentra confirmación en impresos como la *República literaria* (1759), donde la licencia del Consejo menciona que la Viuda de Manuel Fernández y Ángela de Apontes son efectivamente la misma persona³⁰. Además, en el acta de defunción de Manuel Fernández se consigna que falleció el 9 de agosto de 1750 frente al Colegio Imperial y que su cuerpo fue enterrado en la iglesia del convento de Santo Tomás de la Corte de Madrid³¹. Estos datos corroboran lo señalado en el catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica, que la Viuda de Manuel Fernández comenzó a usar esa denominación desde 1751, el año siguiente a la muerte de su esposo. Aunque el trabajo editorial de Ángela de Apontes escapa al foco principal de este estudio, constituye una línea prometedora para futuras investigaciones sobre la continuidad del negocio familiar bajo su liderazgo.

Tanto el acta de matrimonio como la de defunción aportan datos hasta ahora desconocidos. Gracias a ellos sabemos que Juan Francisco Fernández y María de la Farja (o Farxa) eran los padres de Manuel, mientras que Matheo de Pontes y Francisca Castañón eran los padres de Ángela. Asimismo, se mencionan los hijos de este matrimonio: María, Juan, Antonio, Ana y Juan Bautista Fernández. El acta de defunción indica que el testamento se elaboró un día antes de su muerte; sin embargo, este solo fue llevado a cabo el 29 de julio de 1752³².

Es sabido que las imprentas eran, por lo general, negocios familiares, pero según los documentos hasta ahora recopilados no puede determinarse si alguno de los miembros de ambas familias desempeñó un papel

28 Sandra Establés Susán, *Diccionario de mujeres impresoras y librerías de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 135 y 187.

29 Diana M. Thomas, *The Royal Company of Printers and Booksellers of Spain, 1763-1794*, Troy, Nueva York, Whitston Publishing Company, 1984, p. 152.

30 Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*, Madrid, Ángela de Apontes, 1759.

31 Archivo Diocesano de Madrid, Parroquia de San Justo y San Pastor, *Libro de Defunciones*, libro 19, fol. 247 (1759).

32 Archivo Histórico de Protocolos, *Inventario de bienes de Manuel Fernández, impresor*, 21 de agosto de 1752, fols. 1-223.

activo en la industria del libro. Sabemos, por ejemplo, que Manuel heredó de su propia madre, María Bosque (viuda de Antonio de la Farxa), una casa descrita como pequeña en la Calle de San Gregorio³³. El testamento de Manuel confirma además que heredó otra casa en la calle de San Antonio, junto con las casas del anexo de San Luis³⁴.

De esta información se sabe que Manuel Fernández no heredó ninguna propiedad en la calle de Puerta Cerrada, que, como explicaré más adelante, fue una zona estratégica para la venta de sus libros. Quien residía allí era Ángela de Apontes, descrita como inquilina en las Casas del Marqués de Cañalejas³⁵. Los documentos de bautismo de sus hijos confirman la residencia en dicha calle, lo que permite suponer que pudo haber sido uno de los lugares donde Fernández instaló su imprenta. En el bautismo de Antonio Vicente Joseph Fernández, el 28 de octubre de 1739, se consigna la residencia “frente a la cruz” de Puerta Cerrada³⁶, y un año más tarde, en el bautismo de Ana Eugenia Antonia Fernández, 16 de noviembre de 1740, el domicilio aparece descrito como “Puerta Zerrada, Casas de Memorias”³⁷. Esta mención sugiere que el domicilio familiar cumplía también funciones comerciales, sirviendo como espacio de producción y venta de libros.

La ubicación de la casa en Puerta Cerrada facilitaba su integración en el circuito económico, cultural y social de la ciudad. La calle estaba flanqueada por la de los Cuchilleros y la de los Tintes: la primera calle albergaba talleres metalúrgicos donde se fabricaban objetos de hierro, probablemente un punto de abastecimiento de tipos móviles, la segunda se dedicaba a la tintura³⁸. En el taller de María Rodríguez de Rivalde, por ejemplo, se registraron 149 arrobas de metal viejo fundido, prueba de la importancia de estos recursos para el trabajo tipográfico³⁹.

33 *Ibidem*, fol. 64r.

34 *Ibidem*, fol. 62v.

35 Archivo Diocesano de Madrid, *Libro de Matrimonios*, op. cit., fol. 276 (1732).

36 Archivo Diocesano de Madrid, *Parroquia de San Justo y San Pastor, Partidas de Bautismo*, Antonio Fernández, libro 30, fol. 104 (1739).

37 *Ibidem*, fol. 210 (1740).

38 Juan Francisco González, *Madrid dividido en ocho cuarteles: con otros tantos barrios cada uno, explicación, y láminas de ellos, y sus recintos*, Madrid, Miguel Escribano, 1775, pp. 14-15.

39 Mercedes Agulló y Cobo, *La Imprenta y el Comercio de Libros en Madrid: (Siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 79.

Conviene destacar que el inventario tipográfico de Manuel Fernández permite apreciar tanto la variedad de su material como la magnitud de su imprenta. Entre las familias tipográficas registradas se encuentran la letra de misal mediano, la parangona vieja, el texto mediano y el texto viejo, además de la atanasia mediana, la letra gorda vieja, la letra chica (en variantes vieja y mediana) y un tejo foráneo de redondo cursivo acompañado de viñetas⁴⁰. La amplitud de este repertorio evidencia una dependencia notable del suministro de metal, en particular de hierro, indispensable para la fundición de tipos móviles y ornamentos. En este sentido, la ubicación de la imprenta en la calle de Puerta Cerrada parece responder a la disponibilidad de recursos metálicos en la zona.

De la misma forma, el inventario y testamento de Manuel Fernández documenta la participación de diversos agentes indispensables para el funcionamiento cotidiano de la imprenta, entre ellos fabricantes y vendedores de papel, así como mercaderes de libros. Ángela de Apontes, en calidad de viuda y administradora de la imprenta, abonó 800 reales a Don Alonso Gorque, identificado como fabricante de papel. Asimismo, se liquidaron 675 reales a Don Manuel Hugarta por la venta de 54 resmas de papel basto previamente adquiridas y 1,154 reales a Don Francisco Burillo por el suministro del papel consumido en la imprenta. En cuanto al comercio de libros, el testamento consigna el pago de 340 reales a Mathías López Martínez, descrito como mercader de libros, aunque no se detalla la naturaleza de la deuda⁴¹. Estos datos, más allá de su valor contable, permiten reconstruir la red de relaciones materiales y comerciales que sostenían la imprenta⁴².

Sin embargo, la trayectoria editorial de Manuel Fernández no se limitó a un solo espacio físico. Aunque desde 1736 se le asocia consistentemente con la calle de Puerta Cerrada, sus actividades anteriores indican una estrategia de movilidad deliberada entre los principales núcleos comerciales y religiosos de Madrid. Marcelino Gutiérrez del Caño afirma que Fernández mantuvo su imprenta en ese lugar entre 1717 y 1772⁴³. No

40 Archivo Histórico de Protocolos, *Inventario de bienes de Manuel Fernández, impresor*, op. cit., fols. 27-30.

41 *Ibidem*, fol. 67v-69r.

42 *Ibidem*, fol. 67v-69r.

43 Marcelino Gutiérrez del Caño, *Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1900, p. 83.

obstante, entre 1726 y 1736 también operó desde la calle del Almendro y desde las Gradas de San Felipe. La primera mención explícita a Puerta Cerrada, cuatro años después de su matrimonio con Ángela de Apon-tes, aparece en el colofón de la *Chronica de la Santa Provincia de San Joseph* (1736), donde se lee: “en la Imprenta de Manuel Fernández, Mercader de Libros, enfrente de la Cruz de Puerta Cerrada”⁴⁴. En otros colofones del mismo año, como el de *Tesoro Escondido en el Sacratísimo Corazón de Jesús*, su ubicación es menos precisa y se limitan a señalar “en la Imprenta de Manuel Fernández, donde se hallará”⁴⁵.

Esta ambivalencia no era inusual. Como señala Manuel Morán, era común que los impresores se desplazaran con frecuencia, especialmente entre zonas periféricas más asequibles, y que eligieran ubicaciones céntricas cuando imprimían y vendían los libros en el mismo espacio⁴⁶. Aunque no se conocen registros notariales que confirmen traslados formales de Fernández, sus colofones permiten rastrear múltiples puntos de operación simultáneos. Esta flexibilidad espacial revela una comprensión precisa del valor comercial del territorio madrileño.

La elección de las Gradas de San Felipe como uno de sus primeros emplazamientos refuerza esta lectura. Como ha explicado Gabriel Sánchez Espinosa, este enclave, adosado a la iglesia de San Felipe el Real, articulaba funciones religiosas y mercantiles⁴⁷. Sus lonjas albergaban cova-chuelas, pequeños espacios arrendados y puestos móviles dedicados a la venta de libros. En cambio, las librerías cercanas representaban negocios más estables. Cuando los colofones mencionan libros “frente a las Gra-

44 Fray Marcos de Alcalá, *Chronica de la Santa Provincia de San Joseph: vida portentosa del penitente admirable, y contemplativo altísimo San Pedro de Alcántara, fundador de toda la descalcez seráfica; redemptor de la observancia más estrecha de la Regla de nuestro gran Padre San Francisco... Primera parte*, Madrid, Imprenta de Manuel Fernández, 1736.

45 Juan de Loyola, *Tesoro escondido en el Sacratísimo Corazón de Jesús: descubierto a nuestra España en la breve noticia de su dulcísimo culto propagado ya en varias provincias del orbe cristiano*, tercera impresión, corregida y aumentada por el mismo autor, Madrid, Imprenta de Manuel Fernández, 1736.

46 Manuel Morán Orti, *Editores, libreros e impresores en el umbral del Nuevo Régimen*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, p. 26.

47 Gabriel Sánchez Espinosa, “Los puestos de libros de las gradas de San Felipe de Madrid en el siglo XVIII”, *Goya*, 335 (2011), pp. 142-155.

das de San Felipe el Real”, lo habitual es que se refieran a esas librerías fijas, lo que indica un posicionamiento comercial intencional.

Los datos disponibles evidencian que Fernández no solo imprimía desde Puerta Cerrada, sino que desplegaba una red diversificada de puntos de venta. Su primer impreso analizado para este artículo, *Enchiridion de noticias particulares* (1726), indica que Fernández vendía libros tanto en la calle del Almendro como en las Gradas de San Felipe⁴⁸. En 1730, también se anunciaban sus libros “frente a los pies de la Parroquia de San Pedro”⁴⁹, y hacia 1732, Puerta Cerrada se convirtió en el centro de sus operaciones⁵⁰. A partir de 1736⁵¹ se le vincula con la Portería del Colegio Imperial y en 1739 sus colofones mencionan tres ubicaciones distintas: Puerta Cerrada⁵², Portal de Paños y Tienda de la Cruz⁵³. Durante la década de 1740 amplió su presencia comercial hacia zonas como la Cava Baja⁵⁴ y existen registros de venta en la calle de Salamanca⁵⁵.

Este despliegue territorial expone una estrategia bien calculada de expansión y colaboración. Entre 1730 y 1750 Fernández trabajó con una red diversa de libreros y mercaderes. En 1730 algunos de sus libros se

48 *Gaceta de Madrid*, 37 (1726), p. 152.

49 Marcos de Alcalá, *Vida y virtudes del V. Siervo de Dios Fr. Alonso de Pajares ó Jesus Maria, religioso lego descalzo de la más estrecha observancia de N. P. S. Francisco, de la Santa Provincia de San Joseph de Castilla la Nueva*, Madrid, Imprenta de Manuel Fernández, 1730.

50 De los 97 libros consultados entre 1726 y 1750, 16 están atribuidos a Madrid, varios de ellos bajo la denominación de Oficina o Casa de Manuel Fernández.

51 *Gaceta de Madrid*, 13 (1736), p. 52.

52 Marcos de Alcalá, *S. Pedro de Alcántara defendido contra los opositores de sus glorias: catequesis o instrucción diálogo-histórica en que se reproducen los fundamentos de la descalcez seráfica y las accidentales glorias del penitente San Pedro de Alcántara*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1739.

53 Marcos de Alcalá, *Oración real panegyrica ... que al Rey de los Reyes y Señor de los Señores tributaron nuestros católicos monarcas, con asistencia de su Real Capilla, en la de San Diego de la ciudad de Alcalá, por la recuperada salud de nuestra serenísima Infanta Doña María Teresa de Borbón, debida al contacto de la mano del portentoso San Diego*, Madrid, Oficina de Manuel Fernández, 1739.

54 Nicasio de Zárate, *Bayles mal defendidos, y Señeri sin razón impugnado por el ... Padre Maestro Feyjoo*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1742.

55 *Gaceta de Madrid*, 5 (1743), p. 44.

vendían en el “Puesto de la Valenciana”⁵⁶, cerca de las Gradas, y en 1731 colaboró con Francisco Fábregas, quien transformó su puesto en librería al año siguiente⁵⁷. En 1737 aparece vinculado a Juan de Moya⁵⁸, y en 1739 trabaja con la tienda de Don Francisco Angulo y con la librería de Juan de Buitrago. En 1740 colabora con Juan Fernández en la calle de Toledo y en 1741 con la librería de Francisco Rodríguez. Según Mercedes Agulló y Cobo, la calle de Toledo era un eje clave para la industria tipográfica, por lo que mantener presencia allí tenía un evidente valor estratégico⁵⁹.

Sus alianzas continuaron creciendo en los años siguientes. En 1742, colabora simultáneamente con la Librería de Juan de Moya⁶⁰, el puesto de Francisco Fábregas⁶¹ y Don Vicente Quadros⁶². En 1744 trabaja con Repeti⁶³, Sebastián Araujo⁶⁴ y Juan Gómez⁶⁵; y en 1745 y 1749 repite colaboración con Luis Gutiérrez⁶⁶. Estas relaciones no siempre permiten inferir si se trataba de acuerdos para compartir costes, coordinar distribución o aumentar presencia de mercado, pero sin duda reflejan el carácter interdependiente de la producción editorial en el siglo XVIII.

El análisis de sus ubicaciones entre 1726 y 1750 muestra un patrón coherente de inserción en los ejes religiosos y académicos más importantes de Madrid: calle del Almendro, Gradas de San Felipe, Puerta Cerrada, Portal de Paños y Cava Baja. Según el *Plan Geométrico e Histórico de la Villa de Madrid*, estas calles estaban conectadas con instituciones relevantes como la parroquia de San Andrés, la de San Pedro, el Colegio Imperial, conventos, hospitales y seminarios. Además, su cercanía a plazas como

56 *Ibidem*, 47 (1730), p. 188.

57 *Ibidem*, 52 (1731), p. 208.

58 *Ibidem*, 35 (1737), p. 140.

59 Mercedes Agulló y Cobo, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid: (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 128.

60 *Gaceta de Madrid*, 7 (1742), p. 56.

61 *Ibidem*, 41 (1742), p. 328.

62 Francisco Vidal, *Observacion sobre un vomito periodico*, Madrid, por Manuel Fernández, 1742.

63 *Gaceta de Madrid*, 12 (1744), p. 96.

64 *Ibidem*, 3 (1744), p. 24.

65 *Ibidem*, 13 (1744), p. 104.

66 Francisco Antonio de la Barrera, *Sermón panegírico en acción de gracias por la salud de la Serenísima Infanta Doña María Teresa de Borbón*, Madrid, Imprenta de la Gaceta, 1749; *Gaceta de Madrid*, 48 (1749), p. 384.

la Mayor o la del Sol y a arterias comerciales como las calles de Toledo y Alcalá multiplicaba su visibilidad y acceso al público⁶⁷.

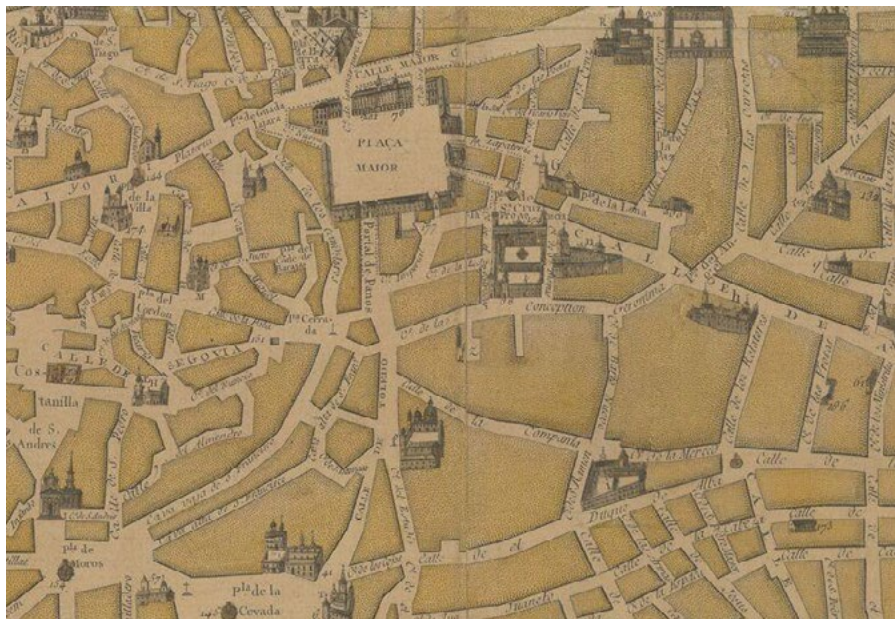


Figura 1. Plan geométrico y histórico de la villa de Madrid y sus contornos. Plan géométrique et historique de la ville de Madrid et de ses environs / gravé par N. Chalmandrier.

En este sentido, las calles donde operó Fernández no eran simples espacios de tránsito, sino zonas altamente simbólicas y funcionales. La calle del Almendro estaba flanqueada por dos parroquias de gran arraigo devocional: San Andrés y San Pedro. La calle de Cava Baja, próxima a la iglesia de Nuestra Señora de Gracia y al hospital de La Latina, estaba vinculada también con el Colegio Imperial. Más al norte, Puerta Cerrada ofrecía proximidad a los Trinitarios Descalzos, la Aduana y los Capuchinos de la Paciencia. El Portal de Paños compartía esta densidad institucional⁶⁸. Finalmente, las Gradas de San Felipe estaban situadas junto al

67 Nicolas Chalmandrier, *Plan géométrique et historique de la ville de Madrid et de ses environs*, París, chez le sr. Julien, 1761.

68 Jacques Lafaye señala que algunos librereros, diferentes de los librereros-impresores, vendían textiles en las propias casas de impresión como forma de complementar sus ingresos. Esta práctica, según el autor, fue común entre comunidades judías en los

Correo Mayor, San Luis y la Puerta del Sol, y próximas a espacios como las Comendadoras de Santiago, el retiro jesuita escocés y el Hospital del Buen Suceso. Su conexión con calles como la Mayor y Alcalá, que conducían al Palacio Real, reforzaba su valor estratégico.

La amplitud territorial y la red de alianzas que caracterizaron la trayectoria de Manuel Fernández no pueden separarse de su identidad profesional múltiple como mercader, librero e impresor. Estas funciones, aunque diferenciadas en el mundo del libro del siglo XVIII, solían entrelazarse en la práctica cotidiana del oficio editorial. Participar en ese entorno implicaba no solo dominio técnico, sino también capital económico y, sobre todo, una red eficaz de colaboraciones. Poner en marcha una imprenta requería una inversión inicial considerable, lo que empujaba a muchos impresores a asociarse con libreros, banqueros o comerciantes que pudieran financiar la producción. Algunos diversificaban sus actividades mediante el comercio de telas o libros usados; otros dependían del respaldo de autores o de librerías consolidadas⁶⁹. Dentro de este sistema, el mercader de libros podía ser desde un simple revendedor hasta un auténtico inversor; el librero, más allá del tendero, funcionaba como distribuidor, encuadernador o editor⁷⁰; el impresor, por su parte, asumía la responsabilidad técnica y contractual de la impresión, comprometiéndose a cumplir con la tirada y los plazos estipulados⁷¹. Si incumplía, el autor podía acudir a otro taller y exigir indemnización; si cumplía, obtenía prestigio e incluso bonificaciones⁷².

siglos XVI y XVII. Véase Jacques Lafaye, *Albores de la imprenta: el libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar, siglos XV-XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 33-37.

69 *Ibidem*, p. 29.

70 Amparo García Cuadrado, “La Compañía de Mercaderes de Libros de la Corte a Mediados del Siglo XVIII”, *Anales de Documentación*, 4 (2001), pp. 105-106.

71 Klaus Wagner, *Martin de Montedoca y su prensa: Contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982, pp. 31-32.

72 Iban Redondo Parés, “Las Marcas de Mercader y las Filigranas de Papel como Origen de las Marcas de Impresor”, en *Doce siglos de materialidad del libro: Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, eds. Manuel José Pedraza Gracia, Helena Carvajal González y Camino Sánchez Oliveira, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 221-238 (p. 229).

Esta estructura colaborativa y jerárquica del comercio editorial obligaba a los impresores a destacar para mantenerse competitivos. En este marco, Manuel Fernández emerge como una figura representativa del librero-impresor moderno del siglo XVIII. Sus colofones reflejan una progresión que va del “mercader de libros” al “impresor”, hasta alcanzar títulos institucionales de alto rango, como el de Impresor del Supremo Consejo de la Inquisición e Impresor de la Reverenda Cámara Apostólica. Estos títulos, estampados en las obras que imprimió, dan testimonio de una trayectoria ascendente y de un reconocimiento público que afianzaba su posición en el mundo editorial.

Aunque carecemos de estudios que analicen en profundidad cómo construyó esta identidad o cómo recibió dichos títulos, los datos presentados apuntan a una estrategia coherente de posicionamiento en el mercado. Entre los siglos XVII y XVIII, algunas familias como los Orga⁷³ o los Sancha⁷⁴ lograron consolidar una imagen editorial propia y fácilmente reconocible. En el caso de Manuel Fernández, si bien no llegó a construir una dinastía equivalente, o desconocemos su línea genealógica, la elección de sitios de venta y la red de colaboraciones responden a una lógica similar: hacerse visible y competitivo en un mercado saturado y en constante transformación. En este entramado de lugares, alianzas y oficios se forja la visibilidad de Fernández; a continuación, analizo cómo esa visibilidad se materializa en su lenguaje tipográfico.

3. ORNAMENTO E IDENTIDAD: LA FIRMA ESTÉTICA DE MANUEL FERNÁNDEZ

Tras presentar a su familia y analizar su trayectoria profesional, resulta evidente que Manuel Fernández no solo actuó como impresor y librero, sino que también construyó una identidad editorial propia a través de un

73 Nicolás Bas Martín, *Los Orga: Una dinastía de impresores en la Valencia del siglo XVII*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

74 Gabriel Sánchez Espinosa, “La Imprenta de Manuel de Sancha (1781-1784), ¿el hijo díscolo de Antonio de Sancha?”, en *El mundo del libro y la cultura editorial en la España del siglo XVIII*, eds. Gabriel Sánchez Espinosa y Rodrigo Olay Valdés, Piedras Angulares, 2022, pp. 69-97.

lenguaje visual y tipográfico distintivo. Esta “marca editorial”, reconocible en sus colofones, ornamentos y elementos paratextuales, articulaba un estilo coherente y reforzaba su presencia como figura identificable en la industria del libro madrileña.

Conviene señalar que una de las herramientas más eficaces para consolidar dicha identidad era el uso de caracteres y tipos. No obstante, en la España del siglo XVIII la producción local de tipos era escasa⁷⁵. Muchos impresores dependían de fundiciones extranjeras o de los pocos fundidores nacionales, como Eudaldo Paradell, pionero en este oficio en el ámbito hispánico⁷⁶. Aunque no se han hallado registros que vinculen a Fernández o a Ángela de Apontes con muestras tipográficas específicas, es probable que, como otros impresores, recurrieran a estos canales para personalizar sus impresos.

A pesar de las limitaciones técnicas, Fernández logró desarrollar un estilo visual reconocible mediante el uso creativo de tipos, letras capitulares y viñetas. Como recordaba Jean-Baptiste Gillet en *L’Imprimerie* (1765), el arte de imprimir combinaba precisión técnica e inventiva estética: “Para embellecer su Arte, sus dedos industriosos / Saben acompañarlo de ornamentos graciosos...”⁷⁷. La disposición final de estos ornamentos recaía en el cajista, encargado de ensamblar los bloques metálicos. Tal como ha demostrado Hazel Wilkinson, este diseño ornamental deriva de las tradiciones del manuscrito iluminado medieval, que convirtieron al libro impreso en objeto visual además de textual⁷⁸. De hecho, algunos bibliógrafos han identificado talleres específicos a partir de estos patrones decorativos.

75 Albert Corbeto López, “La colección de punzones y matrices del obrador de fundición de la Imprenta Real en dos inventarios decimonónicos”, *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, xxviii (2020), pp. 47-94 (p. 49).

76 *Gaceta de Madrid*, 37 (1764), p. 312.

77 Gillet, *op. cit.*, p. 14. “Pour embellir son Art, ses doigts industrieux / Savent l’accompagner d’Ornemens gracieux...”

78 Hazel Wilkinson, “Printers’ Ornaments and Flowers”, en *Book Parts*, eds. Dennis Duncan y Adam Smyth, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 111-122.

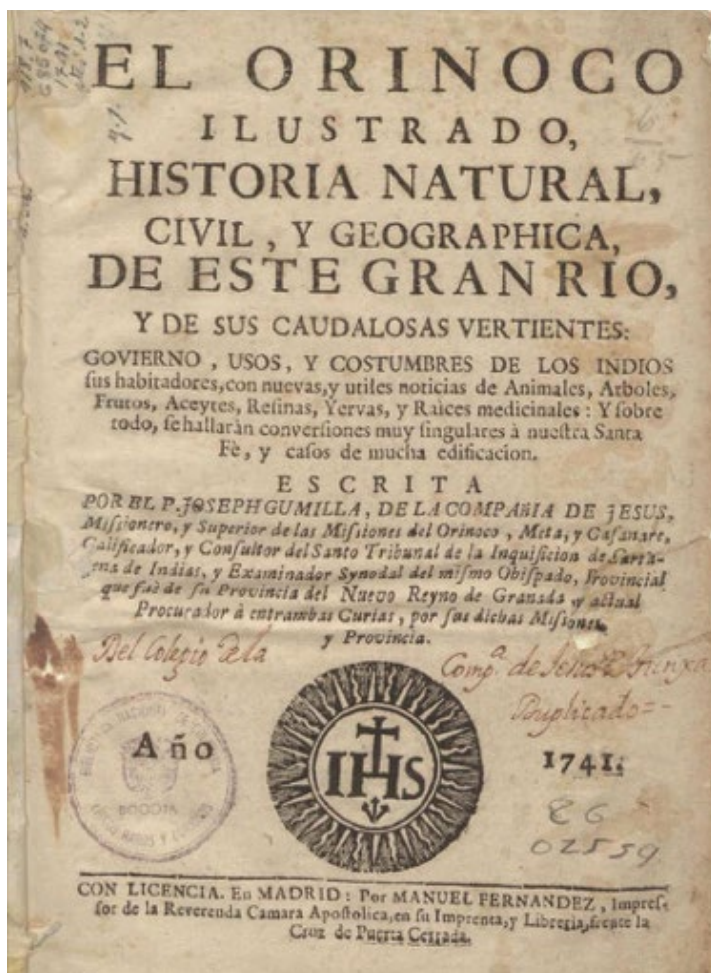


Figura 2. *El Orinoco Ilustrado* (1741)

En *El Orinoco Ilustrado* (1741), estos recursos son particularmente evidentes. Aunque la obra no incluye un frontispicio en un sentido anglófono⁷⁹, cumple con las expectativas visuales de su tiempo y presenta el emblema de la Compañía de Jesús, reforzando tanto el capital simbólico del autor como el estatus de Fernández como Impresor de la Reverenda Cámara

79 Luisa Calè, “Frontispieces”, en *Book Parts*, eds. Dennis Duncan y Adam Smyth, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 25-38.

Apostólica⁸⁰. El uso de motivos florales, bloques simétricos, querubines y composiciones de tipo *rocaille* lo alinean con los gustos decorativos del reinado de Fernando VI⁸¹. Aunque no alcanza la exuberancia de las ediciones de lujo, sugiere un esfuerzo consciente por satisfacer a una audiencia culta y devota⁸².



Figura 3. Motivos florales en *El Orinoco Ilustrado* (1741)

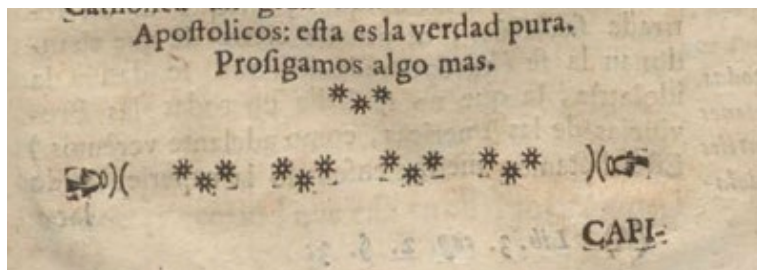


Figura 4. Triángulo de tres tipos con paréntesis y manículas

Fernández también recurrió a composiciones ornamentales elaboradas, como una figura formada por cinco tipos dispuestos en forma de estrella, enmarcados por paréntesis y manículas orientadas hacia afuera (Figura 4). Este diseño aparece en *El Orinoco Ilustrado* y guarda similitud con uno empleado en *Thesoro Escondido* (1736), aunque en este último el

80 Mónica Morato Jiménez, *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución (1472-1558)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

81 López Serrano, *op. cit.*, pp. 1-13.

82 Para mayor información sobre este estilo, véanse “Feronneries”, *Bibliothèque numérique de l'INHA*, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/22016-ferronneries?offset=> (consultado el 01/04/2025); “Les Vertus”, *Bibliothèque numérique de l'INHA*, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/49951-les-vertus?offset=> (consultado el 01/04/2025).

centro está ocupado por una cruz⁸³.

Asimismo, Fernández incorporó querubines como elementos de clausura. En *El Orinoco Ilustrado*, uno aparece al final del capítulo xx, replicando un diseño empleado en *Passion de Christo* (1726)⁸⁴. Estas figuras con alas abiertas y guirnaldas brindan un cierre solemne, celebratorio. Si el autor no solicitaba un ornamento específico, es posible que Fernández utilizara variantes tipográficas para mantener una jerarquía visualmente clara⁸⁵. Este estilo se repite en otras obras suyas como *Año Teresiano* (1735)⁸⁶, *Oración panegyrica* (1739)⁸⁷ y *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús* (1741)⁸⁸, lo que sugiere una estética coherente y cultivada a lo largo del tiempo. Tal coherencia apunta a una marca visual tan reconocible como la de los Sancha.



Figura 5. Querubines en *El Orinoco Ilustrado* (1741)

-
- 83 Juan de Loyola, *Thesoro escondido en el Corazón de Jesús, descubierto a nuestra España en la breve noticia de su culto*, Madrid, Imprenta de Manuel Fernández, 1736, p. 129.
- 84 Juana de la Encarnación, *Passion de Christo comunicada à la Madre Juana de la Encarnación*, Madrid, Imprenta de Manuel Fernández, 1726, p. 279.
- 85 Fertel, *op. cit.*, p.115.
- 86 Antonio de San Joachin, *Año teresiano diario histórico en que se describen las virtudes de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, M. Fernández, 1735.
- 87 Pedro Manuel Dávila y Cárdenas, *Oración panegyrica del pasmo de la penitencia el glorioso San Pedro de Alcántara...*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1739.
- 88 José Cassani, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús del Nuevo Reyno de Granada en la América...*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1741, p. 502.

Entre los recursos más singulares de Fernández se encuentra el uso de la virgulilla. En *Passion de Christo* (1726)⁸⁹, esta aparece doble, en la parte superior e inferior del marco floral.

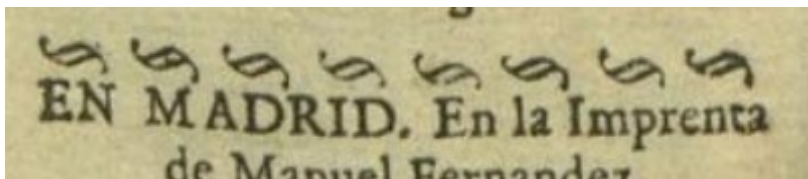


Figura 6. Colofón de *El Orinoco Ilustrado* (1741)

En *El Piscator* (1731)⁹⁰, la emplea para separar la fórmula “con licencias necesarias” del resto del texto. La virgulilla aparece frecuentemente en sus obras: a veces entre paréntesis, en disposición vertical en forma de “S”, o como separador visual. En *El Orinoco Ilustrado* (1741⁹¹ y 1745⁹²) vuelve a emplearse en disposición vertical, recurso que ya había aparecido en *Descripción tripartita médico-astronómica* (1737)⁹³ y *Mercurio Histórico y Político* (1738)⁹⁴.

Otros recursos refuerzan su estética tipográfica: letras capitulares decoradas y fórmulas piadosas. Las capitulares funcionan como señales visuales de entrada a secciones importantes, adaptadas al tono de cada obra. Por su parte, las fórmulas como *Ad Majorem Dei Gloriam*, & P.V. & M. Mariae, *Laus Deo*⁹⁵, y O.S.C.S.R.E. (Omnia sub correctione Sanctæ Romanæ Ecclesiæ)⁹⁶ aparecen con frecuencia en sus ediciones, subrayan-

89 Juana de la Encarnación, *op. cit.*, p. 279.

90 Juan de Fuentes Donses, *El Piscator de la Mancha, y Sarrabal de Cuenca: diario médico, quirúrgico, astronómico... para este año de 1731*, Madrid, Casa de Manuel Fernández, 1731, 56 pp.

91 José Gumilla, *El Orinoco Ilustrado*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1741, p. 429.

92 José Gumilla, *El Orinoco Ilustrado, y defendido*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1745, p. 155.

93 José de Aranda y Marzo, *Descripción tripartita médico-astronómica...*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1737.

94 *Mercurio histórico y político*, Madrid, Imprenta de [...], I (enero 1738), pp. s.p.

95 Juana de la Encarnación, *op. cit.*, p. 423.

96 Marcos de Alcalá, *Chronica de la Santa Provincia de San Joseph: vida portentosa*

do el vínculo con instituciones eclesiásticas y reforzando la legitimidad doctrinal del impreso. Martín de Montesdoca, por ejemplo, hizo un uso semejante⁹⁷.

Aunque podrían estudiarse otros signos propios de su imprenta, la regularidad de la virgulilla, la repetición de ornamentos florales, la presencia de querubines y las fórmulas piadosas constituyen una estética sólida y autorreferencial. Estas decisiones no solo respondían a exigencias institucionales, sino que revelan la voluntad de Fernández de consolidar una identidad visual dentro de un mercado competitivo. En un contexto en que muchos impresores permanecían anónimos, él apostó por dejar huella. Sus ornamentos, más allá de la función decorativa, actúan como gestos de autoría. A través de esta estética, Fernández negoció su lugar en el *paladar imperial*, ese entramado de expectativas estéticas, religiosas y políticas que definía el mundo del libro en la España del siglo XVIII.

4. CONCLUSIÓN

El estudio de Manuel Fernández permite vislumbrar la imprenta madrileña del siglo XVIII como un espacio donde confluían estrategias económicas, redes familiares y exigencias institucionales. La documentación notarial y el inventario de su testamento revelan una empresa sostenida por proveedores de papel, mercaderes de libros y libreros que garantizaban el flujo de materiales y la circulación de los impresos. La participación de Ángela de Apontes en la administración del taller después de la muerte de su esposo demuestra la continuidad del negocio y su carácter colectivo. Esta dimensión económica y social muestra que la producción del libro dependía de alianzas que aseguraban su viabilidad en un mercado altamente competitivo.

A partir de esta base material, es posible situar a Fernández en el entramado de lo que aquí se ha llamado *paladar imperial*, un conjunto de

del penitente admirable, y contemplativo altísimo San Pedro de Alcántara, fundador de toda la descalcez seráfica; redemptor de la observancia más estrecha de la Regla de nuestro gran Padre San Francisco... Primera parte, Madrid, Imprenta de Manuel Fernández, 1736, p. 534.

97 Klaus Wagner, *op. cit.*, pp. 71-78.

expectativas estéticas, religiosas y políticas que regulaban la producción y el consumo del libro. Sus títulos institucionales, como el de Impresor del Supremo Consejo de la Inquisición, confirman su inserción en un sistema que veía en la imprenta un instrumento de orden y de control cultural. En este marco, Fernández actuó como mediador entre el poder político, la Iglesia y los lectores, asegurando que los textos respondieran tanto a las necesidades de las instituciones como a las demandas del público.

La última pieza de esta trayectoria es su firma estética, visible en el uso recurrente de capitulares, florones, querubines y virgulillas que otorgan a sus libros una identidad visual coherente. Estas elecciones no fueron solamente decorativas, sino estrategias para conferir jerarquía, solemnidad y atractivo a los textos. Al repetir patrones ornamentales y fórmulas piadosas, Fernández consolidó una imagen editorial reconocible que convertía cada obra en un objeto de prestigio. La coherencia de esta estética, desarrollada a lo largo de décadas, asegura que su nombre pueda ser identificado en la materialidad misma del libro, aun cuando el colofón guarde silencio.

“A los pocos que lean mis borrone”:
la intrincada edición prínceps
de *Máximas para la guerra* del marqués de la Mina

PABLO DE LA FUENTE DE PABLO
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
pablo.de-la-fuente-de-pablo@kul.pl

Título: “A los pocos que lean mis borrone”: la intrincada edición prínceps de <i>Máximas para la guerra</i> del marqués de la Mina.	Title: ‘To Those who Read my Erasures’: the Intricate First Edition of <i>Máximas para la Guerra</i> by the Marquis of La Mina.
Resumen: <i>Máximas para la Guerra</i> es una obra de compleja factura e intrincada edición. De este un punto de vista intelectual, es una antología <i>post mortem</i> hecha sobre varios textos manuscritos del marqués de la Mina a cargo de José Amor, quien fue durante muchos años su secretario. Desde un punto de vista bibliológico, la edición prínceps amalgama dos emisiones. El término <i>post quem</i> de la edición cabe situarlo en torno a 1772.	Abstract: <i>Máximas para la Guerra</i> is a complex and intricately edited work. From an intellectual point of view, it is a post-mortem anthology based on several manuscript texts by the Marquis de la Mina, collected by José Amor, who was his secretary for many years. From a bibliological point of view, the first edition amalgamates two issues. The terminus post quem of the edition can be dated to around 1772.
Palabras clave: <i>Máximas para la guerra</i> , II Marqués de la Mina (Jaime Miguel de Guzmán-Dávalos y Spínola), José Amor, Josep Tolosa, Pedro de Lucuze.	Key Words: <i>Máximas para la guerra</i> , 2 nd Marquis of la Mina (Jaime Miguel de Guzmán-Dávalos y Spínola), José Amor, Josep Tolosa, Pedro de Lucuze.
Fecha de recepción: 28/4/2025.	Date of Receipt: 28/4/2025.
Fecha de aceptación: 7/7/2025.	Date of Approval: 7/7/2025.

Máximas para la guerra es uno de los más reputados tratados dieciochescos sobre la conducción de operaciones militares basado en las experiencias profesionales de su autor, Jaime Miguel de Guzmán-Dávalos y Spínola, II marqués de la Mina. La descripción física de su edición prínceps, que incluye dos emisiones — α y β — de las que se dará cumplida cuenta en este trabajo, es la siguiente:

MAXIMAS | PARA LA | GUERRA, | SACADAS DE LAS OBRAS
| del Excelentísimo Sr. Marqués | de la Mina, Capitàn Ge- | neràl de
los Exercitos | del Rey | CON UN EPITOME DE | su Vida || CON
LICENCIA. || VICH : Por PEDRO MORERA, Impr.] {= α} || [CON
PRIVILEGIO. | Tolosa : Por PEDRO ROBERT, Impr.] {= β}.

In-8°. [x] h., 408 p., [II] h., §-§§, A-Z, Aa-Dd¹.

En este tratado se condensan las lecciones aprendidas por este ilustre militar a lo largo de las campañas italianas de la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, desde un punto de vista bibliológico, es un material ciertamente enigmático. En este artículo se aquilatará la génesis de la edición prínceps, cuestión no resuelta hasta hoy en día por lo alambicado de la misma.

Para explicar el título del trabajo que analiza este florilegio póstumo, ya que *Máximas para la Guerra* es ambas cosas, es inevitable recurrir a la fuente original en que se basó la antología en estas líneas estudiada. En las advertencias preliminares de su *Guerra de Cerdeña y Sicilia*, don Jaime Miguel alude a sus futuros lectores —“los pocos que lean mis borrões”²— ante los cuales se disculpa por los “muchos errores [de su obra], que quizá me desfigura el amor propio”. Persistiendo en una humilde templanza, pocas líneas más abajo asevera:

Estos [en referencia a los supuestos errores que reconoce], y varios reparos mas grandes notaràn los que me examinen, pero disculpeme el buen deseo, y que solo escribo para pocos y amigos, y no para la prensa, ni la luz publica, aunque annuncio [*sic*] al principio, que travaxo para la Juventud militar³.

De este ejercicio de decorosa modestia se infiere una paradoja. Si dicha obra iba destinada a ser leída minoritariamente, lo que hacía innecesaria llevarla a la imprenta, resulta obvio que sería imposible que de esta forma dejase una huella palmaria en la formación de nuevas hornadas de

1 A lo largo de este aparato crítico, dado los variados e intrínsecos problemas de la edición *princeps* aquí analizados, está será citada sucintamente como *Máximas para la Guerra*.

2 Biblioteca Nacional de España (= BNE), Manuscritos, sig. 5590, p. 2.

3 *Ibidem*.

oficiales. Sopesando ambas premisas se puede deducir que Mina deseaba que su legado escrito fuese divulgado tras su muerte. Precisamente, uno de estos pocos amigos es lo que hará —eso sí, parcialmente— llevando a cabo la publicación de *Máximas para la Guerra*.

Con respecto al estado de la cuestión aquí tratada, sin lugar a dudas, la mejor aportación hasta este momento con rayana diferencia es la cuidada edición crítica publicada hace dos décadas a cargo del profesor Manuel-Reyes García Hurtado⁴. A lo largo de esta exposición se podrá apreciar lo acertado de varias de sus perspicaces conjeturas formuladas por este experto⁵. De forma muy sucinta cabe subrayar dos de sus principales aportaciones por su interés para este trabajo:

- 1) El análisis, tanto de la obra impresa como, sobre todo, de su manuscrito —obstante en la Real Academia de la Historia⁶—, permite concluir que los textos del marqués de la Mina fueron entresacados por José Amor de sus manuscritos inéditos en el momento de su deceso. Don Jaime Miguel trabajó muy activamente en su redacción con total seguridad entre 1755 y 1760, incluyendo, además, textos que había redactado tiempo atrás tales como un *Tratado sobre el servicio de los Dragones en campaña*, escrito entre 1721 y 1727⁷.
- 2) A tenor de las portadas de los diferentes ejemplares, García Hurtado propone una doble edición, aunque con muchísimas similitudes: una primera sería la que figura a nombre del impresor vigitano Pedro —o Pere— Morera; y otra segunda del librero de Tolosa de Francia Pierre —Pedro en dicho frontispicio— Robert⁸. De sin-

4 Marqués de la Mina, *Máximas para la Guerra. Estudio introductorio y edición crítica de Manuel-Reyes García Hurtado*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2006. A lo largo de este aparato crítico, dado los variados e intrínsecos problemas de la edición prínceps aquí analizados, está será citada sucintamente como *Máximas para la Guerra* y la página respectiva.

5 Manuel-Reyes García Hurtado, “Estudio introductorio”, en Marqués de la Mina, *Máximas para la Guerra. Estudio introductorio y edición crítica de Manuel-Reyes García Hurtado*, Madrid, Ministerio de Defensa, pp. 17-161.

6 *Építome de la vida de Don Jaime Miguel de Guzmán, Marqués de la Mina, con reflexiones militares por D. José Amor*. Real Academia de la Historia (= RAH), Manuscritos, sig. 9/5864-5. Son dos tomos in-4º.

7 García Hurtado, *op. cit.*, pp. 55-56.

8 *Ibidem*, pp. 57-58.

gular relevancia es que dicho autor concluya que es imposible que en 1767 ambos editores pudieran haber sacado de sus prensas las *Máximas*.

- a) Pere Morera falleció en 1764, transfiriéndose la titularidad de su imprenta de Vich, en primer lugar, a su viuda Margarita Masvidal y, con posteridad, a su yerno Joan Dorca⁹.
- b) Aunque imprimir la obra en un taller occitano podría ser factible a tenor de sus bajos costes, la figura del tolosano Pierre Robert tampoco encaja cronológicamente, ya que en 1763 este había cedido la regencia de su taller a su hijo Jean-Jacques¹⁰. Para mayor abundamiento, no se conoce producción en español surgida de esas prensas francesas¹¹.

1. ANÁLISIS BIBLIOLÓGICO DE LA EDICIÓN PRÍNCEPS: DOS EMISIONES, DOS ESTADOS

A partir del análisis de diversos ejemplares de *Máximas para la Guerra* —tal y como se acreditará fuera de toda duda razonable—, puede hablarse de una edición prínceps salida del taller del impresor y librero de Vich Josep Tolosa muy posterior a 1767 —adentrándose su término *post quem* holgadamente en la década de los setenta— con dos emisiones, que denominaremos *Morera* y *Robert*, tomando los apellidos de los supuestos impresores a los cuales Tolosa suplantó su identidad. Además se han detectado, al menos, dos estados, que designaremos α y β . La evidencia material de que las portadas en que figuran Pedro Morera y Pedro Robert pertenecen a una misma edición es indiscutible, ya que hay dos ejemplares de distintas emisiones que comparten el *Estado* α en los cuatro prime-

9 *Ibidem*, p. 58.

10 *Ibidem*, p. 60; y, más recientemente, Claudine Adam, “La production des imprimeurs toulousains au XVIII^e siècle”, *Annales du Midi. Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, cxxvi, 288 (2014), pp. 415-438 (p. 418).

11 Ni el catálogo Bibliothèques de Toulouse <https://bibliotheque.toulouse.fr/> (consultado el 03/04/2025) ni Archipel, le catalogue des Bibliothèques Universitaires d’Occitanie Ouest, <https://archipel.univ-toulouse.fr/> (consultado el 03/04/2025) aportan información en este sentido.

ros pliegos. Esto es, hay un *Morera-α* y un *Robert-α*, tal y como se puede apreciar en la tabla A y en la lámina 1.

Una vía de investigación que García Hurtado bosquejó fue la existencia por aquellos años de un segundo impresor vigitano además del taller Morera-Masvidal-Dorca: Josep Tolosa¹². Aunque el estudioso y editor de *Máximas para la Guerra* no llegó a solucionar el enigma, dejó constancia de la coincidencia entre el apellido de otro titular de una imprenta en Vich y el topónimo en español de Toulouse en que se imprimiría supuestamente la obra.

De todo lo apuntado se puede inferir fácilmente que Josep Tolosa —al igual que su tocayo Lamor, ya que el compilador tampoco aparece negro sobre blanco en la edición salida de la imprenta del primero— quiso ocultar su identidad por los motivos que se irán pormenorizando. El estudio comparativo, sopesando las características tanto de emisiones como de estados, permite concluir taxativamente que la *Emisión Morera* es anterior a la *Emisión Robert*. Ninguna de las dos emisiones tiene estados privativos de las mismas. Con respecto a este punto, el *Estado α* aparece en ambas emisiones, caracterizado por una cuantiosa serie de erratas impresas que fueron subsanadas *in medias res*, lo que, una vez corregidos dichos gaza-pos, constituye el *Estado β*.

Esta retahíla de imposturas que se observan en la portada, sea cual sea su emisión, conduce a un enigma. ¿Por qué el impresor Tolosa actuó de una forma tan poco deontológica? Sin temor a la duda, se deduce que obró de esta guisa otorgando, en un primer momento, la producción a otro taller de la misma localidad a fin de evitar problemas. En el habla coloquial existe la expresión *quitarse el muerto de encima*, que viene a significar eludir una posible responsabilidad. En este caso, de forma también figurada, se hizo todo lo contrario: se *puso ambos muertos encima* —primero Pere Morera y después su colomboño *tolosano*, lo que roza el humor negro— extremando la prudencia ante posibles complicaciones. Aunque, tal y como se podrá apreciar, la ausencia de año de publicación en la portada es un denominador común del taller de Tolosa en los años setenta, dicha carencia, junto con el epitafio de Mina en su reverso —de fecha 25 de enero de 1767, año que ha sido utilizado como *post quem* en

12 García Hurtado, *op. cit.*, p. 59.

un buen número de catálogos¹³—, da una apariencia de lejanía temporal a la portada de la emisión adjudicada torticeramente al difunto Pere Morera. Sin embargo, hubo una importante razón por la cual se estimó alterar, también falsamente, la portada. Aunque Morera había fallecido en 1764, su yerno Joan Dorca regía el negocio entrado el inicio de la siguiente década¹⁴. Precisamente, coincide con el momento en que José Amor solicitará al Consejo de Castilla licencia para imprimir la obra que acabó titulándose *Máximas para la Guerra*¹⁵. O sea, si cualquier pesquisa de las autoridades a fin de averiguar el verdadero productor llevaba a sospechar de Dorca —en tanto que continuador de la actividad de su suegro—, este, en su descargo, pondría rápidamente a los investigadores sobre la pista de su paisano y competidor Tolosa. Está acreditado que ambos talleres compartían algunos suministradores, como es el caso de Pau Guarro, papelero de Capellades¹⁶. Además, pese a ser sede episcopal y capital de corregimiento, en esos años Vich no llegaba a los nueve mil habitantes y no había tantos libreros con taller de imprenta¹⁷. A fin de eliminar cualquier rastro se optó finalmente no solo por apuntar la labor a las prensas de un impresor ya finado sino, además, extranjero, a fin de entorpecer jurisdiccionalmente la resolución de cualquier denuncia. De

13 Sin ánimo de ser exhaustivo, merece la pena citar tres importantes catálogos: el de la Biblioteca Nacional de España, <https://www.bne.es> (consultado el 03/04/2025); el de la Red de Bibliotecas de Defensa, <https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es> (consultado el 03/04/2025); y el de la Biblioteca de Cataluña, <https://bnc.cat> (consultado el 03/04/2025).

14 Además de lo ya recogido en la nota 9, véase Josep Maria Madurell Marimon, “La família Morera, els molins paperers vell i nou de Sant Celoni i la imprenta de Vich”, *Ausa*, V, 48-49 (1964), pp. 88-101 (pp. 92-93).

15 Archivo Histórico Nacional (= AHN), Consejos, leg. 5532, exp.76; también hay documentos referentes al asunto en RAH, Manuscritos, sig. 11/8013(44). Sin embargo, es preponderante la documentación del Consejo de Castilla, ya que en el expediente de Academia de la Historia tan solo obra el oficio de remisión de Ignacio de Igareda, secretario del Consejo de Castilla (*Ibidem*, f. 2); la certificación de José Miguel de Flores, secretario de la Academia (*Ibidem*, f. 1); y el informe de censura favorable (*Ibidem*, ff. 3-4). Toda esta información se halla con mayor abundamiento en AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

16 Madurell Marimon, *op. cit.*, pp. 96-98.

17 Dato de población procedente del *Censo de 1787 “Floridablanca”*. Tomo V. *Comunidades autónomas pirenaicas*, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1991, p. 5318.

la conjunción de todos los razonamientos expuestos, se puede concluir con total certidumbre que la *Emisión Robert* es posterior a la *Emisión Morera*.

Otra de las pruebas que acerca la edición prínceps de *Máximas para la Guerra* a las prensas de Tolosa es la peculiar orla de la portada, característica significativa en esos años de este taller, tal y como evidencia el contraste de las láminas 2 y 3. El tipo de filetes de dicha orla son idénticos a los utilizados no solo en la portada sino en el más de medio centenar de páginas del devocionario *Viva Jesús y María* de mosén Antonio del Duque y Vergés¹⁸. Aunque tampoco aparece año de publicación en la portada, la aprobación eclesiástica es de 31 de julio de 1772. Dicha fecha es un indicio muy significativo como término *post quem*, ya que coincide con otros datos que se irán exponiendo. Si bien historiográficamente la producción de esta imprenta vigitana necesita de un estudio mucho más profundo, el término *ante quem* a partir del cual no se localiza este tipo de orla en las portadas coincide con la publicación de *Tiernos y amorosos lamentos*. Así se titula la homilía fúnebre de fray Buenaventura Fages pronunciada el 10 de diciembre de 1775 en el sepelio del obispo de Vich Bartolomé Sermentero, aunque la aprobación de la licencia es de marzo del año siguiente¹⁹. En las publicaciones posteriores que se han podido datar, esta peculiar orla que acompaña a la portada de *Máximas para la Guerra* desaparece²⁰.

18 Antonio del Duque y Vergés, *Viva Jesus, y Maria. Itinerario, y devocionario, para el devoto, que desea ir à visitar, a N. Sra. de Nuria [...]*, Vich, Joseph Tolosa, circa 1772.

19 Buenaventura Fages, *Tiernos y amorosos lamentos en el entierro del Ilustrisimo y Reverendisimo señor Don Fr. Bartholome Sarmentero dignisimo Obispo de Vich [...]*, Vich, Joseph Tolosa, circa 1776.

20 Antonio Manuel de Artalejo, *Ave Maria purissima sin pecado concebida. Carta pastoral del Obispo de Vique [...]*, Vique, Joseph Tolosa, 1780; José-Francisco de Vich, *Correlativo testimonio entre la ciudad de Vich, y sus inclitos Patronos S. Luciano y S. Marciano [...]*, Vich, Joseph Tolosa, circa 1783.

Tabla A.- Una edición, dos emisiones y dos estados yuxtapuestos

Ítem	BNE 2/18480	BCM II-11-5-42	BNE 2/26613
Emisión	Morera	Robert	Robert
Estado	α	α	β
Página	Pliego §		
I r/ portada	CON LICENCIA	<i>CON PRIVILEGIO</i>	<i>CON PRIVILEGIO</i>
I r/ portada	VICH	<i>Tolosa</i>	<i>Tolosa</i>
I r/ portada	Pedro Morera	Pedro Robert	Pedro Robert
I v/ reverso de la portada	Fulment	Fulmen	Fulmen
I v/ reverso de la portada	Die 25.	<i>Die 25</i>	<i>Die 25</i>
II r/ 5	Clase ;Gentil	Clase ;Gentil	Clase ; Gentil
II v/ 3	Ntra EDAD	Nrta EDAD	Ntra. EDAD [.]
Página	Pliego §§		
III r/ 20	Nopoles	Nopoles	Napoles
IV r/ 4	mediò	mediò	me diò
VI r/ 2	Convienen	Convienen	Comvienen
VI r/ 20	Zrrmeño	Zrrmeño	Zermeño
VI v/ 1-2	<i>Bro- selas</i>	<i>Bro- selas</i>	<i>Bru- selas</i>
VI v/ 5	Amstardam	Amstardam	Amsterdam
VII r/ 11	Orajones	Orajones	Orejones
VIII v/ 13	lo contraia	lo contraia	lo contrario
IX r/ 6	Montamar	Montamar	Montemar
IX v/ 15	lucés ,	lucés ,	lucés,
X r / 9	se alla	se alla	se halla
Página / Renglón	Pliego A		
4/ 13	quedar	quedar	quedàr

4/ ₂₃	laSavvia	laSavvia	la Savvia
5/ ₁₄	signiente	signiente	siguiente
10/ ₁₉	Lokovvitz	Lokovvitz	Lopkowitz
14/ ₂₀	publico,quando	publico,quando	publico, quando
14/ ₂₇	País	País	Pais
15 / nº de página	13	13	15
15/ ₉	Encomienda	Encomienda	encomienda
Página	Pliego B		
17/ ₆	ensenada	ensenada	Ensenada
23/ ₈	Belleide	Belleide	Belleisle
23/ ₁₇	pererosos	pererosos	peresosos
25/ ₁₂	Belleisle	Belleisle	Belleifle
27/ ₁₃	ánimo	ánimo	anìmo
27/ ₁₆	65.	65.	65
27/ ₁₈	hechos	hechos	hechos
29/ ₁₀	referido,	referido,	referido ,
31/ ₁₀	á	á	à
32/ ₁₉	Puente	Puente	Puentes

Excepto la hoja que incluye la portada y su reverso, el ejemplar de la *Emisión Morera* conservado en la Biblioteca Nacional tiene exactamente las mismas erratas en los pliegos §§, A y B que el de la *Emisión Robert* que obra en la Biblioteca Central Militar; esto es, excepto la portada, comparten una primera fase de impresión o *Estado α*. Como puede apreciarse, dichas erratas fueron corregidas posteriormente en otro ejemplar de la *Emisión Robert* que se ha definido como *Estado β*. De ahí se infiere que los tres son ítems de una misma edición; y que, además, la *Emisión Morera* es anterior a la *Emisión Robert*.

Nota bene. A fin de evidenciar la discordancia con los otros dos ítems, se marca en negrita.

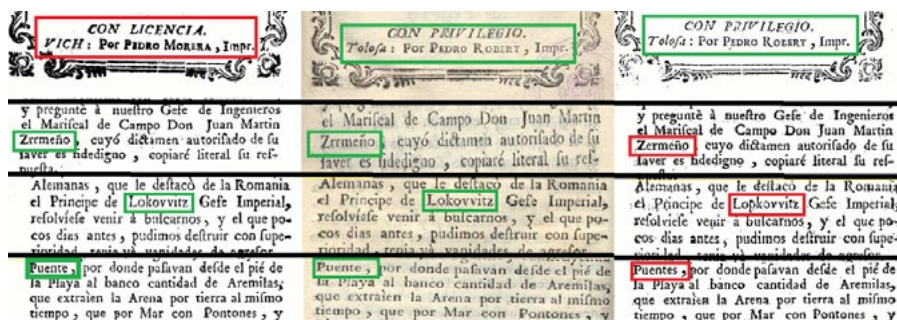


Lámina 1. A fin de evidenciar algunos ejemplos de la Tabla A, en esta ilustración se muestra un detalle de cada uno de los pliegos (§,§§,A y B) allí expuestos.

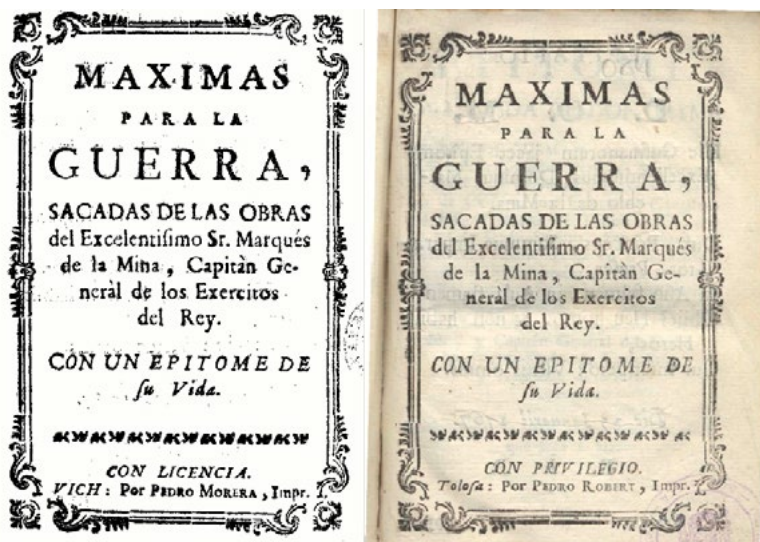


Lámina 2. Las dos emisiones de la edición prínceps de *Máximas para la Guerra*. El hecho de que la *Emisión Robert* tenga ítems en *Estado α* y en *Estado β*, y que la *Emisión Morera* tenga pliegos en *Estado α*, es una de las pruebas más evidentes de que se trata de un mismo producto editorial.

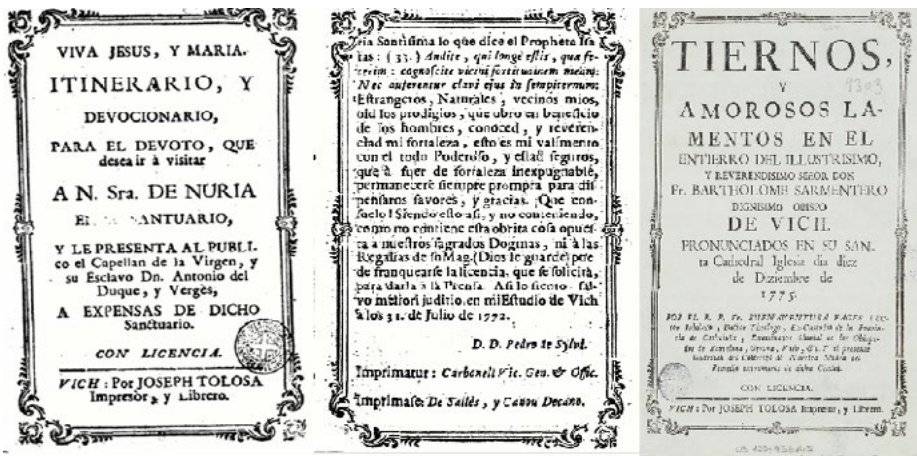


Lámina 3. El tipo de orla de la portada de *Máximas para la Guerra* es una de las características del taller de Josep Tolosa durante buena parte de los años setenta. Curioso es el caso del devocionario *Viva Jesús y María*, ya que en todas sus planas (8 h. + 42 p.) aparece dicho ornato.

Otro aspecto que hace concluir que las falsarias portadas —esto es, la *Emisión Morera* y la *Emisión Robert*— pertenecen a una misma edición es que en ambas emisiones comparten un error de paginación: el pliego Cc de los ejemplares estudiados con pliegos en *Estado α* sin importar la emisión acaba en la página 416, mientras que el siguiente —el Dd y último— no empieza en la página 417, sino que lo hace, tal y como se aprecia en la Tabla B, en la 407.

Tabla B.- Un accidentado final en común

Ítem	BNE 2/18480	BCM II-11-5-42	BNE 2/26613
Emisión	Morera	Robert	Robert
Estado	α	α	β
Pliego	Páginas		
X	321-336	321-336	321-336
Y	337-352	337-352	337-352
Z	353-368	353-368	343-358
Aa	369-384	369-384	359-374
Bb	385-400	385-400	375-390
Cc	401-416	401-416	391-406
Dd	407-408 + [ii] h.	407-408 + [ii] h.	407-408 + [ii] h.

Nota bene. A fin de evidenciar las erratas de paginado, estas se marcan en negrita.

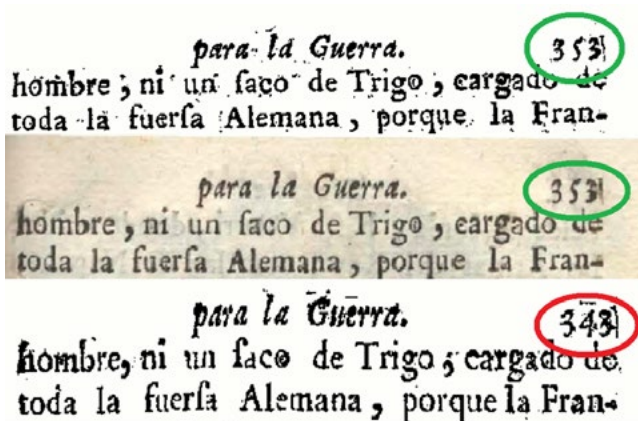


Lámina 4. Evidencia del error de paginado en el ítem *Robert-β* (abajo) que no se observa ni en el *Morera-α* (arriba) ni en el *Robert-α* (en medio).

Dicho *lapsus calami* es consecuencia de un error de cálculo del operario del taller de Tolosa que se detecta en el pliego Z del ejemplar *Robert-β* que se conserva en la Biblioteca Nacional²¹. Dicho fascículo debería empezar en la página 353, aunque por error lo hace en la 343. Eso llevó a arrastrar dicha errata en el paginado de los restantes pliegos de este ejemplar, circunstancia que, paradójicamente, no se da en los otros ítems analizados en *Estado α*. Al haber constancia de, al menos, un ejemplar de la *Emisión Robert* en que aparecen dichos gazapos —esto es, en *Estado*— y ser esta, por los motivos ya expuestos, posterior a la *Emisión Morera*, la conclusión es obvia: el susodicho *Robert-β* fue uno de los últimos ejemplares de la tirada y fue compuesto con la última versión de la portada —en que figura fraudulentamente el francés Pierre Robert como impresor— pero con pliegos que habían sido desechados inicialmente al tener tantas erratas; esto es, fueron impresos anteriormente al *Estado α*. Sin embargo, fueron aprovechados finalmente a fin de completar el número de ejemplares de la tirada pactado entre Lamor y Tolosa. Otro detalle ligado a este asunto y que permite asentar la idea de la única edición vigítana fuera de cualquier tipo de duda, ya sea su emisión *Morera* o *Robert* y su estado *α* o *β*, es que todos los pliegos Dd —los cuales contienen las últimas páginas de *Máximas para la Guerra*— empiezan sorprendentemente su paginación de forma errática: los de *Estado α* pasan

21 BNE, sig. 2/26613.

de la página 416 a la 407; mientras que los de *Estado β* persisten en el error de pasar de la 406 a la 407 derivado del desliz de numerar la página que debía ser la 353 como 343, concatenando esa misma errata a lo largo de los pliegos Z, Aa, Bb, Cc y Dd, tal y como se muestra en la Tabla B y en la Figura 4. De todo ello se puede concluir que el oficial de Tolosa que compuso la galerada del último fascículo de *Máximas para la Guerra* tomó como referencia el número de página de un pliego errático Cc, que había sido incorporado a fin de economizar el coste de papel.

2. JOSÉ LAMOR, AL SERVICIO DEL *REY* DE CATALUÑA

En el estudio introductorio de su edición de *Máximas para la Guerra*, Manuel-Reyes García Hurtado elabora un perfil bastante acertado del editor de la obra. En estos términos se expresa:

Del compilador del texto [esto es, del comisario de guerra José Lamor] lo desconocemos todo, aunque es evidente que debía ser un oficial de su entorno, alguien de su confianza, pues no de otro modo se explica su acceso al manuscrito o que llegara a publicarlo al poco tiempo de su muerte, y que su esposa lo permitiera²².

Efectivamente, en los últimos años de vida del marqués de la Mina, Lamor fue un hombre muy próximo a él. Esta es una clave fundamental de toda esta investigación. Desde 1757, el entonces teniente José Lamor era secretario de la Dirección General de Dragones, alto cargo ostentado por Mina. Así lo atestigua su hoja de servicios, cerrada a 15 de agosto de 1766:

Desde el año 1757 ha estado desempeñando la Secretaria de la Dirección General de Dragones, que puso á su solo manejo el Marques de la Mina; y continua en esta comision [*sic*] atendiendo al mismo tiempo á las funciones de Comisario de Guerra [empleo encuadrado en la Intendencia] que le han cometido dentro y fuera de esta plaza²³.

22 García Hurtado, *op. cit.*, p. 57.

23 Archivo General de Simancas (= AGS), Secretaría de Guerra, leg. 2407, s.f. El expediente se titula *Relación general de comisarios ordenadores y de guerra*.

Su actual grado como logista poco tenía que ver con lo que había sido su carrera militar hasta el año anterior en que fue promovido —con antigüedad de 3 de febrero de 1765²⁴— al empleo de comisario de guerra. José Lamor era un madrileño nacido hacia 1717 —“de edad de 49 años” se puede leer en la mencionada hoja de servicios de mediados de 1766²⁵— que sentó plaza como cadete de Dragones en septiembre de 1734²⁶. Tras siete años sirviendo en este empleo no remunerado, en 1741 se convierte en profesional al ser promovido al grado de sargento²⁷. Este es un hecho significativo, ya que bosqueja el perfil socioeconómico de Lamor: un hidalgo con limitados recursos financieros²⁸. Después de un largo periodo intentando ser oficial, tuvo que aceptar ser una clase de tropa graduada a fin de tener algún sustento. Sin embargo, el hecho de participar “en toda la Campana [*sic*, campaña] de Italia siempre á satisfaccion de sus Gefes” —siendo el principal de todos ellos el marqués de la Mina— le llevó a dos rápidos ascensos: a alférez en marzo de 1745; y a teniente, dos años después²⁹. Tras la Paz de Aquisgrán, en 1748, “asistió a d[o]n Martin de Rivero en la revista de Inspección” de varias unidades de Dragones³⁰. Es en este destino en el que estrechó sus lazos con Mina, siendo elegido nueve años después secretario de la Dirección General de dicho cuerpo³¹. Tal y como se lee en la ya citada hoja de servicios, su nombramiento como

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 Una de las salidas profesionales de una ingente cantidad de hidalgos de pocos posibles era ser oficial de los Reales Ejércitos. El problema era poder sustentarse como cadete hasta poder promocionar a alférez, el primer empleo en la carrera de todo oficial profesional. No fue hasta la promulgación de las Ordenanzas de Carlos III en que se intentó solucionar el problema, creando el empleo remunerado de soldado distinguido para estos hidalgos, una clase de tropa con ciertos privilegios sobre los individuos del mismo empleo, lo que aliviaba sus penurias económicas hasta el momento en que pudieran cubrir una vacante de alférez en el regimiento en que habían ingresado. *Vide* Francisco Andújar Castillo, “Ejército y marina. Una historia social”, *Historia Militar de España. Edad Moderna III. Los borbones*, ed. H. O'Donnell y C. Iglesias, Madrid, Ministerio de Defensa, 2018, pp. 389-416 (pp. 390-392).

29 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 2407, s. f.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

comisario de guerra que, en teoría, debía significar su baja en el Arma de Dragones, no supuso tal cosa, ya que continuó como secretario de este instituto armado junto al marqués de la Mina hasta su muerte. Sin duda alguna, este distinguidísimo empleo en la Intendencia de Cataluña se lo debía a Mina, en tanto que capitán general de dicho principado. No es el único capitán general cuyo secretario fue en esos tiempos un comisario de guerra. Así, el conde de Aranda, durante su desempeño en la Capitanía General de Castilla la Nueva tuvo al comisario de guerra Ignacio de Heredia en tal cometido³². El pase de José Lamor a este cuerpo de la administración militar era una importante promoción castrense. Aunque es complejo establecer un paralelo, el empleo superior —comisario ordenador— merecía el tratamiento de *señoría* —o su contracción *usía*—, cortesía a la que se hacía merecedor todo coronel³³. Por tanto, el rango de comisario de guerra, el empleo inmediatamente inferior, es equiparable al de teniente coronel. De este modo, pasar de teniente a teniente coronel asimilado era una evidente mejora en la carrera militar de Lamor. La relación entre el nuevo empleo de este y sus funciones como secretario del capitán general de Cataluña es tan estrecha que, tras el fallecimiento de Mina en 1767, perdió su destino en Barcelona. El nuevo capitán general, el conde de Ricla, no solo nada tenía que ver con la Dirección General de Dragones sino que, como buen miembro del *partido aragonés*, aborrecía a Mina³⁴. Precisamente, era a su primo, el conde de Aranda, a quien debía su nombramiento como capitán general del principado catalán, el mismo quien años antes de forma malévola se refiere a Mina como “el rey de Cataluña”³⁵. En el *Estado Militar* de 1768, en que se halla por primera vez a Ricla al frente de esa Capitanía General, figura como su secretario

32 *Estado Militar de España. Año de 1768*, Madrid, Antonio Sanz, circa 1768, p. XLII.

33 Antonio Raquejo Alonso, *Historia de la administración y fiscalización económica de las Fuerzas Armadas*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1992, p. 231.

34 Rafael Olaechea, *El conde de Aranda y el “Partido Aragonés”*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1969, *passim*; y también José Vicente Gómez Pellejero, “Nobleza militar y redes de poder en el siglo XVIII. El VIII conde de Ricla”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 75 (2000), pp. 107-131 (p. 111).

35 *Apud* Cristina González Caizán, Cezary Taracha y Diego Tellez Alarcia (eds.), *Cartas desde Varsovia. Correspondencia privada del conde de Aranda con D. Ricardo Wall (1760-62)*, Lublin, Werset, 2005, p. 104. Sobre las circunstancias del nombramiento de Ricla como capitán general de Cataluña, *vide* Gómez Pellejero, *op. cit.*, pp. 121-122.

Manuel Vadillo³⁶. El hecho de que Lamor de forma coetánea fuera destinado a Mallorca —isla desde la que pide la licencia de impresión en 1770³⁷— atestigua que fue una especie de supernumerario en la plantilla de la Intendencia de Cataluña, mantenido en ella mientras Mina lo necesitó a su lado³⁸.

3. “NI OLVIDARÁN LOS AÑOS EN TU MÁS AGRADECIDO”

La razón que llevó a Lamor a compilar y editar los textos de lo que acabó siendo *Máximas para la Guerra* fue la veneración que sentía por Mina. Tan solo cabe leer la emotiva dedicatoria —cuya última frase ha servido para titular este epígrafe— para percatarse del sentimiento de apego hacia el difunto marqués³⁹.

A fin de proceder a la obtención de la licencia, Lamor —en ese momento destinado en Mallorca— nombró como apoderado al abogado Francisco Marín a fin de tramitar el expediente ante el Consejo de Castilla. Marín entró una instancia en dicho organismo cortesano —sin fecha pero con membrete del sello cuarto de 1770— en que se solicitaba “la impresión, y venta del Libro q[u]e exhibo [*sic*], intitulado el epitome de la vida de d[on] Jayme Miguel de Guzman, Marques de la Mina”⁴⁰. Como puede apreciarse, el título del manuscrito no coincide con el del libro impreso. El interrogante que suscita dicho proceder es obvio: ¿por qué Lamor no solicitó a la superioridad militar dicha licencia y recurrió a la vía civil? Al fin y al cabo, ese fue el proceder de la célebre obra del ingeniero Pedro de Lucuze *Principios de fortificación* —tal y como se podrá apreciar más adelante, con una estrechísima relación con la aquí estudiada— surgida de las prensas de la imprenta barcelonesa de Tomás Piferrer en 1772 o de la traducción al español del también ingeniero

36 *Estado Militar de España. Año de 1768*, p. XLIV.

37 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

38 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 2408, s.f. En dicho registro aparecen hasta tres relaciones de los años 1771, 1773 y 1775 en que aparece José Lamor como comisario de guerra del Reino de Mallorca.

39 *Máximas para la Guerra*, f. III r.

40 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

Miguel Sánchez Taramas del tratado del inglés John Muller impreso en el mismo taller tres años antes⁴¹. Una explicación plausible relacionaría el destino palmesano de Lamor en ese momento y la ubicación del económico taller de Tolosa fuera del ámbito jurisdiccional de la Capitanía General de Mallorca⁴². Sin embargo, dicho inconveniente podría haberse salvado elevando la solicitud de licencia a la Secretaría de Guerra, como parece que pudo hacer Sánchez Taramas, cosa que Lamor, o bien no contempló como posibilidad, o bien no quiso hacer. Sobre este aspecto, cabe incidir en que, aunque no consta qué autoridad expidió la licencia, el ingeniero dedica su traducción de Muller al secretario Juan Gregorio Muniain⁴³. Ciertamente es que Muniain, al igual que el ya mencionado Ricla, eran hechuras del conde de Aranda y, por tanto, no sentían demasiada simpatía por un exponente de la farándula de don Zenón como el marqués de la Mina⁴⁴. A falta de nuevas evidencias, este factor de cariz político cabe desecharlo, ya que Lucuze consiguió licencia para la impresión de su tratado detentando Ricla la Capitanía General de Cataluña y con Muniain al frente de la Secretaría de Guerra. A este respecto, el autor de *Principios de fortificación* es explícito en la relación entre su tratado y la figura de don Jaime Miguel:

41 Pedro de Lucuze, *Principios de fortificación* [...], Barcelona, Thomas Piferrer, 1772; Miguel Sánchez Taramas, *Tratado de Fortificación ó Arte de construir los Edificios Militares, y Civiles. Escrito en ingles por Juan Muller* [...], Barcelona, Thomas Piferrer, 1769.

42 Esta idea de impresión barata parte de su deficiente calidad, tanto de la composición tipográfica como del papel, tal y como expone García Hurtado, *op. cit.*, p. 59. Por el contrario, la imprenta de Tomás Piferrer, donde ven la luz las obras de Lucuze y Sánchez Taramas, era un centro productor de prestigio, ya que Piferrer disfrutaba del título de impresor real y también del Santo Oficio. Vide Javier Burgos Rincón y Manuel Peña Díaz, "Imprenta y negocio del libro en la Barcelona del siglo XVIII. La casa Piferrer", *Manuscripts. Revista d'història moderna*, 6 (1987), pp. 184-218 (pp. 185-188).

43 Sánchez Taramas, *Tratado de Fortificación*, pp. III-X.

44 Véase *supra* nota 34, y también Francisco Andújar Castillo, *El sonido del dinero. Monarquía, ejército y venalidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, pp. 320-335. La idea de la mencionada farándula es una genial ocurrencia de José Luis Gómez Urdáñez, *El proyecto reformista de Ensenada*, Lérida, Milenio, 1996, p. 204. En relación al ensenadismo del marqués de la Mina, véase Cristina González Caizán, *La red política del Marqués de la Ensenada*, Madrid-Novelda, Fundación Jorge Juan, 2004, pp. 38 y 45.

Este pensamiento mio, tubo el apoyo del Capitan General Marquès de la Mina: pues habiendo trabajado la grande obra de sus Reflexiones, sacadas por las experiencias de la Guerra pasada en Italia, Cerdeña, Napoles, y Sicilia, me encargò escribiese un Diccionario de Fortificacion, para incluirle con ella, y hacerse intelegible à la juventud Militar, que carece ordinariamente de los principios Mathematicos: con la prevencion de usar de voces Españolas, sin admitir las introducidas sin necesidad por los Forasteros; y con arreglo à estas circunstancias le forme el año 1755. Pero habiendo fallecido este General, sin que se haya dado providencia para la impresion de su obra, me ha parecido sacar à luz mi Diccionario, instado de los Amigos que le han visto, y principalmente para que el Público se utilice de mis tareas⁴⁵.

Dando curso a la instancia presentada por el apoderado de Lamoignon, Ignacio de Igareda, secretario del Consejo de Castilla, remitió el 27 de noviembre de 1770 el manuscrito — titulado en dicho oficio “varias reflexiones militares” — para su “Censura a la R[ea]l Academia de la Historia”⁴⁶. La Academia respondió al requerimiento el 10 de diciembre adjuntando una certificación de José Miguel de Flores, numerario y secretario de dicha institución, fechada dos días antes en la que se lee que el asunto fue estudiado en “la Junta celebrada en el dia de ahier” —esto es, el 7— en que se manifiesta de forma mucho más detallada sobre los materiales que Lamoignon pretendía publicar:

Dos tomos MM.SS. [*sic*, manuscritos] en que se contiene una breve noticia de los grados, empleos. y algunas de las acciones Militares y Politicas del ultimo Marques de la Mina, sus Reflexiones Militares, y el Diario q[u]e escrivio del sitio de Mecina con dos Diccionarios

45 Lucuze, *op. cit.*, pp. III v-IVr.

46 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76. Cuando el Consejo de Castilla decidía externalizar alguna censura, parece ser —a tenor de aquellas negativas contabilizadas entre 1736 y 1800, que aunque este no es el caso, sí que el dato es significativo— que la Real Academia de Historia era el organismo que recibía más encargos, muy por encima de la Academia Médica de Madrid, el Colegio de Abogados de Madrid, la Real Sociedad Económica o, incluso la Real Academia Española. *Vide* Ceferino Caro López, “Los libros que nunca fueron: el control del Consejo de Castilla sobre la imprenta en el siglo XVIII”, *Hispania. Revista española de historia*, LXIII, 213 (2003), pp. 161-198 (pp. 163-164).

de Fortificación trabajados según su orden, y su idea por D[o]n Pedro de Lucuze, y D[o]n Jaime Cram [sic]⁴⁷.

Como puede apreciarse, el exsecretario de Mina barajó en un primer momento un proyecto editorial mucho más ambicioso, ya que presentó al Consejo de Castilla muchísimo más material que el que finalmente publicó. Además de las cuestiones financieras, cabe tener presente que el *Diccionario* al que aluden tanto el dictamen académico como el propio Lucuze —o sea, la obra impresa bajo el título de *Principios de fortificación*— es un voluminoso libro con una larga cuarentena de pliegos in-4º acompañados por una decena de láminas ilustrativas infolio⁴⁸. Obviamente, el hecho de que Lucuze publicase su tratado en 1772 —periodo sobre el que ya se ha especulado al estudiar la orla de la portada— posibilita, entre otras cuestiones, conjeturar nuevamente en torno a dicha fecha relacionándola como término *post quem* de la impresión de *Máximas para la Guerra*, cuestión sobre la que se incidirá nuevamente más adelante.

El dictamen de la Real Academia de la Historia será positivo ya que “convendrá que se concede la licencia que se solicita p[ar]a su edición”⁴⁹. Ahora bien, en dicho documento se hace una importantísima observación:

La Academia sintió del mismo modo, y acordó se hiciese presente al Consejo [de Castilla] q[u]e si era de su real agrado se podía prevenir â D[o]n Joseph Lamor que pretende publicar esta obra, que será más importante p[ar]a la instruccion de los lectores, y perpetuar la memoria de un español tan benemerito, como lo fue el difunto Marques, q[u]e se impriman precediendo las diligencias necesarias, los tres tomos que dexò escritos de las Guerras de Cerdeña, Sicilia, Napoles y Lombardia desde el año de setecientos diez y siete hasta el de setecientos veinte, y desde el de setecientos treinta y tres hasta el de setecientos treinta y seis por ser fragmentos de esta Historia los que ha copiado, y unido, y solicita publicar, y ser lo mejor q[u]e las obras no se den al público diminutas⁵⁰.

47 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

48 In-4º, [XVIII] h. [§-§§§§] + 318 p. [A-Z, Aa-Rr] + X lám.

49 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

50 *Ibidem*.

De la lectura de este dictamen académico podría entenderse que se alude a una única obra manuscrita en tres volúmenes que recogería el relato global de las campañas italianas en que participó don Jaime Miguel, lo cual es incierto. A tenor de los manuscritos conservados, se infiere que se trata de dos obras. Por un lado la *Guerra de Cerdeña y Sicilia en los años de 1717, 1718, 1719 y 1720*, cuyos códices más elaborados —con una portada cuidada, así como índice de contenidos, etc.— se presentan en dos tomos en que cada uno de ellos tiene paginación propia⁵¹. Como anejo al segundo volumen de uno de los códices aparece, precisamente, el susodicho *Diccionario* de Lucuze⁵². En otra copia de la misma obra pero que, sin duda, es posterior, en vez de dicho texto aparece una *nota bene* en que se observa:

Que se suprime al Diccionario de fortificacion que cita este ultimo capitulo, respecto de estar ya impreso en Barcelona en casa de Thomas Piferrer el año de 1772 in quarto con el título de Principios de fortificacion, y que confrontado es este manuscrito esta literalmente igual, excepto desde el fin de la 2ª seccion, hasta su conclusion total, que tiene de mas el 1º que el 2º⁵³.

El supuesto tercer volumen sería otra obra titulada *Guerra de Lombardia en los años de 1734, 1735 y 1736*, manuscrita en un único tomo⁵⁴. Pese a ser dos trabajos diferentes, lo cierto es que ambos comparten el mismo subtítulo: *Con reflexiones militares*⁵⁵. Este denominador común, equivalente en la actualidad en la jerga castrense al término *lecciones aprendidas*, fue el amalgamador antológico utilizado por Lamor.

4. UN DÍSCOLO SOBRINO

Es obvio que, dada su enjundia, la edición de estas, de hecho, obras completas del difunto marqués excedía las posibilidades económicas de los

51 BNE, Manuscritos, sig. 5590-5591; Biblioteca Lázaro Galdiano (= BLG), sig. M 7-5-13.

52 BNE, Manuscritos, sig. 5591, pp. 193-327.

53 BLG, sig. M 7-5-13, t. II, p. 142.

54 BNE, Manuscritos, sig. 5592; BLG, sig. M 7-5-14.

55 BNE, Manuscritos, sig. 5590-5592; BLG, sig. M 7-5-13/14.

750 reales de vellón mensuales de sueldo que el antiguo secretario de Mina percibía en ese momento como comisario de guerra⁵⁶. No se ha conservado, pues no obra copia de la misiva en el expediente, el oficio de 20 de diciembre de 1770 del Consejo de Castilla en que se emite un primer parecer, en el cual, pese a dar licencia —tal y como dictaminaron los académicos que estudiaron el contenido—, la misma queda suspendida provisionalmente a fin de intentar llevar a cabo una edición de los contenidos propuestos por dichos eruditos⁵⁷. Es por ello que Amor se vio en la tesitura de buscar un mecenas que sufragase semejante dispendio. Tal y como se expone a continuación, esta cuestión se entrelaza con la propiedad de los escritos del finado. Ya se ha evidenciado que José Amor fue un hombre de la más absoluta confianza de don Jaime Miguel durante sus últimos diez años de vida. Tanto es así que fue su mano la que pasó a limpio sus voluminosos escritos. En el prólogo de *Máximas para la Guerra*, Amor —de forma anónima, ya que no firma el prólogo— alude a que los textos proceden de “un dilatado diario, dividido en tres Tomos, cuyos borradores me cedió el Autor”⁵⁸. Entre los papeles del expediente de licencia de impresión hay una esclarecedora misiva de Amor al duque de Albuquerque —sobrino del finado y heredero de su marquesado— en que le informa de que los textos que quiere publicar son el resultado de “entresacar de los borradores de su grande obra; (que por honrrarme me cedió S[u] E[xcelencia; esto es, el marqués de la Mina]) las maxims militares que incluye”⁵⁹. En la misma epístola, más adelante, Amor especifica que “paran en poder de V[uestra] E[xcelencia; esto es, de Albuquerque a quien va dirigida la carta,] los originales de la Obra”⁶⁰. O sea, los materiales de los que se valió Amor fueron los borradores de Mina que no destruyó, ya que los textos en limpio obraban en poder de Albuquerque, su legítimo heredero.

56 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 2408, s. f. El documento se titula “Relación de los meses de Enero y Feb[er]o de 1771 de todos los empleados en estados maiores de las plazas de este Reyno de Mallorca”.

57 Pese a ello, obra una nota sin fecha en dicho expediente concerniente a dicha suspensión. AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

58 *Máximas para la Guerra*, f. III r.

59 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

60 *Ibidem*.

Como se ha podido apreciar, la mencionada carta al duque de Albuquerque — fechada el 17 de enero de 1771— respondió exclusivamente a la observación de la Real Academia de la Historia, la cual encarecía enormemente el coste de la edición. En este caso, Lamor concluyó que no había mejor patrocinio que el de don Miguel de la Cueva y Enríquez de Navarra, grande de España, XII duque de Albuquerque, XI marqués de Cuéllar y XII conde de Ledesma y de Huelma, y desde 1767, tras la muerte de su tío, III marqués de la Mina y VII conde de Pezuela de las Torres. En la citada misiva, el exsecretario le da cuenta de la intención de llevar a las prensas la obra de don Jaime Miguel, dando fiel traslado textual en la epístola de la importante exhortación de la Real Academia de la Historia⁶¹.

Un mes después, concretamente el 22 de febrero, Albuquerque afirmaba en su respuesta que “me sorprende, [que] se hallen en poder de V[uesa] M[erced] [esto es, de Lamor], borradores de su grande obra, constandome [que mi tío] era zelosissimo en que no se divulgase [*sic*]”⁶². Con un tono ciertamente insidioso a la vez que incoherente concluye de esta guisa:

En esta atencion, no sé que decir a V[uesa] M[erced] para que responda al Consejo [de Castilla, debido a la sugerencia de la Real Academia de la Historia] como me expone [en la mencionada carta del 17 de enero], pues io sin otro estimulo que el de la gloria de las obras de mi tio, ia las hubiera dado a la estampa, a no tener reparos que me embarazan [*sic*]⁶³.

Cierto es que Mina no quiso que en vida se llevase a la imprenta su obra, pero, tal y como se ha visto en la introducción, tras su defunción sí que esperaba que hubiese lectores de su legado literario. Como se puede leer en el texto anteriormente transcrito, Albuquerque se contradice al exponer su intención de, por un lado, salvaguardar supuestamente la voluntad de su tío de que su obra no se publicase y, por otro lado, difundir la misma. En todo caso, parafraseando al aristócrata, si el reparo que le embarazaba

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*.

63 *Ibidem*.

era no ser desleal a lo dispuesto por el difunto, con mostrarse taxativo con respecto a las pretensiones de Lamor, llegando incluso a oficiar al Consejo de Castilla a fin de que revocase la licencia, habría sido lo congruente de no saber a qué atenerse en su respuesta a dicha institución.

Solo la consideración de Lamor a la memoria de su venerado marqués pudo llevarle a dar tal paso, ya que conocía bien al sobrino de este, dado que —tal y como ya se ha visto— desde 1748 hasta 1767 sirvió en diferentes puestos de la Dirección General de Dragones, con lo que era conocedor a través de las inspecciones realizadas de los chismes y tejemanejes en cada una de sus unidades afectas. Dicho periodo abarca sobradamente desde la entrada en el servicio activo de Alburquerque hasta su elección como jefe de uno de los ocho regimientos de dicho instituto. A tenor de una hoja de servicios fechada el 30 de abril de 1772 obrante en uno de los libros maestros del Regimiento de Lusitania, el brigadier duque de Alburquerque, de 28 años de edad en ese momento, había ingresado en el servicio activo como capitán de los Dragones de Sagunto siendo un impúber, pues se asienta su plaza en dicho regimiento el 5 de diciembre de 1753⁶⁴. Aunque durante más de diez años servirá como capitán efectivo, durante ese tiempo será graduado como teniente coronel en 1760 y como coronel tres años más tarde⁶⁵. El 29 de marzo de 1764, siendo todavía Mina director general de Dragones, pasará a ser coronel vivo al otorgársele el mando del Regimiento de Lusitania, cuyo primer jefe había sido su tío también a una temprana edad⁶⁶. Tras la muerte de este, en 1770 se le concederá el grado de brigadier⁶⁷. Al darse de forma coetánea al proceso de edición de *Máximas para la Guerra*, vale la pena dar una muestra del errático comportamiento de este aristócrata al frente del Regimiento de Drago-

64 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 2482, carp. 1, f. 1.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*. En el epítome, Mina dice que ingresó como capitán en el Regimiento de Pozoblanco en 1705, antes de cumplir los 16 años. Cuatro años después fue nombrado coronel del que, a la postre, sería el Lusitania, regimiento que mandaría durante veinticuatro años (*Máximas para la Guerra*, p. 1). Más detalles sobre la formación de dicha unidad los da el Conde de Clonard, *Historia orgánica de las armas de Infantería y Caballería españolas [...] Tomo XVI*, Madrid, Imprenta de B. González, 1859, pp. 5-7; y también José Ibáñez Marín, *Lusitania y su primer coronel*, Madrid, Estab. Tip. “El Trabajo”, 1902.

67 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 2482, carp. 1.

nes de Lusitania. Durante ese mismo año de 1771, Albuquerque había presentado su dimisión —presuntamente por motivos de salud— como jefe de dicho regimiento. Ante tal circunstancia, su cese en el mando le comportaba la separación del servicio y, consecuentemente, la pérdida de su salario y preeminencias como brigadier. Ante tal circunstancia, a mediados de septiembre de ese año, oficiará por conducto reglamentario al secretario de Guerra Juan Gregorio Muniain retractándose de su precipitada decisión y solicitando volver al servicio con el “zelo y aplicazion que hasta aquí hà procurado, à imitazion de su Padre y Abuelos, y la del Marques de la Mina su tío [sic]”⁶⁸. En el escrito del mariscal de campo Eugenio Bretón —quien regía la Dirección General de Dragones— que da curso a la instancia de Albuquerque, Muniain anota la siguiente minuta: “S[u] M[ajestad] perdonò al D[u]q[u]e de Albuquerque, la ligereza de pedir retirarse del servicio”⁶⁹. No conforme con eso, el secretario de Guerra abundará sobre la irresponsabilidad de Albuquerque en una instrucción a Bretón ordenándole que “advierta de Palabra al Duque [que] reprima sus veleidades, [y que] se dedique a mantener su reg[imient]o en Di[s]ciplena”⁷⁰. De esta manera, más que los supuestos problemas de salud, parece ser que la inapropiada conducta del coronel del Lusitania tendría que ver con el hecho de que Bretón le hubiera afeado el estado en que se hallaba dicho regimiento, así como de la poca diligencia en su desempeño. A este respecto, entrado 1772 —o sea, pocos meses después— el director general de Dragones se queja amargamente sobre este punto:

Expone [Eugenio Bretón] que el Regimiento de Dragones de Lusitania [cuyo mando ostenta el duque de Albuquerque] se halla en deplorable estado de Caudales, y disciplina, sin que pueda restablecerse en tanto que estè en èl el teniente Coronel D[o]n Josef Cavallero [el segundo al mando del regimiento], cuyo caracter perjudicial llega á suponer ordenes, y a interpretar las Ordenanzas segun su idea⁷¹.

68 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 1158, s.f. Todo este asunto aparece dentro de un registro titulado *Fechos de Dragones 1769-1772* y dentro de un expediente del año 1771 en cuya portada se lee *Lusitania* 8º.

69 *Ibidem*.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*. Este asunto está en otro expediente del año 1772 titulado *Lusitania*.

Una vez vuelto el duque al servicio activo, parecería que todos los males del Lusitania se centrarían en la negligencia del teniente coronel José Cavallero, segundo jefe del regimiento. En el libro maestro de ese mismo año de 1772 hay una anotación de Bretón en la hoja de servicios de Cavallero: “este oficial tiene muchos meritos y servicios, pero no es el mas apropiado para el mando de un regimiento [*sic*]”⁷². Esta nota negativa trasluce cuál era el día a día de la unidad. Si el director general de Dragones consideraba que el segundo jefe era un inepto para el mando del Lusitania, se puede inferir que este lo ejercía —mejor o peor— por dejación de funciones de su primer jefe; esto es, de su coronel; o sea, de Albuquerque. Lo decididamente chocante es que el duque, o bien parecía que vivía en la inopia, o bien encubría la incapacidad de su segundo. Las calificaciones que le otorga al teniente coronel Cavallero en esa misma hoja son todo un contraste:

Valor..... Acreditado
Aplicacion [*sic*]..... Mucha
Capacidad..... Notoria
Conducta..... Con inteligencia [*sic*]⁷³

Lo más curioso de todo es la nota positiva de Bretón en ese mismo libro maestro sobre el coronel del Lusitania, destacando las “muchas circunstancias[,] aplicacion y celo [de Albuquerque que] lo hacen digno acreedor [...] de Su Mag[esta]d”⁷⁴. Ni asomo de la antojadiza conducta que apuntaba Muniain ni de la falta de diligencia en el mando del regimiento que dejaba entrever ni de la reprensión verbal que este le ordenaba a Bretón el año anterior. A fin de contextualizar los hechos narrados, tal y como ya se ha expuesto, el en ese momento coronel del Lusitania había recibido el mando del regimiento en vida de su tío Jaime, promotor de su establecimiento en 1709 y primer jefe en su historia, permaneciendo en el mando casi un cuarto de siglo⁷⁵. Incluso, su nombre original, Dragones de Pezuela, está ligado a la estirpe familiar, ya que don Jaime Miguel, en

72 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 2482, carp. 1, f. 2.

73 *Ibidem*.

74 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 2482, carp. 1, f. 1.

75 Véase *supra* nota 66.

ese momento vi conde de Pezuela de las Torres, no heredó el marquesado de la Mina hasta la muerte de su padre en 1729.

Volviendo al meollo del asunto, el 11 de marzo Lamor ofició al Consejo de Castilla adjuntando copia tanto de la carta dirigida a Albuquerque el pasado 17 de enero como la incongruente respuesta de este fechada el 22 del mes siguiente. En dicho escrito se lamenta profundamente de contestación del heredero del marqués en estos términos:

Me [h]a sido mui sensible la indiferencia assi por lo que puede caer el publico de esta instrucción [contenida en la totalidad de la obra y no en una mera compilación], como que no adapte el Duque [de Albuquerque] la buena voluntad del Supremo Consejo [de Castilla], a que se perpetue la memoria de un español tan benemérito [como el marqués de la Mina]⁷⁶.

Cabe insistir que quien pone en escena al duque de Albuquerque no es ni la Real Academia de la Historia ni el Consejo de Castilla sino Lamor, visto el coste de editar la extensa y ciclópea obra del marqués. Precisamente, en el primer párrafo de su carta a Albuquerque en que da muy sucinta cuenta de los motivos que le llevaron a tal proceder alude a sus limitados medios económicos al afirmar tener “hijos a quien educar, y sin maiorazgo que dejarles”⁷⁷. Toda una indirecta al magnate, quien gozaba de extensos señoríos y rentas, además de su sueldo de brigadier.

En vista de lo infructuoso de su gestión, Lamor llegó a poner a disposición de las autoridades los manuscritos en su poder, sugiriendo implícitamente su publicación por parte de la Real Academia de la Historia —lo que, paradójicamente, acabará sucediendo un siglo más tarde⁷⁸—, dado el interés de los mismos para esta rama del conocimiento y el ingente gasto que suponía su impresión. Así se manifiesta:

En mi poder se hallan los borradores de d[ic]ha obra, que con ciega obediencia, ofrezco al Consejo [de Castilla], para quanto me im-

76 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

77 *Ibidem*.

78 Jaime Miguel de Guzmán Dávalos, *Memorias sobre la guerra de Cerdeña y Sicilia en los años de 1717 a 1720 y guerra de Lombardía en los de 1734 a 1736*, Madrid, Estab. Tip. de Fortanet, imp. de la Real Academia de la Historia, 1898.

ponga en el uso de ellos. Sirvase V[uestra] S[eñoría] trasladarlo a su superior noticia, con tributo de mi reconocimiento, y prevenirme de su resolución a fin de emprender la impresión de la Obra, cuja Lisencia se [h]a digando concederme, y tengo suspendida por el motivo expresado⁷⁹.

Pero una cosa es predicar, y la otra dar trigo, ya que no hay evidencia alguna de que el Consejo de Castilla apremiara a la Real Academia de la Historia a este respecto. Además, el comportamiento del duque de Alburquerque llevaba a los consejeros de la Sala de Gobierno de dicho ente palacio a un fenomenal lío. Su salomónica resolución de 30 de abril de 1771 no tiene desperdicio:

Digasele [a José Lamor] q[u]e use de la liz[enci]a que el Cons[ej]o [de Castilla] le ha dado p[ara] la Impresion del epitome de la vida del Marq[ue]s de la Mina, y q[ue] escuse el trabajo de los vorradores sobre los tres tomos de las Guerras de Zerdeña y demas, med[ian]te tener reparo el heredero de d[ic]ho Marques en su publicaz[i]o[n] [sic]⁸⁰.

Por un lado, se levantaba la suspensión a la licencia de Lamor, ya que la provisionalidad de esta no era jurídicamente cautelar, pues dicha eventualidad no dependía de una ponderación de intereses legítimos en conflicto sino que provenía de una evaluación de la Real Academia de la Historia en que se proponía —nada más que eso— una mejora en la calidad de los contenidos. Por otro lado, el Consejo de Castilla eximió del cumplimiento de la importante observación realizada en dicha evaluación dado que en este caso sí que se planteaba un problema intrínsecamente legal: el derecho que asistía del duque de Alburquerque en tanto que heredero legítimo del autor sobre, por lo menos, los escritos de su tío que no habían sido aprobados hasta ese momento por dicho organismo.

Ahora bien, al no haber interés público general a proteger, no había posibilidad de actuación de oficio por parte del Consejo de Castilla; en otras palabras, era potestad de dicho sínodo cortesano la concesión de la licencia, pero no obrar retroactivamente una vez esta otorgada. Solo a instancias

79 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

80 *Ibidem*.

de parte —en este caso, el legatario de don Jaime Miguel, que no era otro que su turbulento sobrino— era posible pleitear civilmente ante el Juzgado de Imprentas, órgano jurisdiccional dependiente del Consejo de Castilla, pero autónomo respecto a su Sala de Gobierno, y competente, entre otras cosas, para revocar la susodicha licencia⁸¹. El temor a una demanda legal de un influyente potentado bien provisto de peculio como Alburquerque tuvo que ser el factor que justificó tanto el anonimato de Lamor —editor y prologuista de *Máximas para la Guerra*—, como la aparición en ambas emisiones de impresores espurios encubriendo la identidad de Tolosa.

Si bien José Lamor tuvo plena consciencia del carácter voluble del aristócrata, es más difícil suponer que llegara a tomar la medida por sí mismo —dado que no era jurista— del colosal embrollo legal en que se había metido. Aunque es una mera elucubración, es factible conjeturar que fuera asesorado a este respecto por su apoderado Francisco Marín, un abogado con una acreditada experiencia ante el Consejo de Castilla⁸². Sin ánimo de ser exhaustivo, algunos años más tarde, este letrado representó al hispalense Francisco de Paula Baquero en la obtención del pláacet de dicha cámara áulica para estampar su *Apología por los curas del sagrario de la Santa Patriarcal Iglesia de esta ciudad de Sevilla*⁸³.

5. COROLARIO: MÁXIMAS, PRINCIPIOS... Y LUCUZE

Demostrado ya que la edición princeps tiene dos emisiones que hasta el momento se habían considerado facturas separadas y analizado el rol de Lamor, así como el motivo que le llevó a imprimir de forma anónima y

81 Vanesa Benito Ortega, “El consejo de Castilla y el control de las impresiones en el siglo XVIII. La documentación del Archivo Histórico Nacional”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 36 (2011), pp. 179-193 (pp. 182-184); y también Javier Bragado Lorenzo y Ceferino Caro López, “La censura gubernativa en el siglo XVIII”, *Hispania. Revista española de historia*, LXIV, 217 (2004), pp. 571-600 (p. 575).

82 Christian Windler-Dirisio, “Campesinos pobres y absolutismo reformista”, *Noticario de historia agraria*, 7 (1994), pp. 67-107 (pp. 77-78 y 91-95).

83 Gabriel Sánchez Espinosa, “La imprenta de Manuel de Sancha (1781-1784), ¿el hijo díscolo de Antonio de Sancha?”, en *El mundo del libro y la cultura editorial en la España del siglo XVIII*, ed. Gabriel Sánchez Espinosa y Rodrigo Olay, Gijón, Trea, 2002, (pp. 69-97) p. 82.

falsaria, en este último epígrafe se pretende volver sobre la relación con Lucuze y su obra impresa en 1772. Esta aportaría un indicio más a la retahíla de datos cuya suma permite atisbar ese año como término *post quem* — esto es, al menos, cinco años después de la muerte de Mina— de la edición de *Máximas para la Guerra*. Lamor, en su carta a Albuquerque hace este interesante comentario:

Estando en esta tarea, y savedores muchos Oficiales, y entre ellos varios de graduación, me instaron a que la diera al publico. resisti-me [*sic*, *minúscula incial*] quanto fue posible, por que nunca fue mi obgeto tal; pero continuando sus solicitudes, y extimulandome [*sic*] mas, la gratitud que profeso al Excmo. difunto; (en que hago vanidad de no haver quien me excesa) Que no sepultase la memoria de tal patricio, y que la Jubentud militar, no careciese de una enseñanza tan util, me combencieron, y determinè, solicitar del Supremo Consejo [de Castilla], el permiso para la impresión⁸⁴.

Al hilo de lo afirmado por Lamor, ¿quiénes eran los anónimos altos mandos a los que alude? Hay indicios más que suficientes para afirmar que, al menos, hubo dos oficiales generales que apoyaban su iniciativa. Uno de ellos fue el mariscal de campo Pedro de Lucuze. Tal y como se ha visto, este ingeniero es el autor del *Diccionario* anejo al segundo volumen de uno de los códigos de *Guerra de Cerdeña y Sicilia en los años de 1717, 1718, 1719 y 1720*, impreso en 1772 con el título de *Principios de fortificación*. Precisamente —tal y como destaca el informe de los académicos de la Historia—, una de las diferencias entre el manuscrito presentado para la censura y el texto finalmente estampado es la ausencia en este último del apéndice escrito por Lucuze. Igualmente, ya se ha referenciado que, en otra versión manuscrita, el amanuense informa de lo innecesario de incluir el *Diccionario*, pues este ya ha sido publicado. Obviamente, 1772, el año de edición de los *Principios* de Lucuze, es una datación muy cercana al término *post quem* de *Máximas para la Guerra*. Además de reducir un coste de impresión que se había hecho innecesario por lo redundante, Lucuze —a diferencia de Mina— estaba vivo y era libre de llevar a la imprenta una obra que el propio marqués reconoce explícitamente ajena

84 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

a su pluma. Por tanto, a diferencia de los borradores de Mina en poder de Lamor, en este caso no se vislumbraba la posibilidad de un contencioso con el duque de Alburquerque. Precisamente, la perspectiva de que, tras la muerte del marqués, su legado escrito parecía que iba a pasar a dormir el sueño de los justos al igual que su autor, llevó al ingeniero a imprimir lo que había sido originalmente un accesorio como una obra propiamente exenta. Sin duda alguna —aunque quedan muchos cabos sueltos en dicha trama—, existe un estrechísimo nexo entre *Máximas para la Guerra* y *Principios de fortificación*, tanto por su génesis intelectual común como por salir ambas obras de la imprentas en un contexto temporal afín. Por tanto, si hubo varios jefes con entorchados dorados en la bocamanga que alentaron a Lamor en su procelosa tarea, uno de ellos fue, dada la aplastante suma indiciaria expuesta, Pedro de Lucuze.

Otro de los generales que pudo animar al editor de *Máximas* a llevar a cabo su tortuosa empresa pudo ser el también mariscal de campo e ingeniero Pedro Martín Zermeno. Aunque en este caso las circunstancias que así lo indicarían son más aparentes que evidentes. En la ya citada carta que Lamor remite a Alburquerque sitúa el momento en que empezó a albergar la posibilidad de llevar a cabo la empresa: “Al poco tiempo de mi arrivo a esta Isla [de Mallorca]”⁸⁵. En la misma coincidió con Martín Zermeno, quien también había estado muchos años destinado en Cataluña, en ese momento segundo en el mando del archipiélago tras el capitán general⁸⁶. Al igual que Lucuze, Zermeno era un viejo conocido de Mina. Había servido bajo su mando en Italia y, ya con Mina como capitán general de Cataluña, durante varios años estuvo al frente de las obras de la nueva fortaleza de San Fernando, diseñada por su padre Juan —un personaje relevante en

85 AHN, Consejos, leg. 5532, exp. 76.

86 AGS, Secretaría de Guerra, leg. 2408, s. f. El documento se titula *Relación de los meses de Enero y Feb[rer]o de 1771 de todos los empleados en estados maiores de las plazas de este Reyno de Mallorca*. Algún detalle más a este respecto en Horacio Capel Sáez & al., *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, Serbal, 1983, pp. 314-317; así como Amparo Marzal Martínez, *La ingeniería militar española del siglo XVIII. Nuevas aportaciones a su legado científico y monumental*, Madrid, Universidad Complutense, 1991 [tesis doctoral], pp. 1191-1195; y más recientemente Juan Carrillo de Albornoz y Galbeño, *Los ingenieros militares Juan y Pedro Zermeno: paradigmas de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2013, pp. 76-94.

*Máximas para la Guerra*⁸⁷—siguiendo la decisión estratégica del marqués de basar esta nueva defensa de la frontera francesa en la montaña de Capuchinos, un altozano que domina Figueras⁸⁸. La onomástica regia que da nombre a dicha fortificación fue idea del propio Mina, y la advocación a los santos Miguel y Santiago de dos de sus elementos defensivos simboliza del papel capital del marqués en su génesis⁸⁹. Por cierto, también Pedro de Lucuze—quien, además de regir la Real Academia de Matemáticas de Barcelona, era en ese momento ingeniero director de Cataluña—participó en la discusión estratégica sobre este asunto, recomendando al marqués un emplazamiento que este finalmente desestimaría⁹⁰.

La relación entre los tocayos Zermeño y Lucuze se remonta a la década de los cuarenta⁹¹. En esos años, el primero fue alumno del segundo en la Academia de Matemáticas y se intensificó poco antes de la muerte del marqués cuando ambos firmaron un informe—fechado en Barcelona en marzo de 1765—sobre la conveniencia de conservar o abandonar Melilla y otros presidios africanos⁹². La coincidencia con su conocido Zermeño en Mallorca en el momento en que Lamoignon se decide a publicar los escritos del difunto marqués permite perfilar que dicho general sería otro de los oficiales de alta graduación que le animaron en su aventura editorial.

Un aspecto en el que *Principios de fortificación* guarda un estrecho paralelo con *Máximas para la Guerra* es la alteración del título de la obra impresa respecto del manuscrito. El *Diccionario* de Lucuze se convirtió en *Princi-*

87 *Máximas para la Guerra*, f. VI r-VII v.

88 En relación al papel de Mina, *vide* Pablo de la Fuente de Pablo, “España juega con negras. Zermeño y la nomenclatura defensiva de San Fernando de Figueras como alegoría ajedrecística”, en *Jornadas de Fortificaciones. Actas III y IV. Barcelona - Ciudad Rodrigo (2016-2017)*, ed. Germán Segura, Valladolid, Galland Books, 2018, pp. 31-39 (pp. 31-35); Sobre los Zermeño, padre e hijo, y su rol en el diseño y en los primeros años de la construcción de dicha fortaleza, *vide* Juan Manuel Alfaro Gil, *La real plaza de guerra de San Fernando de Figueras. La historia del guardián de la frontera*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2021, pp. 28-73.

89 De la Fuente de Pablo, *op. cit.*, pp. 35-36.

90 Julián Suárez Inclán, *El teniente general don Pedro de Lucuze [sic]. Sus obras, e influencia que ejerció en la instrucción militar de España*, Madrid, Imprenta de Administración Militar, 1903, pp. 102-105; y también Pablo de la Fuente de Pablo, “El castell de Sant Ferran que no va ser”, *Revista de Girona*, 163, 1994, pp. 48-51 (*passim*).

91 *Vide supra* nota 86.

92 BNE, Manuscrito, sig. 21211, ff. 1-75.

píos, mientras que el manuscrito *Epítome de la vida de Don Jaime Miguel de Guzmán, Marqués de la Mina, con reflexiones militares* pasó a denominarse *Máximas para la Guerra*, pasando el *Epítome* a ser un mero subtítulo en la portada del libro impreso⁹³. Dicha modificación permite contemplar un proceso de maduración en la presentación del producto intelectual por parte del editor. De ello puede inferirse que la impresión no fue inmediata a la concesión de la licencia, pues el cambio de título precisó de un proceso meditativo que necesitó forzosamente un intervalo de tiempo. Dado lo enjundioso de la mudanza, ello permite conjeturar que su estampación en Vich es más cercana a la impresión del tratado de Lucuze en 1772 que a la concesión de la licencia otorgada el año anterior. En primer lugar, se pasa de un encabezamiento copulativo a otro que es tanto cualitativo como cuantitativo. El título del manuscrito aún secuencialmente los contenidos del libro, ya que tras los paratextos, en primer lugar aparece el breviario autobiográfico de Mina. Este abarca desde la página 1 a la 42, solapándose en dicha última plana con el inicio de las reflexiones que se extienden hasta la página 408. O sea, casi nueve décimas parte de la obra son las denominadas *reflexiones*, lo cual justifica el cambio de prioridad. Ahora bien, ¿cabe considerarlas retóricamente como tales? Dicho con otras palabras: ¿son realmente reflexiones? En el dieciochesco *Diccionario de Autoridades*, el lema *reflexión* presenta tres acepciones. A este respecto, las dos primeras se relacionan con la luminosidad secundaria en tanto que fenómeno físico, así como el efecto pictórico resultante, mientras que la tercera y última es una derivación que “Metaphoricamente vale consideración, o segundo reparo, que se hace sobre el assunto o materia que se trata o discurre”⁹⁴. ¿Cuál es el tema examinado que merece dichas consideraciones? En la idea original de Mina, las reflexiones son las enseñanzas que se pueden extraer del relato histórico expuesto en sus manuscritos. Ausente dicha narración de los hechos en la compilación de Lamor, no hay reflexiones, ya que no

93 Una vez obtenida la licencia, el cambio o la alteración del título no suponía un problema. Ese fue el caso del más célebre libro en español, el *Quijote* cervantino, tal y como exponen Fernando Bouza y Francisco Rico Manrique, “Digo que yo he compuesto un libro intitulado El ingenioso hidalgo de la mancha”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXIX, 1 (2009), pp. 13-30 (pp. 20-21).

94 *Diccionario de la lengua castellana [...] Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R.*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1737, p. 536.

hay sujeto sobre el que discurrir. El *Diccionario de Autoridades* vuelve a ser una fuente primaria fundamental que ayuda a entender el cambio del título al definir la voz *máxima* como “Sentencia, axioma, principio ò fundamento de alguna Arte ò ciencia”⁹⁵. Así, *Máximas para la Guerra* es una idea equivalente a *Fundamentos para la guerra*. Por tanto, se corresponde al sujeto que principalmente se aborda en dicho tratado: una compilación de lecciones aprendidas sobre la conducción de operaciones bélicas. Nuevamente, el nexo con Lucuze vuelve a ser de gran utilidad a fin de entender la acción de Lamor: *Principios* —tal y como se ha podido leer, sinónimo de *Máximas*— es un término muchísimo más adecuado para titular dicho tratado de fortificación que *Diccionario*. La obra de Lucuze no es, en modo alguno, un repertorio de artículos sobre lemas ordenados alfabéticamente que definan el léxico propio de fortificación, pese a la intención de Mina de incorporar un glosario anejo que hiciese, mediante la consulta de dicho apéndice, más comprensibles los sucesos narrados.

Incluso, leyendo el prólogo de *Principios de fortificación* se podría inferir que este influyó en el título dado por Lamor a su compilación. En la primera de las advertencias que Lucuze hace al lector destaca que las “Maximas principales de la Guerra” —una perífrasis del título que se acabará dando a la obra aquí estudiada— según dicho tratadista “han sido siempre unas mismas, no obstante que se hayan alterado en quanto al modo, segun ha dictado la experiencia con el tiempo”⁹⁶. En este caso, la compilación realizada por Lamor es una visión de las imperecederas máximas de la guerra —nunca mejor dicho— fruto de la experiencia profesional de Mina extraída de su bagaje manuscrito.

A título de corolario, puede apreciarse que hay serias evidencias que apuntarían a la influencia del ejemplo de Lucuze en el cambio del título con vistas a la edición impresa, adecuándolo a su estructura, cosa que no había observado Lamor en el momento de solicitar la licencia y que sí que hizo con posterioridad. Toda la suma indiciaria expuesta en este artículo vendría a perfilar que el término *post quem* de la edición príncipes de *Máximas para la Guerra* estaría, como mínimo, en torno a 1772; esto es, al menos un lustro después de la muerte del marqués de la Mina.

95 *Diccionario de la lengua castellana [...] Tomo quarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N.*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1734, p. 517.

96 Lucuze, *op. cit.*, p. V.

El té de las damas como nueva forma de miscelánea:
recursos de hibridación genérica

EMRE ÖZMEN

Universidad de Sevilla

eozen@us.es

Título: <i>El té de las damas</i> como nueva forma de miscelánea: recursos de hibridación genérica.	Title: <i>El té de las damas</i> as a New Form of Miscellany: Resources for Generic Hybridization.
Resumen: El auge de la prensa periódica en el siglo XIX está ligado en buena medida a la reducción de los costos de producción, que hace posible que sea consumida por las masas y la redefinición de géneros editoriales anteriores, los cuales pasan a insertarse en el contexto de esta nueva sociabilidad. <i>El té de las damas</i> (1827) se vale de recursos formales para acomodar al formato de la prensa modelos de presentación de los materiales tomados de moldes genéricos propios del libro. La figuración de un marco narrativo refleja una forma actualizada de sociabilidad y canaliza los propósitos de didacticismo y entretenimiento, articulando las entregas en una conversación tomada de géneros como la miscelánea o las colecciones de relatos barrocos.	Abstract: The rise of the periodical press in the nineteenth century is largely linked to the reduction in production costs that made it possible for the press to be consumed by the masses and the redefinition of previous editorial genres, which came to be inserted in the context of this new sociability. <i>El té de las damas</i> (1827) makes use of formal resources to adapt to the format of the press to materials taken from the generic models of the book. The figuration of a frame narrative reflects an updated form of sociability and channels the purposes of didacticism and entertainment by articulating the instalments in a conversation taken from genres such as the miscellany or baroque stories.
Palabras clave: cultura editorial, revista, miscelánea, prensa del siglo XIX, prensa femenina.	Key Words: 19 th Century Press, Editorial Culture, Miscellany, Magazine, Women's Press.
Fecha de recepción: 9/10/2024.	Date of Receipt: 9/10/2024.
Fecha de aceptación: 29/10/2024.	Date of Approval: 29/10/2024.

En 1827, cuando todavía faltan unas décadas para el prodigioso auge de la prensa femenina en España¹, *El té de las damas* asume un papel

1 Para evitar confusiones, sigo la clasificación que ofrece Juan José Fernández Sanz para hablar de las publicaciones dirigidas a las mujeres, haciendo distinción entre “prensa femenina” y “prensa para mujeres”. Según este autor, mientras la “prensa femenina” se centra en temas como el hogar, la instrucción, la moda y la belleza, la

pionero al ser una de las dos revistas madrileñas de esta época dirigidas a las mujeres², y también actúa a modo de puente entre las antiguas y las nuevas fórmulas. Por un lado, la revista instruye a sus lectoras sobre “cosas pertenecientes al bello sexo”, y las entretiene con la variedad informativa, siguiendo las huellas de las misceláneas de los siglos pasados y la tradición que aúna didactismo y entretenimiento. Por otro lado, introduce respecto a ella la novedad en su formato, al trasladar lo que correspondía a la formalización del libro al nuevo cauce de la prensa periódica, pues se publica en “cuadernos” por entregas regulares, cada uno de los cuales está dedicado a un tema distinto, aunque siempre relacionado con el universo femenino. El resultado de la encuadernación se aproximaría al libro, pero el acceso a sus materiales era muy distinto, y el diseño de la publicación muestra los intentos de combinar los dos modelos, el de la variedad y el de la integración, el de una diversidad de materiales en entregas independientes y el de la posibilidad de su reunión en una obra unitaria.

La trayectoria de los géneros misceláneos, como recopilación de curiosidades, “muestrario de lo que se ha dicho”³ en torno a distintos temas, se va

“prensa para mujeres” se dirige específicamente a un lectorado compuesto por mujeres, pero abordan asuntos variopintos. Este último grupo incluye, por ejemplo, las revistas de “tono feminista” (Juan José Fernández Sanz, “Sobre el estado actual de la investigación acerca de la historia de la prensa especializada en España”, en *Prensa y periodismo especializado. Historia y realidad actual: [actas del Congreso de “Prensa y Periodismo Especializado”, celebrado del 8-10 de mayo de 2002, en Guadalajara]*, coords. Juan José Fernández Sanz, José Carlos Rueda Laffond y Carlos Sanz Establés, Guadalajara, Aache, 2002, pp. 91-116).

- 2 Enrique Rubio Cremades indica que, en la década de 1820, las únicas revistas femeninas publicadas en Madrid eran el *Periódico de las damas* (1822) y *El té de las damas* (1827). Ambas cesaron sin que hubiese podido salir al mercado su segunda entrega (“Análisis de la publicación *El Pensil de Bello Sexo*”, en *Escritoras románticas españolas*, coord. Marina Mayoral, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 95-104 (pp.95-96). Para un acercamiento a la prensa femenina del siglo XIX, véase Inmaculada Jiménez Morell, *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones de la Torre; Adolfo Perinat Maceres y María Isabel Marrades, *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid, CIS, 1980; María F. Sánchez Hernández, “Evaluación de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, xxxii (2009), pp. 217-244.
- 3 Asunción Rallo Gruss, “Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista”, *Edad de Oro*, III (1984), pp. 159-180 (p. 160).

reacomodando a lo largo de la Edad Moderna para reorientar su formato y contenido a las necesidades de la época, “en un intento de alcanzar nuevos horizontes editoriales y de venta”⁴. Según señalan Casenave⁵, Larios⁶ y Álvarez Barrientos⁷, una diversificada tipología de publicaciones de los siglos XVIII y XIX se acercan a esta tradición de la *varietas* clásica para ajustarla a sus propósitos y a los formatos elegidos. De manera particular, las publicaciones periódicas en el cambio de siglo se apropian de las fórmulas de las misceláneas para captar la atención del lector; como consecuencia, el género —con sus actualizaciones— llega a las manos de un nuevo tipo de lectores, aún más heterogéneo que el de las misceláneas renacentistas.

Un buen ejemplo de esto lo constituye *El té de las damas. Conversaciones agradables e instructivas entre varias señoras*, que conecta el género de la miscelánea, desde sus raíces en la Antigüedad, con el formato de la publicación periódica del siglo XIX, adoptando las peculiaridades relacionadas con el formato y las estrategias de *marketing* y venta. Mantiene algunos de los aspectos más característicos del género a partir de la variedad temática y las pretensiones instructivas; en nuestro caso destaca la actualización del recurso a los marcos conviviales y sociales para la infiltración de los pensamientos del escritor a través de una apacible charla en un marco agradable. La materia, por otra parte, debía acomodarse a los rasgos novedosos de las publicaciones periódicas, tanto al ajustarse a un sistema de entregas como al asumir las reglas del juego del mercado literario contemporáneo, según se muestra en la promoción del “producto” a través de anuncios publicados en otras revistas, con objeto de animar a su público a “comprar”

-
- 4 Las misceláneas, como los almanaques, sobrevivieron a lo largo de los siglos gracias a la capacidad de adaptarse a las exigencias de público lector. Por esta razón, creo que lo que señalan Claudia Lora Márquez y Juan Pedro Martín Villarreal a propósito de los almanaques es válido para las misceláneas del siglo XIX: “A vueltas con *El Ángel del Hogar*: El almanaque como producto editorial femenino en el siglo XIX”, *Ogigia. Revista Electrónica De Estudios Hispánicos*, 28 (2020), pp. 141-163 (p. 144).
 - 5 Marieta Cantos Casenave, “Lectoras y escritoras en España 1800-1835”, *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 16 (2010), pp. 13-34.
 - 6 Luis F. Díaz Larios, “Larra novelista de su tiempo”, en *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades, Alicante, Universidad de Alicante, 2011, pp. 153-172.
 - 7 Joaquín Álvarez Barrientos, “Miscelánea y tertulia *El café*, de Alejandro Moya”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, xxvii, 1 (2004), pp. 59-74.

la revista si quiere seguir la continuidad de la exposición. Estos rasgos de la revista crean un producto híbrido y eficaz en términos de promoción y un campo de estudio fructífero para entender los cambios en el mundo editorial del siglo XIX y su relación con el impreso y la tipografía.

El té de las damas no tuvo una vida muy larga. Solo se publicaron tres cuadernos en octavo entre mayo y agosto del año 1827, que conforman su primer tomo. En octubre de ese mismo año, sale a la luz el primer cuaderno del segundo tomo, aunque no se puede saber con certeza el día exacto de publicación de ninguno de los cuatro cuadernos que componen los dos tomos, al no mostrarse ninguna información al respecto. Aun así, los anuncios para la promoción de los cuadernos de *El té de las damas* que aparecen de manera repetida en la *Gaceta de Madrid* —el 19 de mayo, el 5 de julio, el 14 de agosto y 9 de octubre de 1827 respectivamente— y en *Diario de avisos de Madrid* —el 22 de mayo, 20 de agosto y 15 de octubre de 1827— pueden aportar algún dato acerca de la frecuencia de la publicación. Si tomamos en cuenta las fechas (día, mes, año) en las que se publican estos anuncios podemos deducir que esta se imprimía aproximadamente cada treinta o cuarenta días.

El 9 de octubre de 1827 se publicó en el *Diario de Avisos de Madrid* el último anuncio sobre un número de *El té de las damas*. Este promete la publicación de un nuevo cuaderno perteneciente al segundo tomo. Aunque no lo indica el texto, ese va a ser su último número:

El té de las damas, conversaciones agradables e instructivas entre varias señoras, tomo 2º, cuaderno 1º. Los principales artículos contenidos en este cuaderno son los siguientes: Los Moros. Almansa, novela morisca. Diatriba contra mujeres. Cloe o retrato de la mujer viciosa. Cuadro de las mujeres viciosas. Crítica de las mujeres literata. Mujeres célebres por sus vicios y defectos. [...]. Damas romanas y otras envenenadoras. Se hallará con los anteriores en la librería de Hermoso, frente a las Covachuelas, a 5 reales cada cuaderno y el tomo a 15 reales en rústica y 18 en pasta⁸.

8 *Diario de Avisos de Madrid*, (09/10/1827), p. 492. El mismo anuncio se publicó el 15 de octubre de 1827 en el periódico *Gaceta de Madrid*. Estos periódicos están disponibles para su consulta en la Hemeroteca Digital Hispánica.

Es probable que la publicación no lograra llamar la atención del público; sin buenos resultados de venta, la tertulia de las cuatro damas no llegaría a su final. O, quizá, al editor se le presentó un nuevo proyecto que le interesara más. Juan Francisco Fuentes Aragonés apunta a la mecánica del mercado como la principal causa de “el carácter efímero” de la producción periódica de la década de los años 20 del siglo XIX:

Un grave desajuste entre oferta y demanda, entre número de títulos y público lector, que hace que la mayoría de las publicaciones no pueden pasar de los primeros números ante la falta de compradores. La cuestión de si faltaban lectores o sobraban cabeceras no es una burda tautología. Los datos que conocemos sugieren que el problema radicaba más bien en un deficiente reparto del público existente y, en última instancia, en una tendencia histórica de la prensa española —sobre todo madrileña— al minifundismo empresarial y a la sobreexplotación de un mercado ciertamente limitado⁹.

Sin duda, intereses que se relacionan con lo mercantil debieron relegar una publicación para mujeres que no respondía a una iniciativa femenina.

La revista se imprime en la Imprenta de Aguado, foco editorial de otras cabeceras. En nuestro caso no se explicita quién impulsó la publicación y dirigió sus pasos. No es de descartar que fuera el propio Aguado, promotor y editor de otras cabeceras, pero, a la espera de esclarecer el dato, lo pertinente son los rasgos reveladores de la línea editorial. Nuria Varela Méndez y Asunción Bernárdez Rodal sostienen que la revista era editada y escrita por hombres, y muy posiblemente fuera así, por más que se imponga una completa anonimidad¹⁰. La firma, sin embargo —y es lo que nos interesa ahora—, no era necesaria para una evidente caracteriza-

9 Juan Francisco Fuentes Aragonés, “El público del libro y la prensa” en *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*, eds. Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez 2003, pp. 724-734 (p. 727).

10 Nuria Varela Menéndez, “‘Vindicación feminista’. Un caso paradigmático de exclusión en la historia del periodismo en España”, *Historia y comunicación social*, xxiv, 1 (2019), pp. 7-28 (p. 10) y Asunción Bernárdez Rodal et.al., *Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1926)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2013, p. 23.

ción. Desde la “Advertencia”¹¹ se manifiesta una voz masculina, con un insistente contraste entre “ellas, las damas” y “nosotros, los hombres”, lo que no deja lugar a la incertidumbre sobre la focalización de género que se impone. Y esta diferencia entre promotores y destinatarias no puede relegarse al acercarnos al funcionamiento de la comunicación literaria en el periódico y algunos de sus rasgos distintivos.

1. EL TÍTULO: LA HORA DEL TÉ Y SUS IMPLICACIONES

El primer tomo de la revista, compuesto por tres cuadernos y 346 páginas en total, lleva el siguiente título:

El té de las damas. Conversaciones agradables e instructivas entre varias señoras en las cuales solo se trata de cosas pertenecientes al bello sexo, comprendiéndose su historia en general y particular; las que se han distinguido por su hermosura, talento, valor, grandes virtudes o vicios; sus dichos y hechos célebres, anécdotas y sucesos notables, cuentos y novelas en las que se pinta el carácter de las mujeres, y las cualidades que las distinguen de los hombres¹².

Es importante señalar que “el bello sexo” mencionado en el título responde a un prototipo de mujer, con un aceptable nivel de educación, que busca ampliar sus conocimientos, pero que también se identifica con el arquetipo que se encarnará años después el “ángel del hogar”¹³. En este aspecto, *El té de las damas* no se diferencia demasiado de otras publicaciones pertenecientes a la prensa femenina de las primeras décadas del siglo XIX, que “están dirigidas a una mujer tradicional, sin destacar por su ideología política o social y que asume el rol asignado de esposa y madre

11 *El té de las damas*, Tomo I, Madrid, Imprenta de Aguado, 1827, pp. 5-10.

12 *Ibidem*, s. p.

13 El concepto se acuñará casi tres décadas después a partir del título de la revista dirigida por Pilar Sinués y hará fortuna en la tradición crítica en lo que respecta al tratamiento de la mujer en la literatura y la cultura decimonónica. Véase, por ejemplo, Bridget A. Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad*, Madrid, Visor, 1992 y Eva María Flores Ruiz, *Tormentos de amor: celos y rivalidad masculina en la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2016.

que la sociedad tradicional le ha impuesto”¹⁴. De acuerdo con este pensamiento, su argumento central se basa en la formación intelectual, moral y social de la mujer como madre que debe instruir a los hijos, es decir, a los nuevos miembros de la sociedad española¹⁵. La revista, de esta manera, convierte la charla apacible del bello sexo en un espacio agradable, en un modo de enseñar deleitando, proponiendo un modelo de instrucción basado en las fórmulas canónicas de misceláneas que se basan en la simplicidad, resumen y precisión de la información proporcionada.

El té de las damas, por ello, imagina una serie de reuniones mantenidas por unas damas de la alta sociedad alrededor de una mesa de té. Este espacio evoca la práctica académica que a veces formaba el marco de las misceláneas. Sin embargo, antes de pasar a analizarlo, es necesario detenerse a examinar las implicaciones del uso del té como título¹⁶, ya que es

14 Sánchez Hernández, *op. cit.*, p. 242.

15 Beatriz Sánchez Hita, “Prensa para mujeres en Cádiz después de 1791. *El Correo de las Damas* (1804-1807) y *el Amigo de las Damas* (1813)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1, 11 (2003), pp. 111-147 (pp. 136-137); Gisèle Cazottes y Enrique Rubio Cremades, “El auge de la prensa periódica”, *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, 8, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 43-59 (pp. 43-44).

16 Aunque lo hizo Mariano José de Larra antes que nosotros criticando este título en “El café”, su columna de *El Duende Satírico*, (26/02/1828), pp. 9-36 (pp. 22-24): «No hace mucho tiempo que iba yo por la calle, pensando en cosa de muy poco valor, cuando levanto la cabeza y me hallo con un cartelón más grande que yo, que decía, con unas letras que dificulto se puedan escribir mayores: *El té de las damas*. ¿Querrán ustedes creer lo que voy a decir? Precisamente yo tengo una mujer demasiado afectada del histérico, y como este mal es tan común en las señoras, vea usted que el deseo mismo me hizo consentir en que sería alguna medicina para algún mal de las mujeres; de modo que me puse tan contento, creyendo haber encontrado la piedra filosofal, y sin leer más, ni dónde se vendía siquiera, pensando hallarlo en los cafés, me dirigí al primero que encontré, interiormente regocijado de ver los adelantos que hace la Medicina; pregunté por un té que acababa de descubrirse, exclusivamente para las señoras; respondiome el mozo: “Señor, yo le sacaré a usted té; pero hasta la presente, el que tenemos en estas casas puede servir, y ha servido siempre, para señoras y para caballeros” [...] ¡Oh, cabeza redonda, exclamé, la que produjo este título! En España, donde las señoras ni toman té, si no es cuando se desmayan [...] ni, por consiguiente, hablan reunidas al tomarle; pues ya que quería poner un título de cosa de comer o de beber, ¿por qué no dijo *El chocolate de las damas*? ¡Como si fuera preciso que para hablar unas señoras estuviesen tomando algo! ¡Pues no andan por ahí mil títulos rodando, que, a lo menos, no hacen reír y

posible interpretarlo en relación con el espacio, el género, la capacidad cognitiva y la clase social.

Una reunión de damas para tomar té evoca un ambiente doméstico y revela una fuerte correspondencia entre los personajes (exclusivamente femeninos) y el espacio. Cabe destacar que el hogar y las atmósferas interiores estuvieron ligadas a una visión de roles de género del patriarcado, donde al hombre le correspondía el espacio público, y la mujer quedaba circunscrita a lo privado. Indica Ana Clara Castro Santana a este respecto: “Al ser un producto que se preparaba principalmente en el hogar [...] el té, o más bien dicho la hora del té, se convirtió en un espacio —temporal y físico— en el que las mujeres gozaban de tiempo libre”¹⁷.

Otra implicación del uso del té como referente en la prensa podría estar relacionada con la convicción de que este aumentaba la capacidad intelectual, conectando así la infusión con el contenido ofrecido para la instrucción de las mujeres. Como señala Jordan Goodman, a partir del siglo XVIII los ilustrados europeos defendían el consumo de café y té frente a las bebidas alcohólicas argumentando que los primeros aumentaban la capacidad mental, mientras que el alcohol entorpecía los procesos cognitivos¹⁸.

That these substances were psychoactive was understood by contemporaries though, of course, in their predominantly humoral terms. Their therapeutic value lay in two main areas: in their ability to ‘ease the brain’ by increasing alertness and wakefulness, to counter the effects of alcohol and opiate consumption and to assuage hunger and thirst¹⁹.

no puede equivocarse lo que pueda dar de sí la obra, como *Tertulias en Chinchón*, *Noches de invierno*, y caso que fuese para hablar de personas muertas, llámáralas primero *Tertulias en los infiernos o Noches en el otro mundo*, y no *El té de las damas*, título que, después de habernos abierto el apetito, nos deja con una cuarta de boca abierta!».

- 17 Ana Clara Castro Santana, “Exóticos, ilustrados y polémicos placeres del Imperio: el chocolate, el té y el café en la literatura inglesa (1650-1834)”, *Acta Poética*, vi, 2 (2019), pp. 119-145 (p. 125).
- 18 Jordan Goodman, “Excitantia: Or How Enlightenment Europe Took to Soft Drugs”, en *Consuming Habits: Drugs in History and Anthropology*, coords. Jordan Goodman, Paul E. Lovejoy y Andrew Sherratt, London, Routledge, 1995, pp. 126-147 (p. 127).
- 19 *Ibidem*, p. 136.

También cabe señalar que tanto el té como la cultura material que forma parte de ese ritual —la importación de porcelana por mar a Europa Occidental, acompañándolo— representaban la interacción entre su consumo y las élites. En el caso de nuestra revista, la elección de las palabras “té” y “damas” enfatizan esa relación. Asimismo, es importante indicar que en esos años la organización de tertulias entre mujeres de alta clase social, especialmente las literarias, era una práctica común. Tal como explica María del Carmen Simón Palmer: “las señoras abren sus salones determinados días de la semana y allí se canta, se recita, se toca el piano e incluso representan obras cuando tienen teatro”²⁰. De esta manera, la revista marca desde el título las coordenadas para su interpretación: un *topos* doméstico desarrollado a través de una conversación que concita a mujeres instruidas de clase alta o media-alta y se desarrolla a través de una compilación de textos que exponen los intereses de su género con el fin de enseñar deleitando.

En esta línea (y en una caracterización negativa), el título soslaya referencias que se harán habituales en las revistas femeninas decimonónicas, como las menciones de “la moda” o “la elegancia” y vocablos relacionados con la naturaleza (iris, aurora, luna), la botánica (pensil, vergel, floresta, etc.) y el mundo animal (mariposa)²¹. En su lugar, el editor compone un título extenso para revelar su clara intención didáctica canalizada a través de un apacible entretenimiento, en lo que no falta un guiño al modelo de las misceláneas.

Así, el título puede ser analizado desde otro prisma tomado del paradigma renacentista del género. Es destacable el paralelismo establecido con él especialmente en lo que respecta a la combinación de recreación e instrucción a través de la conversación (“conversaciones agradables e instructivas”), con una selección y ordenación de lecturas sobre un tema (“se trata de cosas pertenecientes al bello sexo”). Se ofrecen ejemplos sobre los vicios y virtudes de las mujeres (“su

20 María del Carmen Simón Palmer, “Panorama general de las escritoras románticas españolas”, en *Escritoras románticas españolas*, coord. Marina Mayoral, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 9-16 (p. 12).

21 María del Carmen Simón Palmer “Revistas españolas femeninas del siglo XIX” en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1975, pp. 401-445 (p. 405).

historia en general y particular; las que se han distinguido por su hermosura, talento, valor, grandes virtudes o vicios; sus dichos y hechos célebres”) y se presentan compilaciones de material novelesco para enseñar deleitando (“cuentos y novelas en las que se pinta el carácter de las mujeres, y las cualidades que las distinguen de los hombres”). La heterogeneidad de los materiales imponía la búsqueda de algún principio organizador. Cabe recordar que en su *Silva de varia lección*, Mejía indicaba que había colocado en su obra “discursos y capítulos de diversos propósitos, sin preservar ni guardar orden en ellos”, y decía que por esta razón “le pus[o] por nombre *Silva*; porque en selvas están las plantas, y arboles sin orden ni regla”²², mientras que en el *Jardín de flores curiosas*, Torquemada ofrece un orden compositivo en los temas tratados que, según Giovanni Allegra, propone “las sendas aptas para atravesarlo[su jardín], sin correr el riesgo de convertir nuestra visita en una incursión insensata e inútil”²³. En cambio, *El té de las damas* recurre a otro procedimiento para el mismo fin al repartir los materiales en el desarrollo del ejercicio de sociabilidad ligado al consumo de la infusión. Con ello se aproxima a otras modalidades estructurales, en las que nos detendremos más adelante, pero con un cambio significativo, ya que selvas y jardines son sustituidos por el “hogar”. En lugar de ofrecer un apacible camino por los jardines o aventuras en las selvas de las curiosidades, *El té de las damas* ofrece un paisaje doméstico donde destaca la variedad y el deleite dentro de una coherencia temática encauzada específicamente para manifestar el valor y la virtud de la mujer. En este sentido, es importante destacar cómo el título no solo implica un ambiente de domesticidad, sino que también sugiere un contenido temático “domesticado” para la formación intelectual de las mujeres. El modelo adoptado tiene relevancia en el plano ideológico, en el de sus implicaciones literarias y en el modo en que ambos se imbrican en el desplazamiento hacia el formato de la prensa periódica.

22 Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid, Castalia, 2003, p. 40.

23 Giovanni Allegra, “Introducción”, en *Jardín de las flores curiosas*, Antonio de Torquemada, Castalia, 1982, pp. 9-84 (p. 18).

2. PRELIMINARES: EL DISCURSO MASCULINO EN “DEFENSA” DE LAS MUJERES

La “Advertencia” de *El té de las damas* que sirve como introducción explica cómo en una casa principal de la corte las damas deciden reunirse y hablar de las mujeres. El narrador²⁴ utiliza marcadores gramaticales que permiten al lector notar que es un hombre. Según él, la intención de las protagonistas es reivindicar el papel de la mujer en la historia, la literatura y la sociedad:

Desde los primeros días impusieron en la ley de hablar solo de cosas de su sexo, dándole, como es natural, la preferencia sobre el nuestro: error agradable que no intento combatir y que no es tan perjudicial en ellas, como muchos hombres tenemos. [...] Harto hablan los hombres de sí, dicen: “todo lo mandan, disponen y gobiernan [...] y resulta que la mayor parte de los libros son escritos por ellos, con lo que ocupan muchas veces el único lugar, casi siempre el primero, y a nosotras a lo más solo nos dejan uno muy secundario. [...] La historia de las mujeres no es menos instructiva y agradable que la de los hombres, y se verá en honor de nuestro sexo que es menos sanguinaria, menos fecunda en vicios, más rica en virtudes²⁵.

El narrador, tras redactar lo que dicen esas damas en forma de una larga cita, toma la palabra de nuevo para no perder la oportunidad de resaltar las “diferencias” ente mujeres y hombres. A su juicio, las participantes de *El té de las damas* son aficionadas a la lectura, están más o menos instruidas, pero no tienen ni el tiempo ni la capacidad intelectual suficiente para sobrepasar el nivel de la oralidad y, como haría un hombre, redactar por ellas mismas el relato. Por ende, se ven obligadas a aprovechar la pluma de los hombres, su elocuencia y su instrucción para presentar un recopilatorio de conocimientos acerca de la historia de las mujeres:

24 Mantengo esta denominación, aunque la narración sea muy limitada en cuanto al despliegue de acciones, para referirme a la función de control y organización del texto e introducción de opiniones, desde un nivel de superioridad respecto a los personajes, en este caso, meros soportes para dar cauce a los textos, que son así presentados en un marco de amenidad.

25 *El té de las damas*, I, pp. 5-7.

Debemos entender que las amables señoras de mi tertulia, aunque personas de instrucción no lo son tanto, ni por tal se tienen, que sean verdaderas autoras, ni sus fuerzas ni sus ocupaciones las permiten elevarse a trabajos literarios de demasiada extensión: se contentan con pasar al rato leyendo extractos y traducciones [...]. Querrían mis damas literatas que las obras de que sacan los materiales de la que llamaremos suya fuesen escritas también por mujeres; pero no les ha sido fácil hallarlas, tienen que valerse de la pluma de los mismos hombres, de su instrucción y de su elocuencia para entretejer su historia, y aun para componer su elogio²⁶ (I, 8-9)

La voz masculina de la “Advertencia” confirma que es él quien imprime estos discursos en formato de cuadernos y hace un llamamiento implícito a las lectoras para que gasten su dinero en “comprar” los productos de la imprenta —con una alusión a lo material y a lo económico— si quiere continuar gozando de las conversaciones de las damas.

me propongo imprimir estas conversaciones para recreo e instrucción de las damas. [...] las daré por cuadernos para mayor comodidad de los que deseen comprarlas, y para tantear el gusto del público; pues si no agrádesse la idea, bien podrán seguir doña Carlota y sus amigas en sus agradables coloquios, que yo por cierto no continuaré en mi empresa, y la obra quedará o manuscrita, o solo en el principio²⁷.

Una de las fórmulas de hibridación que ofrece *El té de las damas* se puede ver en el texto preliminar. Mientras la “Advertencia” menciona el propósito de “deleitar enseñando” con una selección de material como en la miscelánea, indica también el aspecto económico de este negocio y la novedad del formato para garantizar una mayor comodidad a la lectora y una rentabilidad más segura para él mismo.

Con la función de conformar el “circuito de comunicación” que se establece entre los lectores, los autores, los editores y las editoriales²⁸, la “Ad-

26 *Ibidem*, p. 8.

27 *Ibidem*.

28 David Finkelstein y Alistair McCleery, “Introduction”, en *The Book History Reader*, eds. David Finkelstein y Alistair McCleery, London, Routledge, 2002, pp. 1-6 (p.3).

vertencia” expone estos datos: en primer lugar, ofrece, en forma dialogada, con un ritmo ameno y un sistema didáctico, una compilación temática sobre “el bello sexo”, dirigida a quienes no tienen “al alcance de la mano una gran acopio de libros ni son capaces de dedicar largas horas”²⁹ a leer tratados extensos para su mayor aprovechamiento. Busca, como ocurre en las misceláneas, “encontrar un principio organizativo”³⁰ para la instrucción, el entretenimiento y el placer del público. Y, en segundo término, aprovecha nuevos formatos de papel y utiliza los preliminares como un espacio para promocionar la venta de sus próximos cuadernos. Si este segundo elemento implica la inscripción de publicaciones de este tipo en un mercado emergente, la formalización del primero afecta, a partir de la heterogeneidad de la materia, a los recursos literarios para encauzarla.

3. CONTENIDO: LAS MUJERES HABLAN SOBRE MUJERES (CON LOS TEXTOS ESCRITOS POR HOMBRES)

Las cuatro damas que desempeñan el papel principal en la tertulia son doña Carlota, doña Margarita, doña Joaquina y doña Luisa. Las demás, aunque el narrador/editor insiste en que “escuchan, aplauden, y algunas veces toman parte en la conversación”³¹, apenas intervienen. Cada una de las cuatro damas asume un rol distinto para comunicar y confrontar ideas, tal y como ellas mismas lo anuncian en la “Conversación primera”.

La dueña de la casa, doña Carlota, avisa que va a leer pasajes del libro *Les femmes, leur condition et leur influence dans l'ordre social chez différents peuples anciens et modernes* (1803) [*Las mujeres, su estado y su influjo en el orden social entre las diferentes naciones antiguas y modernas*] de Alexandre Joseph Pierre de Segur³², cuya idea principal se podría resumir en lo necesaria que es la educación para las mujeres:

29 Rallo Gruss, *op. cit.*, p. 161.

30 *Ibidem*, p. 175.

31 *El té de las damas*, I, p. 10.

32 María José Alonso Seoane indica que las traducciones del libro de Segur en *El té de las damas* son “independientes” de la versión original: “Traducciones de relatos de ficción en la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*, 1823-1830”, en *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, eds. Francisco Lafarga, Concepción Palacios y Alfonso Saura, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 30.

De más en más he procurado establecer las diferencias que nacen puramente de la educación y los hábitos; pues sabido es que a todos los seres los modifica la educación. Así pues, a los hombres deberíamos imputar cuanto las mujeres pudiesen haber perdido en la parte moral, por la mala dirección en su niñez. Ellos, según les place, comprimen o despliegan las facultades intelectuales de las mujeres, y con cierta especie de injusticia se apoyan en los mismos obstáculos que han puesto a su educación, para mirarlas después con desprecio³³.

Doña Joaquina indica que va a contar las historias de las mujeres virtuosas:

para que todas contribuyamos al placer de nuestra sociedad, me permitiréis que yo me proponga también el mío, que será el de referir historias particulares de las mujeres que más han ennoblecido nuestro sexo por sus excelentes virtudes, por sus heroicas o sublimes acciones, y que mezcle discursos o reflexiones, aunque no más, en que se elogie a nuestro sexo³⁴.

Doña Margarita “hace el papel de hombre” para criticar a las mujeres:

solo para que el placer se aumente con el contraste u oposición, haciendo más bien el papel de hombre que el [sic.] que me corresponde, he de tratar de las mujeres que han adquirido desgraciada nombradía por sus defectos vicios y crímenes, y de las que han abusado de su belleza, talento y gracia³⁵.

Por último, doña Luisa asume el rol de mediadora “en favor del placer”, es decir, ofrece “un término medio entre los dos opuestos de doña Joaquina y doña Margarita”, dando noticias sobre mujeres célebres que presentan grandes virtudes y grandes vicios al mismo tiempo. También alude a los “adornos, modas, caprichos, usos y costumbres particulares”³⁶, y a todo

33 *El té de las damas*, I, p. 15.

34 *Ibidem*, p. 16.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*.

aquello que no tiene cabida en las conversaciones de sus otras compañeras.

El primer cuaderno publicado en la imprenta Aguado se compone de tres “Conversaciones”³⁷ donde se narra la historia de las mujeres en distintas civilizaciones, como el Antiguo Egipto o China, y se presentan a las lectoras unas “mujeres célebres por sus virtudes o buenas cualidades”³⁸. En el segundo, las tertulianas siguen discurriendo sobre la situación de sus congéneres en distintos lugares y épocas. En este se pueden leer apartados que incluyen, por citar solamente algunos, los cuadernos sobre “las Amazonas”³⁹, las “Mujeres en primeros tiempos del cristianismo”⁴⁰ y “El islam y las mujeres en Asia”⁴¹. El último cuaderno propone una serie de modelos femeninos a seguir: “las mujeres sabias en ciencias y conocimientos sublimes”⁴² y las “mujeres artistas y autoras”⁴³ son algunos de sus apartados más destacables, así como las biografías de Safo, Corina, Madame de Staël o Christine de Pizan. Asimismo, se inserta también “Isaura, la novela caballeresca”⁴⁴. Aparte de estos textos, también se pueden leer algunos otros que enseñan buenas prácticas a las mujeres, como “Ejemplos de amor conyugal”⁴⁵ o “Ejemplos de castidad”⁴⁶.

El segundo volumen de *El té de las damas* cambia de imprenta y se publica en la de D.L. Amarita sin ningún tipo de “Prólogo” o “Introducción” del editor, y da a entender que la tertulia de las damas continúa⁴⁷.

37 El primer cuaderno se compone de tres “Conversaciones” entre las páginas 6 y 123 del primer tomo; el segundo consta de cuatro “Conversaciones” (IV-VII) y tiene una extensión de 90 páginas; el tercero incluye las “Conversaciones” VIII, IX y X entre las páginas 215 y 340, y con esto se cierra el primer volumen.

38 *Ibidem*, p. 38.

39 *Ibidem*, p. 141.

40 *Ibidem*, p. 124.

41 *Ibidem*, p. 189.

42 *Ibidem*, p. 216.

43 *Ibidem*, p. 300.

44 *Ibidem*, p. 267.

45 *Ibidem*, p. 198.

46 *Ibidem*, p. 208.

47 *El té de las damas*, Tomo II, Madrid, Imprenta de D.L. Amarita, Plazuela de Santiago, 1827. Se compone de un cuaderno y 117 páginas.

Esta vez su temática está casi exclusivamente dedicada a las “mujeres malas y envenenadoras para que con la variedad se aumente el placer”⁴⁸. Sin embargo, antes de dar la palabra a doña Margarita para que hable de “malos ejemplos”, doña Carlota lee la novela morisca *Almansa*, que cubre la práctica totalidad de la “Conversación xi”⁴⁹. Esta novela, introducida por Segur en *Les femmes, leur condition et leur influence dans l'ordre social*, pretende complementar la obra de Florián, *Gonzalo de Córdoba*, y narra una historia de amor⁵⁰.

La “Conversación xii” —y el resto del primer cuaderno— se dedica a “varios pasajes sueltos de los que los hombres habían dicho de malo contra las mujeres, y de las ridículas opiniones acerca del sexo”⁵¹. La narradora, doña Margarita, no prepara un “tratado seguido y metódico de asunto de tan poca razón y fundamento”, porque ve estos argumentos como insostenibles. Aun así, lee una historia titulada “Cloé, o retrato de la mujer viciosa”, pero subrayando la falta de educación de la protagonista sobre temas prácticos del mundo, que interpreta como la razón de su mal comportamiento: “Cloé ha sido criada rigurosamente en un colegio, sin trato ni conocimiento del mundo”⁵². La misma temática rige la “Conversación xiii”, titulada “Mujeres célebres por sus vicios y defectos”⁵³. En esta se mencionan los nombres de Olimpia, la madre de Alejandro Magno⁵⁴, o de Cleopatra⁵⁵, por sus desenfrenados deseos para gobernar y la crueldad que les causa ese afán. Aunque al principio del segundo tomo se promete abordar otros temas, como “las mujeres españolas célebres por sus virtudes” y “mujeres ilustres en santidad”⁵⁶, este acaba sin que se hayan mencionado, y *El té de las damas* se despide de sus lectores para siempre —es su último cuaderno publicado— con esta frase: “Y basta por hoy de mujeres malas y de tertulia”⁵⁷.

48 *Ibidem*, p. 5.

49 *Ibidem*, pp. 5-46.

50 Alonso Seoane, *op. cit.*, pp. 29-30.

51 *El té de las damas*, II, p. 48.

52 *Ibidem*, p. 59.

53 *Ibidem*, p. 71.

54 *Ibidem*, p. 79.

55 *Ibidem*, p. 81.

56 *Ibidem*, p. 5.

57 *Ibidem*, p. 117.

En la revista se utiliza la denominación de “tertulia” para calificar esta reunión; en realidad, se trata más bien de una lectura seriada de pasajes seleccionados, donde rara vez las tertulianas toman la palabra para exponer y contrastar sus puntos de vista. Un ejemplo de lo dicho se observa en la reacción de doña Julieta al escuchar la historia sobre la valentía de Julia Donna, esposa del emperador Séptimo Severo. Cuando en el texto se señala que, tras la muerte de su esposo, ella prostituyó a su hijo, doña Julieta comenta para mostrar su desacuerdo con las ideas del autor: “Perdóneme, pues, doña Carlota, que le diga que no puedo seguir a su autor en el extraordinario elogio que hace de esta mujer, que deberemos mirar como la mayor afrenta de nuestro sexo”⁵⁸. Otro caso singular también se lee cuando las participantes solicitan que se trate una temática específica en esa reunión particular: “Está muy bien la historia o la fábula de las Amazonas, dijeron algunas señoras, pero para completarla quisiéramos que usted nos diese alguna noticia de las Gorgonas. ‘Lo haré con gusto’, contestó doña Joaquina”⁵⁹. La participación de las damas en dicha tertulia se limita a estos dos ejemplos a lo largo de los dos tomos, un total de 414 páginas, lo que evidencia la falta de intercambio de ideas, experiencias y opiniones y la escasa presencia de la voz de otras contertulianas. La renuncia a tratar la conversación como un modo de esbozar una incidencia en el pensamiento de las participantes revela a las claras que se trata de un recurso con algo de tópico para dar un mínimo soporte a las materias expuestas, sirviendo para su presentación, actuando las damas como simples proyecciones del narrador, cumpliendo ancilarmente sus funciones más superficiales.

En *El té de las damas* las organizadoras de la tertulia asumen el mero papel de recopiladoras de textos en los que prevalece la difusión de buenas prácticas dirigidas a las mujeres, que se representan mediante de ejemplos, fábulas, anécdotas, historias y dos novelas —de tinte amoroso— para que la lectura constituya un apacible entretenimiento para ellas. Cuando se presentan diferentes acercamientos o visiones opuestas acerca de las mujeres, se hace a través de textos escritos por hombres, nunca a través de la voz femenina, aunque sean ellas las que introducen formalmente los materiales. A lo largo de 414 páginas y dos tomos se dan a conocer figuras

58 *Ibidem*, p. 93.

59 *Ibidem*, p. 147.

eruditas del pasado y se proporcionan modelos de conducta o, justo al revés, se ponen de manifiesto ejemplos perniciosos para extraer lecciones. También se incluye una larga lista de mujeres excepcionales, ya sea por su influencia en la política, por sus destrezas a la hora de escribir o por sus actos heroicos, de forma que se legitima en la historia las cualidades y virtudes que deben poseer las damas.

El editor que produce estos textos en la imprenta, los coloca en el mercado y penetra en ellos con la voz del narrador, que se esfuerza por poner a disposición de sus compradoras una serie de lecturas que difieren de las tradicionales —resúmenes y traducciones— y que son presentadas en formato cuaderno. Por tanto, exhiben una particular constitución y organización de los apartados, que tiene como objetivo proporcionar una documentación adecuada a un público adulto que pretende alcanzar una instrucción complementaria de carácter utilitario y destinada a favorecer la adquisición de una cultura general. En otras palabras, se ofrece una historia cultural para quienes están excluidas de los espacios académicos y de una formación reglada, convirtiendo este material de naturaleza a la vez socio-histórica y ficcional en un discurso curioso y ameno resumido en un pequeño formato.

4. HIBRIDACIONES GENÉRICAS

Cabe señalar que los conceptos manejados en el subtítulo de la cabecera ya aparecían literalmente en la portada de los géneros misceláneos del siglo XVI, incluyendo la obra más extendida: *Silva de varia lección / compuesta por el magnífico caballero, Pero Mexia; últimamente ahora en el año de mil y quinientos y cuarenta y ocho con grande diligencia corregida y enmendada por el mismo autor y añadida en algunos lugares*⁶⁰; y reaparece en formas híbridas (*Las ilustres y graciosas cartas de Blasco de Garay: en las [sic] cuales se contienen muchos refranes y sentencias apacibles, y amorosas conversaciones y, honestos despedimientos por muy gentil estilo compuestas*)⁶¹ o con una focalización temática (*Coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján en los cuales se trata como se han*

60 Sevilla, Jacome Cromberger, 1540.

61 Valencia, Casa de los Herederos de Juan Navarro, 1589.

de haber entre sí los casados y conservar la paz. Criar sus hijos y gobernar su casa. Tocase muy agradables sentencias, dichos y hechos y leyes y costumbres antiguas)⁶². Aunados al impulso para legitimar la ficción narrativa, los intentos de acomodar el par horaciano de *delectare et prodesse* se reflejan en los títulos de volúmenes con una fuerte vocación miscelánea (*El Filósofo del Aldea, y sus conversaciones familiares, y ejemplares, por casos y sucesos casuales*)⁶³, en las primeras traducciones o adaptaciones de los *novellieri* italianos (*Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes compuesto por el señor Ioan Francisco Caruacho ... ; y traduzido de lengua Toscana en la nuestra vulgar por Francisco Truchado vezino de Baeça*)⁶⁴ y llega por esta vía a una obra relativamente tardía y perteneciente de lleno al género narrativo, como en el *Honesto y entretenido sarao*⁶⁵ de María de Zayas.

Las obras llamadas “misceláneas”, dedicadas al deleite y a la instrucción del lector mediante la recopilación de datos informativos junto con anécdotas, ensayos y fábulas, tuvieron su auge en España durante el siglo xvi, con ejemplos tan destacados como los ya citados *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía o el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada, a los que pueden sumarse variedades como la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz o la *Silva curiosa* (1583) de Julián de Medrano. Su tradición, no obstante, tenía hondas raíces en el pasado, ligada en general a una voluntad didáctica. Señala Isaiás Lerner al respecto:

La *Silva de varia lección* pertenece al género de las misceláneas y enciclopedias que fue cultivado por autores griego y latinos, y continuado por autores de la Edad Media latina. [...] Las misceláneas del mundo antiguo formaban un *corpus* abundante del que sobrevivieron unos pocos títulos⁶⁶.

62 Toledo, En casa de Juan Ferrer, 1550.

63 Baltasar Mateo Velázquez, Pamplona, Pedro Dullort, 1626.

64 Bilbao, por Mathias Mares, a costa de Iuan Ruelle, 1580.

65 La primera parte publicada en 1637, bajo el rótulo *Novelas amorosas y ejemplares* en Zaragoza, por Pedro Esquer; y la segunda parte en 1647, como *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*, en Barcelona, por Inés de Casamayor.

66 “Prólogo”, en *Silva de varia lección*, Pedro Mexía, Madrid, Castalia, 2003, pp. 11-25 (p. 13).

En la cultura española, las misceláneas deben entenderse como una importación italiana, al igual que el té vino de la Inglaterra convertida en nueva potencia hegemónica; en clave de género, el té, asociado a la mujer, se opone al café como bebida masculina y como lugar de sociabilidad de los hombres y de sus tertulias, ligadas a los ambientes ilustrados. En el género renacentista hispano no suele haber una marca expresa de género en lo que se refiere a sus destinatarios aunque, atendiendo a las prácticas de lectura del momento, el carácter de su contenido y la dominancia ligada al uso del término no marcado, cabe pensar que sus destinatarios, desde la propia conciencia de los autores, eran los hombres. Así lo revelan también su componentes internos, comenzando por el hecho de que, cuando se incluían marcos narrativos, generalmente se trataban de coloquios entre protagonistas masculinos.

La situación presenta elementos de cambio cuando el marco ficcional de la conversación, generalmente un cronotopo relajado y ameno, se usa para reunir materiales que integran la ficción narrativa, como se impone en el modelo más extendido de las colecciones de novelas cortas. En este género, sin embargo, al hilo de las transformaciones en las formas de sociabilidad representadas en las letras, el coloquio podía incluir damas, lo que justificaba el predominio de la materia amorosa y se correspondía con que el papel de la mujer se incrementara en calidad de lectora de novelas. Incluso podemos encontrar, en el amplio repertorio de colecciones de novelas cortas o cortesanas, casos en los que la conversación corresponde en exclusiva a las mujeres, con muestras episódicas como las de Alonso de Castillo Solórzano, y sobre todo con el significativo cambio que, por complejas razones novelescas, introduce María de Zayas al componer la segunda parte de su *Sarao*, del que son completamente excluidos los hombres. En todo caso, de esta manera se añade una capa (proto)novelesca a esta tertulia instructiva, adornándola con detalles sobre el espacio doméstico y las participantes, lo que incrementa el placer estético y la riqueza del “producto literario”. Al retomarse el modelo para ajustarlo a las exigencias de la prensa periódica decimonónica, esta exclusividad se muestra idónea para explorar temas relacionados con el género, el honor y la agencia femenina, eso sí, dentro de un contexto patriarcal. De este modo, *El té de las damas* reproduce el marco narrativo de las novelas cortas con protagonismo femenino, utilizando su estructura para reflexionar

sobre el rol de la mujer en diversos ámbitos culturales, y destacando así en su formato otro componente de hibridación. Sin embargo, este proceso revela una paradoja ya que la participación femenina se limita a dar voz a los escritores masculinos.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: *RAREZA EDITORIAL* ENTRE MISCELÁNEA Y REVISTA

“El siglo XVIII había sido el siglo del libro, el XIX fue el del periódico”, sostiene Henri-Jean Martin⁶⁷. Sin duda, esta afirmación tiene que ver con la evolución de las técnicas de impresión y con la modernización de la maquinaria de imprenta entre 1820 y 1840. Los avances tecnológicos influyeron significativamente en el ámbito tipográfico y librero, resultando en el aumento de las tiradas, el abaratamiento de los costes y la ampliación de la difusión de los productos editoriales. Esta transformación permitió “establecer nuevas relaciones con el libro y con el periódico”⁶⁸, y no solo en España, sino en toda Europa.

En esta escena, la miscelánea, publicación destinada inicialmente a proporcionar información sobre varios asuntos, manteniendo el interés del lector mediante la variedad temática y ofreciendo un repertorio rico —que abarca desde ejemplos de vicios y virtudes, hasta relatos novelables, fábulas, viajes a culturas exóticas y la historia de diferentes civilizaciones— no ha desaparecido por completo del mercado literario en el siglo XIX. Sin embargo, su función original ha sido reemplazada en gran medida por otros tipos de discurso más adaptados a los intereses de un público lector amplio y diverso o, como en el caso de la prensa femenina, de un público específico. El floreciente negocio de la prensa decimonónica absorbió parte de esta producción, la cual, en algunos casos, adoptó, junto a formatos y estrategias propias del periodismo, otros procedentes de la tradición literaria, sobre todo en los estadios iniciales, previos a una codificación del periódico generalista, tal como se ha mantenido hasta el presente. En este contexto, la revista femenina *El té de las damas* (1827)

67 Henri-Jean Martin, *Historia y poderes de lo escrito*, Gijón, Trea, 1999, p. 375.

68 Jean-François Botrel, *Libro, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, p. 184.

ofrece un campo de estudio fructífero, ya que sus características editoriales y textuales permiten apreciar cómo las fronteras entre la producción clásica (libro) y de producción periódica (revistas) se desdibujan, dando lugar a espacios ambivalentes.

A principios de la centuria en Francia “los periódicos de este período tienen un aspecto que hoy sorprende. [...] [A]parecían en un formato en octavo y estaban concebidos como parte de volumen anual”⁶⁹. *El té de las damas* se beneficia del éxito de la fórmula periodística francesa⁷⁰ adoptando sus estrategias editoriales, pero reelaborando la oferta temática —una miscelánea sobre la mujer— que quiere hacer llegar a unos consumidores que demandan constantemente novedades.

A pesar de sus singularidades, *El té de las damas* guarda una cierta semejanza con el contenido de otras revistas femeninas españolas de la primera mitad del siglo⁷¹. En muchas de las muestras del género se incluyen secciones dedicadas a presentar mujeres célebres, legitimando así la capacidad intelectual de su sexo y equiparando su potencial intelectual con el de los hombres. También se pueden leer novelas y anécdotas extraídas de las vidas de estas mujeres notables. Sin embargo, la organización de *El té de las damas* presenta diferencias significativas. Al contrario de otras publicaciones periódicas destinadas a un lectorado femenino, esta revista no difunde noticias o hechos de actualidad; no publica anuncios de actividades en Madrid, como conciertos o teatros; no habla de moda o nuevas tendencias; no proporciona patrones de vestido o partituras musi-

69 Martin, *op. cit.*, p. 378.

70 Marina Cuzovic-Severn, “Early Spanish Fashion Journals for Women as Catalysts of Afrancesamiento and Female Subordination”, *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 10 (2018), pp. 8-29.

71 Aunque la denominamos como “revista femenina”, cabe subrayar que sus lectores —como ocurre en otras revistas de este tipo— no son exclusivamente mujeres. Un estudio publicado en 1992 muestra que el musicólogo y bibliófilo Eduardo Ranch Fuster era el lector de la revista (Amparo Ranch Sales y Rodney T. Rodríguez, “La Biblioteca romántica de Eduardo Ranch”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992), pp. 269-292 (p. 273): “A pesar de encontrar estos autores tan conocidos, son los autores de segunda y tercera fila tan abundantes, tan ignorados y, sin embargo, tan importantes para captar el verdadero sentido del romanticismo español, los que destacan en la colección Ranch. Son obritas anónimas como [...] *El té de las damas*, *Ricardo y Sofía*, o *Los habitantes de la luna*”.

cales; y no dedica sus páginas finales a charadas y acertijos. En su lugar, se limita a presentar material no original, reelaborado, que abarca diversos temas, aunque siempre interrelacionados, con tintes de miscelánea y con la finalidad de “deleitar enseñando”. De este modo, busca mostrar la valía de la mujer en distintos campos de la vida y ofrecer a las lectoras una “divulgación instructiva”⁷², destinada a desarrollar su cultura general. Dicho de otro modo, su formato es un producto de hibridación entre el modelo que representan las misceláneas renacentistas y el de las revistas periódicas: *El té de las damas* es más un volumen por entregas (a la manera de los folletines narrativos, pero de contenido misceláneo) que un periódico en sentido estricto, ya que carece de sentido noticiero de la actualidad; es más bien una recopilación periodística del material instructivo.

En el caso de *El té de las damas* no solo la presentación del contenido, sino también las estrategias de venta se someten al apuntado proceso de hibridación. La *Gaceta de Madrid* con fecha 19 de mayo de 1827 anuncia la venta del primer cuaderno del primer tomo a cinco reales y sostiene que es “lo mejor que se ha escrito en todos tiempos acerca de las mujeres”⁷³. El anuncio publicado en el *Diario de avisos de Madrid* el 15 de octubre del mismo año avisa que en el tercer cuaderno el lector encontrará mucha variedad para elegir según su gusto: “anécdotas y sucesos notables, cuentos y novelas en las que se pinta el carácter de las mujeres y las cualidades que las distinguen de los hombres”⁷⁴.

Los reclamos publicitarios insertos en los periódicos donde se describía de manera detallada el próximo número prometido evidencian el propósito comercial de su editor y/o impresor⁷⁵. No es de sorprender,

72 Pura Fernández, “Lecturas instructivas y útiles”, en *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*, eds. Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 672-681 (p. 672).

73 *Gaceta de Madrid*, op. cit., p. 239.

74 *Diario de avisos de Madrid* (15/10/1827), p. 1153.

75 Aunque el primer tomo se publica en la imprenta Aguado y en algún momento el editor se identifica con el impresor —pero sin firmar sus textos—, en el segundo tomo la imprenta cambia y en ningún momento se hace hincapié a la identidad del editor. En el segundo tomo no aparece ninguna huella del editor, ni en el texto ni en los paratextos. Por tanto, es imposible saber quién era responsable de la decisión de la promoción de la revista, si el editor o el impresor. Acerca de las estrategias de *marketing* remito al trabajo de Sylvie Baulo, “La producción por entregas y las co-

dado que los editores eran verdaderos “empresarios, puesto que nos encontramos ante una empresa típicamente capitalista”⁷⁶. De esta manera, con la adquisición a plazos y con la fragmentación de los textos de carácter misceláneo, los lectoras podían “penetrar a un círculo antes reservado a una minoría”, haciendo que este “producto fraccionable [...] entrara en su vida cotidiana”⁷⁷.

Por estas singularidades no existe un acuerdo sobre cómo clasificar *El té de las damas*. Tras la desaparición de la revista en 1827, casi un siglo después, el 19 de diciembre 1925, el suplemento de *La época* menciona una visita a la Hemeroteca Municipal de Madrid y publica la lista de algunos periódicos que se pueden encontrar en sus archivos y, aparece el nombre de *El té de las damas*, junto con otras publicaciones como *Diario literario mercantil* (1825) o *Semanario pintoresco español* (1836). Tanto la erudita María del Carmen Simón Palmer⁷⁸ como la investigadora María F. Sánchez Hernández⁷⁹ incluyen *El té de las damas* dentro del grupo de las revistas de la primera etapa de la prensa femenina, y, de manera parecida, Iñigo Sánchez Llama califica la cabecera como “revista femenina”⁸⁰.

Cazottes y Rubio Cremades destacan la variedad de material a principios del XIX, subrayando que “el periodismo de comienzos de siglo [es] un auténtico cajón de sastre en el que cabe prácticamente todo” y sitúan *El té de las damas* entre las publicaciones periódicas dedicadas a un “público femenino en el que se ofrece un variopinto material noticioso sobre la

lecciones semanales”, en *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*, eds. Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 581-590 (p. 582).

76 Juan Ignacio Ferreras, *Estudios sobre la novela española del siglo XIX. La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972, p. 19.

77 Baulo, *op. cit.*, p. 583.

78 Simón Palmer, “Revistas femeninas”, p. 414; María del Carmen Simón Palmer, “El impresor-editor don León de Amarita”, en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, coord. Jean-Michel Devois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux. 2005, pp. 43-60 (p. 54).

79 Sánchez Hernández, *op. cit.*, p. 223.

80 Iñigo Sánchez Llama, *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 120 y 149.

misión de la mujer en la entonces llamada sociedad moderna”⁸¹. Enrique Rubio Cremades, en otro lugar, califica *El té de las damas* como “una de las publicaciones periódicas cuyo protagonismo lo ocupa mujer”⁸² y, por último, en su trabajo sobre las revistas femeninas decimonónicas, denomina nuestra publicación como “periódico”, pero destacando lo problemático de este término:

Encontramos publicaciones en las que no aparece el nombre de ningún escritor, como en *El té de las damas*, periódico que hoy en día no mereciera tal denominación si nouviésemos en cuenta las peculiares características del periodismo coincidente con el Romanticismo, pues se limita tan sólo a transcribir extractos y párrafos de la obra *Las mujeres, su estado y su influjo en el orden social sobre las diferentes naciones antiguas y modernas*, del vizconde de Segur⁸³.

Luis F. Díaz Larios apunta a la influencia de los modelos franceses de principios del siglo XIX en *El té de las damas* —especialmente *Las tardes de granja* de François Guillaume Ducray-Duminil—, y la describe como una “miscelánea anónima”⁸⁴, mientras que Marieta Cantos Casenave, de manera parecida, subraya su carácter misceláneo, pero encuentra sus referentes en el siglo anterior:

A finales de la década [de los 20] empiezan a publicarse *El Correo mercantil y literario*, *El Duende satírico del día*, *El pobrecito hablador*, que incluyen bastantes referencias a un potencial público femenino, precisamente al que se destina una publicación curiosa, *El té de las damas*. *Conversaciones agradables e instructivas entre varias señoras*, al estilo de otras misceláneas del XVIII como *El Café*⁸⁵.

81 Cazottes y Rubio Cremades, *op. cit.*, p.43.

82 Enrique Rubio Cremades, “La publicación de ‘La Risa’ en el contexto de la prensa satírica y festiva de la primera mitad del siglo XIX”, en *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo: [Congreso de Literatura Española Contemporánea (16º. 2002. Málaga)]*, ed. Salvador Montesa Peydró, Madrid, ADES, 2003, pp. 93-115 (p. 94).

83 Enrique Rubio Cremades, “Análisis de la publicación *El Pensil de Bello Sexo*”, p. 98.

84 Díaz Larios, *op. cit.*, p. 156.

85 Cantos Casenave, *op. cit.*, p. 17.

Como hemos señalado anteriormente, dentro de los elementos constitutivos de la miscelánea, tanto “la consideración escénica del espacio”⁸⁶ como la variedad de las temáticas narradas en la tertulia son reconocibles en *El té de las damas* y en las obras citadas por Larios y Cantos Casenave; por lo tanto, no sería erróneo sostener que la revista encuentra su inspiración en el género de las misceláneas que fue renovándose según el público lector lo hacía a lo largo de los siglos, desde la Antigüedad hasta la primera mitad del siglo XIX. Al respecto de esa semejanza, cabe citar el estudio de Joaquín Álvarez Barrientos donde analiza los rasgos de miscelánea en *El café* de Alejandro Moya:

se corresponde con su condición de miscelánea, expuesta en los parlamentos de los distintos personajes, que, más que dialogar, monologan o narran ante otros, pues cuentan anécdotas, novelas, hechos verdaderos, reflexiones o relatan cosas que han leído. (...) No mantienen, salvo contadas excepciones, o como forma de introducir un tema o terminarlo y cambiar, una verdadera conversación. Esta segunda parte es la que responde a la condición de miscelánea de *El café*. La extensión de algunos de estos relatos (...) así como su constante alusión a la necesidad de variedad en las conversaciones, evidencia la concepción del libro como recurso para entretener y animar las tertulias⁸⁷.

El té de las damas representa, en el panorama editorial español de la primera mitad del siglo XIX, un claro ejemplo de hibridación de las fórmulas editoriales en la imprenta decimonónica de España. La miscelánea, superando su inicial vinculación al negocio del libro, se fue integrando paulatinamente en la prensa periódica, lo que influyó de manera decisiva en su estructura formal y temática, convirtiéndose en una estrategia de *marketing* orientada al público femenino. Este proceso permitió llegar a un público más amplio, ofreciendo contenidos más acordes con los nuevos tiempos.

Dentro de este contexto, la especialización temática se convirtió en una ventaja comercial, ya que permitió singularizar la revista y presentar

86 Álvarez Barrientos, *op. cit.*, p. 65.

87 *Ibidem*, s. p.

en cada número material novedoso y adaptado a los gustos e intereses de sus lectoras. *El té de las damas* encarna, en gran medida, la transformación que experimentaba el mercado literario decimonónico, al proponer un nuevo modelo editorial que oscilaba entre la recopilación humanística y la prensa periódica, tanto en su título, contenido, características formales como en su formato.

Isabel Hurley, evitando cualquier tipo de clasificación, denomina *El té de las damas*⁸⁸, y —según nuestra opinión, de una manera muy acertada— como “rareza editorial anónima, de la Imprenta de Aguado”⁸⁹. La aparición y popularidad de nuevos formatos en la imprenta, el auge de un nuevo público lector y las nuevas estrategias de *marketing* generaron el proceso de la hibridación de las publicaciones periódicas que da cabida a una “rareza editorial” como *El té de las damas*.

88 Cabe señalar que algunos estudios solo citan el primer tomo de *El té de las damas* que se publicó en la Imprenta Aguado en 1827 y que al se puede acceder a su forma digitalizada. Sin embargo, como hemos señalado en este trabajo, hay un segundo tomo de la revista publicado en la Imprenta D.L Amarita del mismo año y se puede encontrar en BNE (2/2179 V.2). El autor o los autores de la revista hasta hoy en día se queda(n) en anonimato. Aquí me limito a señalar que la carrera como editor/impresor/autor de Lucas Alemán y Aguado (seudónimo del médico Manuel Casal) y don León Amarita podrían dar pistas acerca de la autoría de la revista.

89 Isabel Hurley, “A propósito de ‘La última cena, performance’ de Verónica Ruth Frías”, *Boletín de Arte*, xxxviii (2017), pp. 203-210 (p. 205).

Del folletín al poema por entregas: el *Don Juan* de José Joaquín de Mora¹

ALBERTO CUSTODIO ROMERO VALLEJO

Universidad de Oviedo

romeroalberto@uniovi.es

Título: Del folletín al poema por entregas: el <i>Don Juan</i> de José Joaquín de Mora.	Title: From the Feuilletón to the Serial Poem: <i>Don Juan</i> by José Joaquín de Mora.
Resumen: En 1844 ve la luz de forma anónima en Madrid un poema extenso titulado <i>Don Juan</i> , cuyo autor resultaría ser José Joaquín de Mora. El presente estudio reconstruye su compleja historia textual y editorial, desde los primeros testimonios y referencias epistolares hasta las distintas ediciones y copias conservadas en España e Hispanoamérica. Se examina la difusión fragmentaria de los seis cantos conocidos, a través de impresiones parciales aparecidas en Lima (1840 y 1845) y Santiago de Chile (1845), así como la edición de Madrid (1844) y su posterior reutilización en un proyecto poético diferente (1853), itinerario que hasta ahora no había sido documentado en su conjunto. Asimismo, se analizan los anuncios de prensa relativos a la publicación madrileña, que confirman su concepción inicial como un poema por entregas que, ciertamente, quedó incompleto.	Abstract: In 1844, an anonymous long poem titled <i>Don Juan</i> was published in Madrid; its author would later be identified as José Joaquín de Mora. This study reconstructs the poem's complex textual and editorial history, from the earliest testimonies and epistolary references to the various editions and surviving copies preserved in Spain and Spanish America. It examines the fragmentary dissemination of the six known cantos through partial printings issued in Lima (1840 and 1845) and Santiago de Chile (1845), as well as the Madrid edition (1844) and their later reuse in a different poetic project (1853)—an itinerary that had not, until now, been documented in its entirety. The article also analyses newspaper advertisements related to the Madrid publication, which confirm its original conception as a serialized poem that ultimately remained unfinished.
Palabras clave: José Joaquín de Mora, <i>Don Juan</i> , historia textual, folletín, poema por entregas.	Key Words: José Joaquín de Mora, <i>Don Juan</i> , Textual History, Feuilletón, Serial Poem.
Fecha de recepción: 13/5/2025.	Date of Receipt: 13/5/2025.
Fecha de aceptación: 10/7/2025.	Date of Approval: 10/7/2025.

1 El proyecto que ha generado estos resultados ha contado con el apoyo de una beca de la Fundación Bancaria “la Caixa” (ID 100010434), cuyo código es LCF/BQ/DR23/12000036.

1. “UNA REVISTA DE NUESTRAS MISERIAS Y FLAQUEZAS”. A MODO DE INTRODUCCIÓN

El 4 de enero de 1844 anunciaba el vespertino periódico madrileño *El Corresponsal*, en el número 1624, la publicación de “un poema en octavas” titulado “D. Juan” y que resultaba “de notable interés”. Tuvieron que pasar cuarenta y cuatro años para que el historiador y político chileno Miguel Luis Amunátegui, en 1888², terminase por confirmar la identidad de ese “escritor distinguido”. Se trataba del gaditano José Joaquín de Mora (Cádiz, 1783-Madrid, 1864) y su obra *Don Juan*, quizá la empresa más compleja y transnacional que llevó a cabo.

Don Juan: poema se publicó de forma anónima en Madrid en 1844. Consta de seis cantos³ escritos en octavas reales, en los que Mora relata la historia de Don Juan⁴, siguiendo tanto el argumento de la obra homónima de Lord Byron —de la que se conservan dieciséis cantos y uno que dejó inconcluso— como el que llevaba marcando la tradición donjua-

-
- 2 Miguel Luis Amunátegui, *Don José Joaquín de Mora: Apuntes biográficos*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1888. Es la primera y, hasta la fecha, más completa biografía del escritor gaditano.
 - 3 Debemos al profesor Salvador García Castañeda (“José Joaquín de Mora ante la España de su tiempo”, en *Los románticos teorizan sobre sí mismos: actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002)*, Bolonia, Il Capitello del Sole, pp. 133-142) la mención del canto vi de la obra, que desconocía haber revelado. Para un análisis temático y estructural del mismo, véase Alberto Custodio Romero Vallejo, “José Joaquín de Mora contra los principios políticos en el canto vi del *Don Juan* (1844)”, en *El concepto de la cultura en el mundo hispánico (1774-1845): manifestaciones artísticas e históricas*, coords. Álvaro Pina Arrabal y Javier Muñoz de Morales Galiana, Gijón, Trea (en prensa). La división en cantos podría responder al propio criterio de Mora al embarcarse en la historia del Don Juan, a imitación del de Lord Byron, o bien a cuestiones editoriales, marcadas por las entregas de la publicación de Madrid en 1844, como exponemos más adelante.
 - 4 Arquetípico personaje andaluz caracterizado como un joven noble, seductor y libertino, que engaña y abandona a mujeres de todas clases sociales, símbolo de hedonismo, rebeldía y transgresión moral. Su primera aparición conocida se encuentra en la obra teatral *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), atribuido a Tirso de Molina. Mora se inserta en esta misma tradición cuando ya desde el canto i reconoce a su protagonista como “Don Juan Tenorio”, aunque dice seguir el trasunto del propio Byron.

nesca europea desde principios del siglo xvii. Aunque quizá, la parte más interesante de la obra sean los comentarios digresivos sobre la política y sociedad del momento que el gaditano intercala en el argumento central, a la par que recorre su propio devenir personal durante los años de destierro, haciendo de su *Don Juan* una auténtica “revista de nuestras miserias y flaquezas”⁵. De hecho, todo parece apuntar a que fue un poema concebido durante sus años de emigración por Chile, Perú y Bolivia, entre 1828 y 1837, y su estancia en Londres como agente del general boliviano Andrés de Santa Cruz, entre 1837 y 1843⁶, si bien la crítica no había llegado a ningún acuerdo, hasta ahora, sobre su fecha de publicación y composición. Se trata, además, de una obra que vio en realidad la luz, casi simultáneamente, en dos continentes y en diversos formatos, como veremos, lo que ha dificultado el estudio de las posibles variantes del poema.

A este respecto, no sorprende que dentro de toda la bibliografía dedicada a José Joaquín de Mora, apenas contados autores reconozcan la existencia de su *Don Juan* —del que tan solo se ha enjuiciado su prosaísmo y subrayado la influencia de Byron⁷—, ni que tampoco se incluya en los principales catálogos de literatura española del siglo xix⁸. Medina Calzada

5 Amunátegui, *op. cit.*, p. 314.

6 Para un panorama sobre la emigración de Mora, consúltese Alberto Custodio Romero Vallejo, “Un escritor en movimiento: Mora y sus exilios”, en *Estudios sobre los exilios literarios hispánicos y homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, ed. A. Romero Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 2025, pp. 13-40.

7 Véase Sara Medina Calzada, “Appropriating Byron’s *Don Juan*: José Joaquín de Mora’s Version of the Myth”, en *Aspects of Byron’s Don Juan*, ed. Peter Cochran, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 308-316.

8 Antonio Palau y Dulcet no la incluye entre las obras del gaditano en su *Manual del librero hispanoamericano* (Barcelona, Librería Anticuaria, 1948) ni en las entradas dedicadas a “Lord Byron” y “Don Juan”. Que el poema de Mora se titule igual que el de Byron, se publique durante los mismos años que la primera traducción del segundo en España (1843-1844) y aparezca impreso sin el nombre del autor son motivos más que suficientes para haber hecho pensar a la crítica literaria de que se trate tan solo de una imitación parcial y menor de la obra del inglés. Tampoco hacen referencia al *Don Juan* ninguno de los volúmenes que se han dedicado a la obra de Mora y que tratan de recoger, generalmente, al final y en forma de apéndice, un catálogo de su producción literaria. Así, Billy David Trease en su tesis doctoral (*José Joaquín de Mora: A Spaniard Abroad*, Michigan University of Michigan, 1953) no considera la existencia del poema, ni tampoco Luis Monguió (*Don José Joaquín de Mora y el Perú*

ya indicaba que “they have neglected Mora’s *Don Juan*”⁹, de ahí que los pocos estudios que lo mencionan requiriesen de una reordenación dada la disparidad de opiniones y datos sobre su génesis y configuración editorial. La escasez de fuentes y la amplia producción que el gaditano dejó repartida por muchos lugares del mundo ha dificultado, además, el acceso al texto primigenio y, por ende, el desarrollo de cualquier investigación sobre su literatura al completo, de ahí que Eugenio Cobo subraye “que sea tan importante la reedición de cualquiera de sus obras”¹⁰.

El objetivo del presente estudio es, pues, trazar la genealogía de las versiones del *Don Juan* de Mora a partir de una serie de publicaciones efímeras que aparecerán entre 1840 y 1845 en Madrid, Lima y Santiago de Chile, y una posterior reutilización de buena parte del texto para los “Fragmentos de un poema” de la segunda recopilación de sus poesías en 1853¹¹. Asimismo, estableceremos la correcta sucesión de sus testimonios impresos a partir de las referencias aparecidas en prensa y plantearemos varias hipótesis sobre el sistema literario que vertebra la obra, concebida dentro de un proyecto editorial por entregas que nunca llegó a completarse.

2. REFERENCIAS EPISTOLARES (1831-1837)

Sabemos que José Joaquín de Mora estuvo trabajando en su *Don Juan* en los años treinta del siglo XIX durante su estancia en América gracias a los datos de las correspondencias con sus amigos. Las misivas del perio-

del ochocientos, Madrid, Castalia, 1967), a pesar de especificar que ha incluido también en su monografía los escritos anónimos del gaditano, aunque obvió sus “poemas publicados en papeles periódicos”, pues el *Don Juan* se comenzó repartiendo en Madrid por entregas y no se ha vuelto a editar. El único volumen en el que se introduce la obra en la producción del nuestro autor es el de Medina Calzada (*José Joaquín de Mora and Britain: Cultural Transfers and Transformations*, Berlín, Peter Lang, 2022) y solo hace referencia a los cinco cantos a los que tuvo acceso.

9 Medina Calzada, “Appropriating”, p. 308.

10 Eugenio Cobo, “José Joaquín de Mora, poeta y erudito romántico”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 528 (1994), pp. 105-110 (p. 105).

11 José Joaquín de Mora, *Poesías de Don José Joaquín de Mora, individuo de número de la Real Academia Española*, Madrid, Calle de Santa Teresa 8, y París, Rue de Provence 12, 1853, pp. 474-549.

do comprendido entre 1831 y 1837, en el que el gaditano se encontraba saliendo de Chile, en Perú y en Bolivia, hasta que pone rumbo a Inglaterra, las recoge de forma fragmentaria y desordenadas, cronológicamente, Amunátegui.

La primera en la que habla sobre el poema que tratamos fue escrita desde Perú, en octubre de 1831¹², y dirigida a un destinatario desconocido. Dice el biógrafo que “aparece de la carta de que he sacado los trozos copiados¹³ que Mora había concluido en Chile el primer canto de su poema titulado *Don Juan* [...] el cual no es una traducción, sino solo una imitación lejana de la obra de Byron”¹⁴. Con todo, Amunátegui no reproduce los párrafos en los que Mora precisamente cuente esto. La crítica ha dado por sentado que la información es verídica, fundamentalmente porque estas correspondencias no se conservan en ningún archivo o biblioteca del que haya noticia: “multitud de otras poesías de Mora se hallan desperdigadas en periódicos, revistas y aun en cartas particulares, pues Mora era muy afecto al género”¹⁵.

La carta del 7 de mayo de 1835¹⁶, que escribe desde La Paz a Ventura Blanco Encalada¹⁷, es probablemente la más relevante de todas. Dice en ella tener material preparado para publicar en España, como le cuenta a su amigo: “envío un *echantillon*¹⁸; y más enviaría, si no tuviera la esperanza de que reciba usted de España una edición de mis tonteras”¹⁹. Sentía recelo por los chilenos, pues le pide a su amigo que guarde a buen recaudo sus versos, “para evitar las miradas chilenas, que ni aún en mis versos

12 Véase Amunátegui, *op. cit.*, pp. 266-268.

13 Acostumbra en su monografía a incluir otros datos entre las transcripciones de las cartas, que les dan razón de ser pero que dificultan su identificación y lectura.

14 Amunátegui, *op. cit.*, p. 268.

15 José de Mesa y Teresa Gisbert, *José Joaquín de Mora: secretario del mariscal Andrés de Santa Cruz*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1965, pp. 53-54.

16 Amunátegui, *op. cit.*, pp. 294-298 y pp. 311-312.

17 “Hombre de letras y de Estado cuya formación, mentalidad y actitudes fueron muy semejantes a las de Mora” (Monguió, *op. cit.*, p. 65). De origen chileno, mantuvo una estrecha amistad con el gaditano a partir de su estancia en Chile, que “ni el tiempo ni la distancia [la] habían de romper” (Amunátegui, *op. cit.*, p. 179).

18 Del francés, “muestra” o “prueba”.

19 Amunátegui, *op. cit.*, p. 298.

quiero que se fijen”²⁰. Amunátegui piensa que quizá se esté refiriendo a la primera recopilación de sus poesías que publicó en los años treinta²¹, sobre todo cuando dice:

Me he echado en brazos de la Poesía con el ánimo de introducir entre mis compatriotas un pequeño cisma contra los *quintanistas* y *melendiztas*, sus anacreónticas y odas epilépticas [...]. He tocado todas las teclas, y he usado de toda clase de ritmos; y aunque haré tanto ruido en el mundo, como un ratón en un concierto, logro mi objeto principal, que es divertirme²².

Sin embargo, introduce tras su declaración cuatro octavas que siguen muy de cerca el mismo estilo del *Don Juan* y que no aparecen en ninguna de las compilaciones de las *Poesías* (1836 y 1853) del gaditano:

¿Quién me impele a escribir?—Ya por supuesto
dirá el lector:—Es hambre, o es envidia,
vanidad, o ambición.—No es nada de esto.
Hambre, no tengo. Gloria, me fastidia.
¿Será envidia? ¿De quién? ¿De ese repuesto
de cantores que en lánguida desidia
con rimas soporíferas empaña
el esplendor poético de España?
Yo por cierto no trato de dar gusto,
que no soy cocinero, ni payaso.
A mi placer mi ocupación ajusto.
No hago de la opinión maldito el caso.
Si contra mí la tengo, no me asusto.
Por ganar su favor no daré un paso.
Nunca me puso esta señora en ascuas.
Si no está bien conmigo, ¡santas pascuas!
Si fuera una muchacha que tuviera,
como dicen allá, buenos bigotes;

20 *Ibidem*, p. 298.

21 Véase José Joaquín de Mora, *Poesías de José Joaquín de Mora*, Cádiz, Librería de Feros, 1836.

22 Amunátegui, *op. cit.*, p. 311.

pura como cristal, blanda cual cera,
por ella sufriría cien azotes.
Si fuera una matrona que luciera
por un conjunto de especiales dotes,
gracia, razón, bondad y compostura,
quizás por ella hiciera una locura.
Pero ¿qué es la opinión? Hablemos claro.
Es una vieja torpe, vil, caduca,
que sin discernimiento, ni reparo,
sus fallos injustísimos trabuca.
Y a confunde el vigor con el descaro;
ya de laurel corona imbécil nuca;
ya dando a ciegas el dosel y el potro,
desnuda un santo por vestir a otro²³.

Podría tratarse todo ello de material que tuviese preparado para incorporar en las *Leyendas españolas* (1840) o a lo mejor en otros cantos del *Don Juan*, y que nunca llegó a publicarse. Además, en el fragmento epistolar anterior ya anticipa su estilo prosaico y el propósito por el que está escribiendo: divertirse, aunque le vayan a hacer el mismo caso que a “un ratón en un concierto”.

Mora solía impregnar sus misivas de algunos versos o poemas, que son sobre todo satíricos. Así, en otra carta del 12 de enero de 1837²⁴, aparece una pieza que aparentemente se titularía “Los *Principios*” y sobre la que también habla, y pretende explicar, en otra correspondencia anterior dirigida a Pedro Antonio de la Torre²⁵ el 4 de mayo de 1835. Estas estrofas, que concretamente son cuatro —89, 90, 91 y 97 del canto VI de su *Don Juan* (1844), reproducidas aunque con varias modificaciones textuales no muy significativas²⁶—, han pasado totalmente inadvertidas por los que sí han comentado el enigmático autógrafo de la misiva, “Don Juan Tenorio”, pseudónimo “harto significativo”²⁷. La firma

23 Amunátegui, *op. cit.*, p. 312.

24 *Ibidem*, pp. 308-310 y p. 315.

25 Pedro Antonio de la Torre era en aquel entonces plenipotenciario del Perú en Bolivia.

26 Romero Vallejo, “José Joaquín de Mora”.

27 Amunátegui, *op. cit.*, p. 310.

es, además, bastante reveladora, pues para Amunátegui se corresponde “muy bien a las ideas y a los sentimientos expresados en la carta”²⁸. El poema se encontraba atravesando, en enero de tal año, el ecuador de su composición o al menos así lo refleja en otra correspondencia dirigida a Blanco Encalada²⁹ —según cree Amunátegui, desde Lima— en la que expresa que “ya está muy adelantado”.

3. PRIMERA PUBLICACIÓN EN LIMA (NOVIEMBRE DE 1840)

No encontramos en la transcripción parcial del epistolario de Mora que ofrece Amunátegui ninguna referencia directa a la intención de publicar el material que el gaditano afirmaba tener listo, ni tampoco a los preparativos del proyecto editorial de su *Don Juan*, que apareció impreso por primera vez en 1840 en un periódico de Lima³⁰. El gaditano seguía conservando, por entonces, su prestigio de poeta en Perú³¹, un hecho que explica quizá por qué fue este el lugar en el que se pensó que fuera a cosechar más éxito la obra, y que fuera a ser mejor recibida que en Chile³².

28 *Ibidem*, p. 310.

29 *Ibidem*, pp. 313-314.

30 Estuardo Núñez, “El Magisterio de José Joaquín de Mora en la América del Sur”, *Cuadernos americanos*, xx, 118 (1961), pp. 167-177.

31 Monguió, *op. cit.*, p. 302. El gaditano marchó a Perú desde Chile —donde estuvo encarcelado hasta su expulsión en febrero de 1831— con el apoyo del gobierno del líder conservador Agustín Gamarra. Su estancia limeña vino cargada de más actividades educativas y producciones literarias, en las que Mora expresó su visión pesimista disconforme y frustrada con el liberalismo, auspiciada por su situación personal lejos de su patria y odiado por todos. Tras fundar el Ateneo en Lima, la situación en Perú lo volvió a llevar a emigrar en septiembre de 1834 y con dirección a Bolivia, donde se pondrá al servicio del presidente Andrés de Santa Cruz.

32 Así reflejó la prensa chilena la impresión que dejó Mora en sus oponentes: “Es insoportable (...) que un español, nuestro enemigo nato, un aventurero despreciable, tenga la osadía de conspirar contra la República” (Enrique José Nemesio Piñeyro y Barry, *El Romanticismo en España*, París, Garnier Hermanos, Libreros Editores, 1904, p. 348).



Folletín del número 340 de *El Comercio* (Lima, 1840), con el canto 1 del *Don Juan*.
Ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional del Perú (BNP).

El poema se comenzó a imprimir en el folletín de *El Comercio: Diario Comercial, Político y Literario*, que arrancó a editarse en mayo de 1839 por José Manuel Amunátegui y Muñoz y Alejandro Villota. Solo se dio a luz al canto 1 —ya bajo el título de *Don Juan*— en los números 340 y 341, correspondientes a los días 4 y 5 de noviembre de 1840, y no hasta el día 6, como creen Núñez³³ y Mesa y Gisbert³⁴, quienes además consideran que el poema vio parcialmente la luz en otros periódicos en el mismo año, algo que no nos consta, pero que podría ser verosímil. En el primer número de *El Comercio* se incluyeron cuarenta y cuatro octavas —introducidas por una cita³⁵— y en el segundo cincuenta y siete, haciendo un

33 Núñez, *op. cit.*, p. 174.

34 Mesa y Gisbert, *op. cit.*, p. 53.

35 “I must have liberty, / withal—as large a charter as the wind, to blow on whom I please. SHAKESPEARE” (*El Comercio, op. cit.*, s. p.). La cita pertenece a la segunda

total de ciento y una, en las dos y tres primeras páginas —que van sin numerar—, respectivamente. Estos datos los corrobora Monguió³⁶, que parece ser que leyó esta versión del canto 1³⁷ y que no tuvo muy en cuenta las premisas de los artículos de Núñez, que ni menciona. No hay ningún rastro más del *Don Juan* en números siguientes, como tampoco anuncios de la publicación en otros anteriores. De hecho, a partir del número 342, del 6 de noviembre, el folletín pasa a reproducir una nueva obra de semejantes características: *El soplete*.

El que apareciese solamente el canto 1 no fue un asunto trivial. De hecho, parece ser que la publicación tuvo que interrumpirse, como explican los editores del periódico en una nota final del folletín en el número 341:

Hemos recibido el día de ayer de una persona interesada justas observaciones para suspender la publicación del poema de *Don Juan*, que empezamos a insertar en el folletín de nuestro número anterior. Creímos honrar nuestro diario con una producción inédita del distinguido literato don José Joaquín de Mora; juzgábamos también que el publicar en hojas volantes, como son las de un diario, producciones del mérito de estas que están cerca de la prensa, sirve su muestra más que de perjuicio, de estímulo para que todos deseen procurarse la colección completa; pero sea de esto lo que fuere, luego que se nos manifiesta repugnancia suspendemos “aunque con sentimiento” la continuación de los otros cantos que tenemos, y solo hemos concluido este primero por que no quedase cortado³⁸.

escena del acto número dos de la comedia *As You Like It*, escrita hacia 1599 e incluida en el *First Folio* (1623). Estas palabras son pronunciadas por el protagonista, Jaques, que es uno de los nobles exiliados que vive con el Duke Senior y hace las veces de *fool* en la obra, limitándose a comentar irónicamente la acción y los diálogos de los demás personajes. En una valoración que hace de él mismo como gracioso, le indica al Duke que de serlo debe contar con independencia para poder hablar con quien quiera, como son todos los *fools*. Se trataría de una especie de manifiesto que Mora hace suyo para justificar su libertad de satirizar contra España y el tipo andaluz donjuanesco.

36 Monguió, *op. cit.*, pp. 302-303.

37 Dicha versión, la primigenia, difiere sustancialmente de la que se publicará en Madrid en 1844.

38 *El Comercio: Diario Comercial, Político y Literario*, Lima, “Folletín. *Don Juan*”, 441, t. 2 (05/x1/1840), s. p.

Varios son los aspectos que comentar de tan relevante párrafo. Por un lado, podemos confirmar que la redacción del periódico contaba con “otros cantos” en el tintero, que no pudieron reproducirse por la intervención de una “persona interesada”; para Monguió se trató de “algún miembro de la familia de don José Joaquín que todavía no se había reunido con él en Londres”³⁹, tesis que nos parece plausible —precisamente se encontraba ya allí el literato, que parece que tampoco había dado permiso para la difusión de su obra prosaica⁴⁰—. Además, parece que las anotaciones se justificaron por encontrarse el poema completo a punto de comenzar a “verse en letra de molde”⁴¹; es decir, en el proyecto editorial del *Don Juan* no se había contemplado esta publicación en Lima. Además, el nombre de Mora, en 1840, estaba vinculado con el “santacrucismo” y la Confederación Perú-Boliviana, por lo que no creemos que fuera tampoco de su interés publicar de forma íntegra e inédita su poema en Lima por aquel tiempo, de manera que también rechazamos la idea de Núñez⁴² de que el gaditano hubiera sido el responsable de remitir las copias de su texto desde Londres a la dirección de *El Comercio*.

Para el crítico anterior, “el tono de la nota periodística es muy discreto”⁴³ y, en efecto, sus redactores no explican la auténtica causa de la suspensión. Núñez conjetura hasta cuatro hipótesis diferentes sobre estas razones⁴⁴: bien por motivos políticos, ya que Mora no era en realidad una figura en gran estima en aquel momento en varios países de Hispanoamérica; bien por el valor literario del poema, que no se habría considerado de la suficiente calidad; bien por el contenido satírico y las escenas poco moralistas que se reproducen en las octavas; o bien porque determinados intereses personales o editoriales, orientados a una publicación en formato de libro o en otros medios, habrían resultado comprometidos por la aparición previa en *El Comercio*, que podría haber limitado también su difusión y venta. De todas ellas, la última es la más plausible, entre otras cosas porque será en 1844 cuando se publique en Madrid una nueva versión del texto con un proyecto editorial ya establecido.

39 Monguió, *op. cit.*, p. 303.

40 Medina Calzada, “José Joaquín de Mora and Britain”, p. 133.

41 Monguió, *op. cit.*, p. 303.

42 Núñez, *op. cit.*, p. 173.

43 *Ibidem*, p. 175.

44 *Ibidem*, p. 176.

La nota ha sido interpretada por Mesa y Gisbert como una “reacción contra su *Don Juan*”⁴⁵, sugiriendo que la suspensión podría deberse a “motivos personales, de los muchos enemigos que Mora tenía en Lima”⁴⁶, lo que —según sugieren— permitiría confirmar que el autor no deseaba que su poema viera la luz por primera vez en Perú. Núñez plantea, por su parte, “la posibilidad de que hubiera una edición anterior americana, en Bolivia, Chile o Argentina, aunque tal edición seguramente era incompleta”⁴⁷. Sin embargo, debe advertirse que tales afirmaciones carecen de base documental sólida: no existe prueba alguna que permita suponer una impresión anterior en América, ni consta que el primer canto del *Don Juan* de Mora fuera conocido de forma generalizada ni que provocara reacciones contemporáneas, como también reconoce Núñez⁴⁸. El examen de otros números de *El Comercio* publicados ese mismo año no ha permitido localizar ninguna mención al poema ni a su autor en otros artículos, reseñas o notas editoriales, lo que refuerza la ausencia de indicios documentales que permitan sostener con fundamento tales conjeturas.

Por otra parte, los apuntes de los editores proporcionan dos datos de especial interés. Uno es la revelación de la identidad del autor, cuyo nombre no figura ni en el número 340 ni en el título del folletín. Y otro que consideran que una divulgación parcial en “hojas volantes, como son las de un diario”, no perjudicaría una posterior difusión en formato de libro, como de hecho se quiso proyectar cuatro años más tarde, esta vez en la península.

4. PUBLICACIÓN EN MADRID (ENERO-MAYO DE 1844)

La segunda vez que se publica el *Don Juan* de Mora, como decíamos, es en Madrid. En una carta dirigida a Blanco Encalada, fechada el 7 de mayo de 1835, el autor afirma: “si he querido salir a luz en la Península, no es más sino porque aún conservo allí amigos que tendrán gusto en

45 Mesa y Gisbert, *op. cit.*, p. 61.

46 *Ibidem*, p. 61.

47 Núñez, *op. cit.*, p. 175.

48 *Ibidem*, p. 175.

leerme”⁴⁹. Aunque, según señala Medina Calzada, estas palabras se referirían a sus *Poesías* de 1836⁵⁰, pueden servirnos para entender también su posterior iniciativa donjuanesca. No obstante, debe matizarse que esta apelación a los “amigos” quizá encubre un propósito más ambicioso: el inicio de un proceso de reintegración a la vida española, tanto física como moralmente.

Resulta interesante que Amunátegui mencione que el escritor “dio a luz los cinco primeros cantos” en 1844, pero sin referencia al dónde, cómo, ni tampoco a la existencia de un sexto. Marcelino Menéndez Pelayo, en 1913, fue el primero en indicar que los cantos “se publicaron anónimos en Madrid en 1844, y son casi desconocidos”⁵¹. A partir de entonces, la bibliografía siguiente conviene en refrendar la misma información, algunos considerando la fecha de publicación como el “1 de enero de 1844”, que es la que aparece en la portada de las copias conservadas, cuando, quizá por confusión, se ha llegado a creer que fue el día 10 de tal mes⁵².

El proyecto editorial corrió a cargo del Establecimiento Tipológico e Imprenta Peninsular, sita en la Carrera de San Gerónimo, número 43 de Madrid⁵³. En línea con el apunte de la redacción de *El Comer-*

49 Amunátegui, *op. cit.*, p. 312.

50 Medina Calzada, “José Joaquín de Mora and Britain”, p. 129.

51 Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana* (vol. 2), Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1913, p. 268. Menéndez Pelayo contaba con una de las copias encuadernadas del poema, que es la que atesora actualmente su biblioteca personal. Aun así, el acceso tan limitado al texto ha condicionado que no se hayan podido realizar estudios en profundidad sobre el poema hasta la fecha. En este sentido, Núñez (1961) confiesa que no ha podido examinar la edición de 1844 y creemos que tampoco Mesa y Gisbert (1965), ni incluso el propio Monguió (1967).

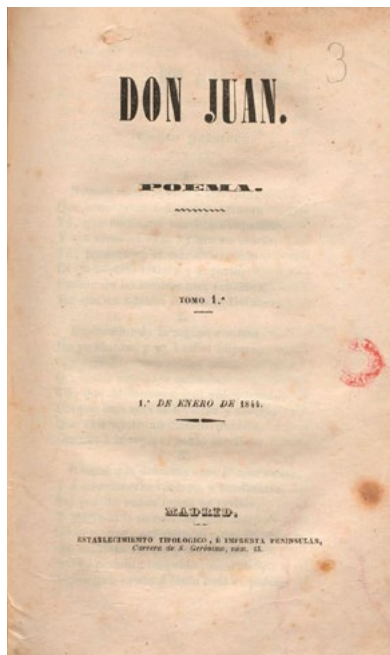
52 Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer, eds., *Leyendas españolas*, de José Joaquín de Mora, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2011, p. lxxvii.

53 José Joaquín de Mora, *Don Juan: poema*, Madrid, Establecimiento Tipológico e Imprenta Peninsular, Carrera de San Gerónimo 43, 1844. Desde 1845, al menos, consta que la imprenta de Benito Lamparero y Compañía estaba situada en la misma dirección que el negocio que publica el *Don Juan*, conforme acredita el *Boletín Bibliográfico Español y Extranjero* (t. vi, correspondiente al año de 1845, Madrid, Imprenta de J. González y Compañía, 1846, p. 205). Resulta igualmente interesante que en 1844 dicha imprenta publicara también

cio sobre la concepción de la colección completa para ser publicada en papeles periódicos, esta vez los cantos se fueron repartiendo por entregas quincenales hasta mayo de 1844, que es cuando aparentemente se suspende la publicación. Se recogen en cinco ejemplares encuadernados que difieren de manera importante en el número de cantos reunidos: uno agrupa tres, tres cuentan con cinco y tan solo uno con seis⁵⁴. Igualmente, se desconoce cuántas secciones del poema estaban inicialmente planificadas, ya que únicamente se llegaron a publicar seis, lo que llevó, como señala García Castañeda⁵⁵, a que la obra quedase incompleta. José Joaquín de Mora, que en aquel momento tenía sesenta y un años, jamás reconoció públicamente la autoría, pues el poema no volvió a reeditarse ni imprimirse en España, salvo la reutilización de algunas octavas para los “Fragmentos de un poema” que incorporará al volumen de *Poesías* de 1853⁵⁶ y que analizamos en otro epígrafe.

la *Memoria sobre puertos francos* de Mora, aunque en el pie de imprenta no se consignara ninguna dirección.

- 54 Las copias que se conservan y que han sido consultadas para el presente trabajo pertenecen a las siguientes bibliotecas españolas: Biblioteca Nacional de España (BNE, sig. VC/1630/34), Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH, sig. 1/3322), Biblioteca de la Universidad de Sevilla (BUS, sig. A041/276), Biblioteca Pública Arús (BPA, sig. 208B-2-4) en Barcelona y Biblioteca de Menéndez Pelayo (BMP, sig. 4802) en Santander. En este último ejemplar se lee un exlibris manuscrito del propio Marcelino que reza: “Este poema es de Don José Joaquín de Mora”.
- 55 García Castañeda, *op. cit.*, p. 135. Juan Valera sostiene una afirmación similar en el *Florilegio de Poesías Castellanas del siglo XIX* (t. v, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1903, p. 168).
- 56 Camille Pitollot y Enrique Sánchez Reyes, eds., “Epistolario de Camilo Pitollot y Menéndez Pelayo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 25 (1949), pp. 229-345 (p. 301).



Portada de la versión madrileña del *Don Juan* (1844). BPA, sig. 208B-2-4.

Respecto al primer canto, el escritor modificó varias octavas para esta nueva versión —donde obvió, además, la cita inicial de Shakespeare que se imprimió en Lima— reemplazando por completo veintitrés de la versión de *El Comercio* y modificando sustancialmente la gran mayoría de versos que se mantienen, igual que la puntuación y el orden de las estrofas. A modo de ejemplo, puede señalarse el caso de la octava iv publicada en *El Comercio*, que pasa a ocupar la quinta posición en la edición madrileña de 1844, con varios versos reescritos y notables alteraciones textuales, posiblemente motivadas por el nuevo contexto del autor tras su regreso a la península:

El Comercio (1840)

Héroe que en los teatros de mi tierra,
(no digo de mi patria, tierra he dicho)
con sus horribles crímenes aterra
todo sentimental viviente bicho;

héroe que al cielo declaró la guerra,
con inmoral y bárbaro capricho,
y dando una patada en el teatro,
por un escotillón se fue al bátraco⁵⁷.

Madrid (1844)

Héroe, que en los teatros de mi tierra,
con hecho torpe y con blasfemo dicho,
seductor, petulante, audaz, aterra
todo sentimental viviente bicho.
Héroe que al cielo declaró la guerra,
con deslumbrado y bárbaro capricho,
y dando una patada en el teatro,
se fue donde se han ido más de cuatro⁵⁸.

O el final del combate entre Don Juan y el Comendador, que en la impresión de Madrid resulta menos cruento:

El Comercio (1840)

Hubo de ser el término funesto
cuando el furor cerró el camino al arte;
en tamaña ocasión se juega el resto.
Mientras el esposo sin cesar reparte,
tajo y revés, más hábil y más presto
lo atraviesa don Juan de parte a parte.
Y al ver que envuelto en sangre desfallece,
más veloce que el rayo desaparece⁵⁹.

Madrid (1844)

Hubo de ser el término funesto,
cuando el furor cerró el camino al arte.
En tamaña ocasión se juega el resto.

57 *El Comercio*, op. cit., 440, t. 2 (04/xi/1840), estrofa iv.

58 Mora, “Don Juan”, canto i, estrofa 5.

59 *El Comercio*, op. cit., 441, t. 2 (05/xi/1840), estrofa xcvi.

Mientras el esposo sin cesar reparte
tajo y revés, en paso descompuesto
lo atraviesa Don Juan de parte a parte,
y antes que el alma se saliese fuera,
bajaba él en volandas la escalera⁶⁰.

En cualquier caso, y según Núñez, la versión del poema de 1844 “puede ser ya la obra definitivamente terminada dentro del plan de Mora”⁶¹, aunque dicha interpretación no resulta del todo convincente en el marco del presente análisis, pues el poema se interrumpe de manera abrupta en el canto VI. Si bien la obra —como la de Byron— quedó sin terminar, podemos considerar el texto madrileño como el ya fijado por Mora, pues se volverá a reproducir al año siguiente en Perú y Chile.

5. EL PROYECTO DE 1844: UN POEMA POR ENTREGAS

Para poder comprender el entramado editorial del proyecto del *Don Juan* madrileño conviene apuntar desde el principio que se publicó siguiendo el formato de la novela por entregas, una modalidad de difusión relativamente excepcional en el ámbito poético de la época⁶². Teniendo en cuenta que el *Don Juan* de Mora bebe del género narrativo⁶³, los editores e impresores del establecimiento tipológico encargado de la empresa habrían decidido dar salida al poema a través de varias entregas que el lector pudiera encuadernar, más adelante, reuniéndose en forma de libro⁶⁴. Esta

60 Mora, “Don Juan”, canto I, estrofa 98.

61 Núñez, *op. cit.*, p. 174.

62 Si bien las publicaciones seriadas no eran predominantes en la primera mitad del siglo XIX, tampoco constituían una rareza. Un ejemplo contemporáneo que responde al mismo sistema editorial es *El diablo mundo* de José de Espronceda, difundido por entregas en Madrid entre 1840 y 1841 y cuya publicación quedó también inconclusa —en el canto VII—, en este caso debido al fallecimiento del autor. Más allá del formato, las semejanzas estilísticas entre el poema de Espronceda y el de Mora resultan muy significativas, especialmente en lo que respecta a la influencia de Byron, al carácter narrativo, satírico y meditativo y, sobre todo, al prosaísmo de sus versos.

63 García Castañeda, *op. cit.*, p. 135.

64 Leonardo Romero Tobar señala que el volumen “no fue medio habitual de transmi-

estrategia parece especialmente adecuada para un poema de tono prosaico y satírico como el que tratamos, centrado en asuntos amorales y ajeno a los modelos poéticos más elevados.

Ahora bien, el recurso al formato seriado pudo también deberse a razones de índole económica⁶⁵. Es probable que Mora no contara con el capital necesario, ni con un editor dispuesto a asumir el riesgo financiero, para costear una publicación completa desde el inicio. En este contexto, las entregas ofrecían una vía más asequible, flexible y progresiva de difusión entre el público lector, y la propia naturaleza del poema —efímero, accesible y ya publicado parcialmente en 1840 bajo una lógica similar— encajaba con este tipo de circulación, de ahí que las tiradas se fueran anunciando en prensa para animar a los suscriptores a adquirir los ejemplares. Concretamente, hemos podido recopilar ocho anuncios aparecidos en cuatro periódicos de la capital diferentes, que se analizan seguidamente.

El diario *El Corresponsal*, el día 4 de enero de 1844, es el primero que se hace eco de que el *Don Juan* había comenzado a publicarse en Madrid de forma seriada: “Dos publicaciones se anuncian de notable interés y que en su día analizaremos: una la *Revista Eléctrica*, y un nuevo *D. Juan*, un poema en octavas de un escritor distinguido”⁶⁶. Nunca se llegó a des-enmascarar el nombre de su autor ni a analizar la obra, quizá porque la publicación se detuvo por razones indeterminadas. *El Corresponsal* parece seguir muy de cerca la difusión de la obra⁶⁷ y presentó un comentario elo-

sión poética hasta bien entrados los años cuarenta” (*Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, p. 183).

65 Las entregas eran un recurso más frecuente de lo que suele suponerse y su uso no necesariamente obedecía a criterios literarios. En muchos casos, eran una solución práctica cuando no se disponía de liquidez suficiente para afrontar los costes de una publicación completa de garantías de retorno inmediato.

66 *El Corresponsal: Diario de la Tarde*, Madrid, 1624 (04/1/1844), s. p.

67 El periódico dejó de publicarse en mayo de 1844, cuando se fusionó con *El Heraldo*; quizá por este motivo no se llegó a reseñar la obra. Por otro lado, resulta curioso que Mora fuera uno de los editores de este último en los años cuarenta del siglo XIX, como apunta Juan Bautista Vilar (*Intolerancia y libertad en la España contemporánea. Los orígenes del protestantismo español actual*, Madrid, Istmo, 1994, p. 292), un dato que nos hace pensar que el propio escritor pudo ser quien informara a los redactores de *El Corresponsal* de la publicación de su poema.

gioso del canto I el 30 de enero: “Hemos visto el primer canto de un nuevo poema sobre el conocido héroe que cantaron Tirso, Moliere, Byron y otros ingenios famosos. Este poema que se publica sin nombre de autor, revela dotes poco comunes y octavas bellísimas hemos leído”⁶⁸. El mismo diario se hace eco de una nueva entrega del poema el 15 de febrero:

Se ha repartido la segunda entrega del poema de *D. Juan* que ha comenzado a publicarse en esta corte. Mucho esperamos de esta producción por lo que de ella hemos visto, y por la persona a quien en los círculos literarios se atribuye esta obra llena de poética lozanía y novedad⁶⁹.

La obra, que se estima de “lozanía y novedad”, había alcanzado por entonces la segunda entrega, aunque no se indica en los anuncios por ahora el dónde y cómo conseguirla, como tampoco en este de *El Castellano*, del 1 de abril de 1844, donde se nos apunta que la impresión había continuado distribuyéndose: “Se ha repartido a los suscriptores la entrega 4^a del poema de don Juan”⁷⁰.

La información que manifiesta *La Posdata* en su número del mismo 1 de abril resulta mucho más relevante:

DON JUAN POEMA. Se ha repartido a los señores suscriptores la entrega 4^a. Se publica los días 1 y 15 de cada mes a 3 reales por entrega. Se suscribe en la librería de Villareal, calle de Carretas⁷¹.

Se confirma así que, hasta esa fecha, se habían publicado cuatro entregas con periodicidad quincenal y a un precio de tres reales, y que la distribución de los cuadernillos corría a cargo de la librería de Villareal, en el número 10 de la calle de Carretas de la capital.

El único periódico americano que, hasta donde sabemos, informa sobre la publicación en la península fue el *Diario del Gobierno de la Repúbli-*

68 *El Corresponsal*, op. cit., 1650 (30/I/1844), s. p.

69 *Ibidem*, 1666 (15/II/1844), s. p.

70 *El Castellano: Periódico de Política, Administración y Comercio*, Madrid, 2383 (01/IV/1844), p. 4.

71 *La Posdata: Periódico Joco-serio*, Madrid, 685 (01/IV/1844), p. 4.

*ca Mexicana*⁷², que reproduce en el número 3215 del 11 de abril de 1844 la misma información que ya apareció en *El Corresponsal* español el 4 de enero. Tampoco llegó a analizar la obra, ni volvió a hacer referencia al *Don Juan* en números siguientes, lo que podría explicarse por la suspensión del proyecto editorial ese mismo mes. En efecto, *El Corresponsal* anunciaba el 17 de abril: “Parece que se suspende por ahora la publicación del poema de D. Juan que había comenzado a darse a luz”⁷³. Esta noticia fue confirmada al día siguiente por *El Castellano*: “Se ha suspendido por ahora la publicación del poema de D. Juan, que había empezado a darse a luz en esta corte”⁷⁴. Desde el 14 de enero, cuando se anuncia el inicio de la publicación, hasta el 18 de abril, se registran diversas referencias a la distribución de las entregas del poema. Sin embargo, tras esta última fecha, y en los meses venideros, no se han hallado nuevos anuncios que indiquen la reanudación del proyecto, por lo que la datación de las entregas debe basarse en la información vertida en los anuncios.

6. DE LAS ENTREGAS A LAS ENCUADERNACIONES EN LAS COPIAS COTEJADAS

La principal evidencia sobre que el *Don Juan* de Mora se publicó por entregas en Madrid en 1844 nos la da la prensa, como acabamos de comprobar, pero también las signaturas de las cinco copias que actualmente se conservan.

La copia de la BNE incluye solamente los tres primeros cantos, con las estrofas 64 a la 92 del canto I sin encuadernar en hojas sueltas. Por su parte, la copia de la BRAH agrupa hasta el quinto, igual que la de la BUS, aunque en esta las octavas de la 64 a la 107 del canto I se corresponden con las del canto III, y viceversa. Este hecho no encuentra explicación lógica de contenido, pues en estos dos cantos se habla de momentos muy diferentes de la vida de Don Juan —canto I, la historia entre el héroe y doña Isabel; canto III, la narración del fraile amigo del protagonista—.

72 Resulta sugerente que un periódico de México se hiciera eco, al menos, del canto I del poema, cuando hasta nuestro conocimiento no hubo ninguna impresión ni distribución de la obra por este país.

73 *El Corresponsal*, op. cit., 1727 (17/IV/1844), s. p.

74 *El Castellano*, op. cit., 2399 (18/IV/1844), p. 4.

Además, la página que se corresponde con las octavas 64-67 del canto III lleva la signatura número 5 al pie, de forma que tales pliegos deberían seguir a la 4, que aparece anteriormente en el canto II. En conclusión, la copia de la BUS presenta un error de encuadernación en dichos cantos.

Por su parte, la copia de la BPA es exactamente igual que la de la BRAH, incluso el formato de encuadernación, mientras que la de la BMP es la única que incluye el canto VI. La copia de la BMP presenta también errores de encuadernación en algunas hojas de las secciones finales de los cantos, aunque sin confusión entre las partes de la narración: varias páginas del canto II, a partir de la estrofa 75; y también del canto III, en el que aparecen las octavas 92-95 tras la última, la 107. Estos cinco testimonios son los únicos conocidos en España, hasta este momento, y nos permiten trazar el registro de las entregas con mayor claridad, atisbando también sus dificultades.

Como decíamos, la publicación del *Don Juan* dio comienzo en enero de 1844; si seguimos la fecha que aparece en la portada, habría empezado a darse a la imprenta el 1 de enero de tal año. Al contrastar los datos que aporta la prensa con las signaturas que aparecen en las cinco copias co-tejadas, los seis cantos del poema debieron difundirse en cinco entregas, entre enero y abril de tal año, aunque se habrían podido proyectar en seis, una por canto —extendiéndose entonces el reparto hasta mayo—. El proyecto editorial establecido fue siguiendo un patrón que consistía en una división de cada canto en dos cuadernos: el primero estaría formado por cuatro pliegos, que hacen dieciséis páginas⁷⁵, con sesenta y tres octavas; y el segundo, por tres o cuatro pliegos, con doce o dieciséis páginas, y que abarcarían desde la octava 64 hasta el final del canto —de ahí que la extensión sea fluctuante dependiendo del canto—. Vemos que el proyecto comenzó dedicando cada entrega a una parte del poema, de forma que la primera se correspondería con el canto I, la segunda con el II y la tercera con el III.

Cada entrega, por tanto, estaba compuesta por dos cuadernillos, repartiéndose el primero el uno de cada mes y el segundo el día quince. Así sucede con la entrega inicial, que se habría completado antes del 30 de enero de 1844, que es cuando los redactores de *El Corresponsal* informan

75 Las páginas de las entregas están en octavo, de manera que a cada pliego corresponden cuatro páginas.

de que han podido leer el canto I del *Don Juan*⁷⁶. El primer cuaderno se habría empezado a difundir nada más comenzar el mes, según el dato de la portada (1 de enero), un hecho que encuentra su justificación con el primer anuncio de la publicación del día 4 de tal mes⁷⁷, mientras que el segundo debió de ser el día 15 (ambos eran lunes). No obstante, y al no contar con una signatura que divida el canto I —como sí pasa con los demás—, no podemos establecer una división en cuadernillos, ni tampoco confirmar que el canto salió dividido en dos partes —quizá se entregó al completo el 1 de enero, de ahí que no haya ninguna signatura—. Pero lo que sí está claro es que la primera entrega estuvo formada por veintiocho páginas en siete pliegos con las ciento una octavas más la portada del poema, pues parece que, además, formaría parte de tal impresión.

La segunda entrega se anuncia el 15 de febrero (jueves) en el número 1666 de *El Corresponsal*, aunque todo apunta a que el primer cuadernillo vio la luz el día 1 de tal mes (de nuevo jueves). En el canto II de las copias del poema se aprecian las siguientes signaturas: la número 2 —la del canto I bien podría ser la referencia a “Tomo 1.º” que figura en la portada de las copias cotejadas—, con dieciséis páginas en cuatro pliegos y un total de sesenta y tres octavas (1-63); y la 4, con doce páginas, tres pliegos y cuarenta y una estrofas (64-104). La división de este canto se corresponde con el patrón indicado más arriba, aunque como se puede comprobar se habría prescindido de la signatura número 3, quizá por un desliz de la imprenta. Estas marcas coinciden con los números de los cuadernillos, que en total —y tomando el canto I como conjunto— son doce. En fin, la segunda entrega en el mes de febrero se corresponde con el canto II, dividido a su vez en dos partes.

Pasamos a la tercera entrega, en este caso con el canto III, de la que no se da constancia en la prensa del momento y cuya distribución —o al menos su interpretación— puede que sea la más compleja de todas. La primera signatura que encontramos es la número 5, a partir de la octava sesenta y cuatro. Tuvo que haber una división anterior, quizá al comienzo del propio canto —que no cuenta con marca por iniciarse con el número 3, que se corresponde con el de la entrega, asunto que pone en entredicho que los impresores se saltasen tal signatura—, que comprendiera sesenta

76 *El Corresponsal*, op. cit., 1650 (30/1/1844), s. p.

77 *Ibidem*, 1624 (04/1/1844), s. p.

y tres estrofas (1-63), en cuatro pliegos con dieciséis páginas, siguiendo así el parámetro marcado según el proyecto. A esta serie le seguiría la de la signatura 5, que incluye treinta y dos estrofas (64-95), en dos pliegos con ocho páginas, y la número 6, con solo doce octavas (96-107) y un pliego con cuatro páginas. Advertimos, por tanto, que se produce una alteración del patrón de las entregas y una irregularidad en el número de páginas impresas en cada grupo de pliegos⁷⁸. No obstante, si sumamos las páginas de las signaturas 5 y 6 vemos que tal cuaderno contendría el mismo número de pliegos que en el caso del canto II: tres con doce páginas, aunque en este caso cuarenta y cuatro octavas. En definitiva, la tercera entrega debió repartirse los días 1 y 15 de marzo (ambos viernes).

Hasta aquí⁷⁹, el proyecto editorial del *Don Juan* por entregas había seguido un mismo molde, regular menos en el caso del canto III, que respondía a la demanda del público y que parece modificarse con la cuarta entrega, quizá motivado por un descenso en el número de lectores, la mínima acogida que tuvo en prensa —algo que también muestra su irrelevancia en aquel momento— y los pocos comentarios que se vertieron sobre un poema que era anónimo y a simple vista parecido al que se estaba terminando de publicar por aquel entonces —la traducción del de Byron (1843-1844)—. La entrega cuarta tuvo que publicarse antes del 1 de abril⁸⁰, un indicio que nos lleva a considerar que, bien se modificaron los días en los que se repartían los cuadernillos, bien se quiso dar salida a más material a lo largo del mes de marzo, con la anterior entrega⁸¹.

De una forma u otra, esta cuarta entrega es la última que se anuncia en los periódicos consultados y se habría extendido por el mes de abril,

78 Cabe suponer que este hecho podría estar relacionado con la demanda e interés del público, que tal vez condicionaron el ritmo de impresión de las entregas y propiciaron la división del canto III en tres series.

79 Esto podría explicar por qué la copia de la BNE solo contiene los tres primeros cantos, que habrían sido los más repartidos entre los suscriptores.

80 *El Castellano*, op. cit., 2383 (01/IV/1844), p. 4; y *La Posdata*, op. cit., 685 (01/IV/1844), p. 4.

81 O bien se adelantó la entrega de la primera parte al coincidir el día 1 con la celebración de la Semana Santa (Lunes Santo de 1844). Llama la atención que esta cuarta entrega tuvo lugar en fechas muy próximas al estreno del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en el Teatro de la Cruz de Madrid, el 28 de marzo.

hasta que el día 17 presumiblemente se suspende⁸². Contemplamos la inclusión de los dos cantos en una misma entrega porque tres de las copias del poema contienen hasta el v, de forma que hasta la cancelación de la publicación debieron ver la luz estos cinco cantos. La entrega cuarta, por tanto, estaría conformada por cuatro cuadernillos: en el canto iv encontramos la signatura 7, para las primeras sesenta y tres estrofas (1-63), en dieciséis páginas con cuatro pliegos, y la número 8 con cuarenta y cinco estrofas (64-108), doce páginas y tres pliegos; del canto v, por otro lado, aparece el cuaderno 9, una vez más con sesenta y tres estrofas (1-63), dieciséis páginas en cuatro pliegos, y el 10 con el mismo número de páginas y pliegos, pero con las sesenta octavas restantes (64-123). Estos datos nos anticipan que la cuarta entrega sería la más extensa de todas y, como se ha explicado ya, podría responder a un descenso del número de suscriptores/lectores.

Llegados a este punto, nos preguntamos qué habría sucedido entonces con el canto vi: si fue concebido para ser incluido en el proyecto editorial del poema o si, en cambio, estaba destinado a formar parte de una posible quinta entrega. La única copia de este canto, en la encuadernación que atesora la BMP, está formada por dos cuadernos, con las mismas pautas que los anteriores: el número 11, que continúa al último del canto v, con sesenta y tres estrofas (1-61), dieciséis páginas y cuatro pliegos; y el 12, con las otras cincuenta y ocho (64-121), e iguales páginas y pliegos. Ante la falta de fuentes, y como hipótesis, este canto hubo de estar ya preparado en el momento en el que se suspende la publicación a partir del 17 de abril, para poder así repartirse a los suscriptores —o quizá comenzó a difundirse en el segundo lote del día 15 de abril, si se hubieran mantenido las mismas fechas del proyecto inicial—, pues no se explicaría por qué una de las cinco copias existentes sí lo incluye (BMP). También podría contemplarse que se hubiera distribuido más tarde, en el mes de mayo de 1844, sin mayor trascendencia y como muestra del desinterés y la baja comercialización que la obra fue adquiriendo a medida que avanzaban los meses y la narración.

82 *El Corresponsal*, op. cit., 1727 (17/iv/1844), s. p; y *El Castellano*, op. cit., 2399 (18/iv/1844), p. 4.

DON JUAN.

Canto sexto.

1.

Ya de la historia humana los archivos
Se van á abrir, y ya mi musa entona
Cantos solemnes; ya á vuelos altivos
Con impetu arrojado se abandona.
La region de los hechos positivos
De la espada, del cetro y la corona,
Que en la suerte del mundo pueden tanto,
Van á ser los objetos de mi canto.

2.

Rural silencio, adios; Filosofía,
Buenas noches: te dejo por un rato.
La ilusion de la movil fantasia,
Ceda á un deber mas seco, y menos grato.
Pude, libre de empeños, hasta el dia,
Vagar por donde quise en giro lato.
Ya la imaginacion guardo con llave,
Y consulto un oraculo mas grave.

3.

Dime tú, genio oscuro, que presides
De la historia las improbas tareas;
Que en polvorosos codices resides,
Y entre telas de araña te recreas;
Que un cierto olor de ranciedad despides,
Y poco brillas, aunque siempre humeas,
Dime por cual estraña antipatia,
Miraste con horror la patria mia.

11

Primera página del canto vi del *Don Juan* (1844). BMP, sig. 4802.

En efecto, no hemos localizado en la prensa ningún aviso sobre la reanudación del reparto de entregas, ni tampoco una edición posterior en formato libro, que bien podría haber sido el objetivo final del proyecto editorial. La ausencia de continuidad sugiere que el poema no logró consolidarse entre el público lector, lo cual explicaría su interrupción tras doce cuadernillos, seis cantos y seiscientas sesenta y cuatro octavas. A ello se suma el hecho de que Mora no firmara las entregas: una práctica que, lejos de ser inusual en el contexto de la prensa decimonónica, puede entenderse como una estrategia deliberada en un momento en que el autor —exiliado, liberal moderado y vinculado a ideas poco ortodoxas— comenzaba una tentativa discreta de reintegración en la esfera literaria peninsular.

No obstante, el posterior reaprovechamiento de parte de la obra en los “Fragmentos de un poema” —como veremos— indica que Mora no renunció a la obra ni ocultó definitivamente su firma, sino que optó por resignificarla dentro de un nuevo marco poético. Por tanto, más que una única causa, debe considerarse la confluencia de factores tanto editoriales como personales —desde el escaso impacto comercial hasta una posible falta de dirección en el desarrollo del poema— para explicar su carácter inconcluso⁸³.

Esbozamos, seguidamente, una posible secuenciación de las entregas, a partir de toda la información anterior:

Don Juan: poema (1844) por entregas

Entrega	Anuncio	Cuaderno	Fecha	Signatura	Octavas, páginas y pliegos
1 (portada y canto I)	<i>El Corresponsal</i> (núm. 1650)	1	Antes de 30/I	Tomo 1º	101 octs. / 28 pp. / 7 plgs.
2 (canto II)	<i>El Corresponsal</i> (núm. 1666)	2	01/II	2	63 octs. (1-63) / 16 pp. / 4 plgs.
		3	15/II	4	41 octs. (64-104) / 12 pp. / 3 plgs.
3 (canto III)	Sin registros	4	15/II o 01/III	Ninguna	63 octs. (1-63) / 16 pp. / 4 plgs.
		5	01/III o 15/III	5	32 octs. (64-95) / 8 pp. / 2 plgs.
		6	15/III	6	12 octs. (96-107) / 4 pp. / 1 plgs.
4 (cantos IV y V)	<i>El Castellano</i> (núm. 2383) y <i>La Posdata</i> (núm. 685)	7	01/IV	7	63 octs. (1-63) / 16 pp. / 4 plgs.
		8	01/IV	8	45 octs. (1-45) / 12 pp. / 3 plgs.
		9	15/IV	9	63 octs. (1-63) / 16 pp. / 4 plgs.
		10	15/IV	10	60 octs. (64-123), 16 pp. / 4 plgs.

83 García Castañeda considera que decidió finalmente no terminarla porque “se cansó o no supo cómo continuar” (*op. cit.*, p. 135).

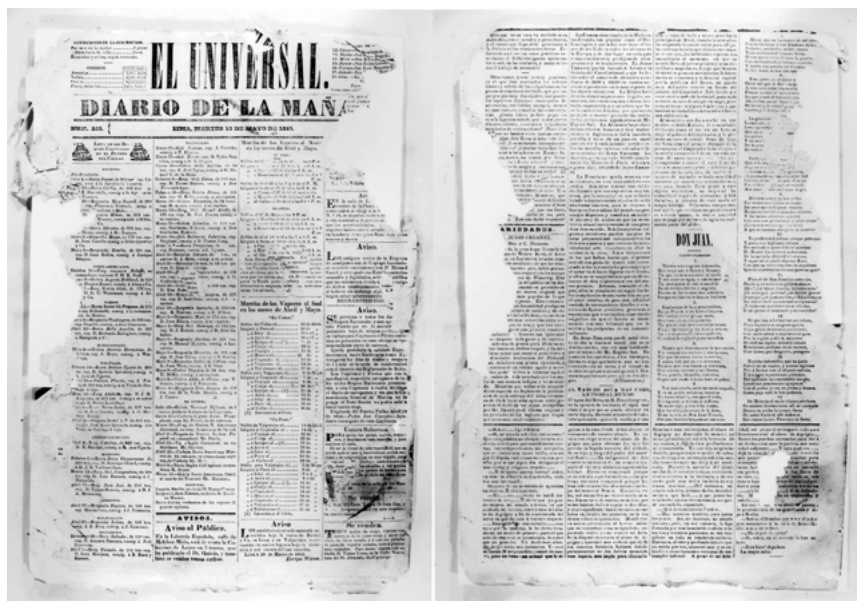
5 (canto vi)	Sobre la suspensión (17/iv): <i>El Corresponsal</i> (núm. 1727) y <i>El Castellano</i> (núm. 2399)	11	15/iv o más tarde	11	63 octs. (1-63) / 16 pp. / 4 plgs.
		12	15/iv o más tarde	12	58 octs. (64-121) / 16 pp. / 4 plgs.

7. SEGUNDA APARICIÓN EN LIMA (MAYO DE 1845) E IMPRESIÓN EN SANTIAGO DE CHILE (JUNIO-JULIO DE 1845)

El poema de José Joaquín de Mora, y como venía haciendo desde su primer exilio en Londres en 1823⁸⁴, adquirió un carácter mucho más transnacional en cuanto a su difusión a raíz de la publicación por Hispanoamérica. Reapareció por segunda vez en la prensa peruana en 1845, noticia que recoge Monguió de forma muy sucinta cuando explica que “el mismo canto [el primero] fue reimpreso años más tarde en otro periódico de Lima, *El Universal*”⁸⁵. Hemos conseguido localizar y analizar esta reimpresión tras una ardua búsqueda, ya que hasta ahora no se disponía de referencias detalladas ni de estudios específicos sobre dicho periódico.

84 Sobre la llegada de Mora a Londres, véase Alberto Custodio Romero Vallejo, “In Defence of Liberalism: José Joaquín de Mora in English for *The Republican*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, cii, 10 (2025), pp. 1057-1086. En cuanto a su actividad literaria durante la primera estancia en Inglaterra, remitimos al trabajo de Fernando Durán López, *Versiones de un exilio. Los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823-1830)*, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2015.

85 Monguió, *op. cit.*, p. 303.



Portada y página de inicio del *Don Juan* en el número 203 de *El Universal* (Lima, 1845).
Ejemplar conservado en la BNP.

El Universal: Diario de la Mañana —subtitulado hasta el número 73 como “político y comercial”— se editó entre 1844 y 1845 en la imprenta de José María Masías, establecimiento que, en los albores del siglo XIX, llevaba también el sobrenombre de “Imprenta de la Libertad”. El Fondo Antiguo de la Hemeroteca de la BNP⁸⁶ conserva una serie incompleta del periódico, cuyos ejemplares, además de carecer de numeración, contienen la publicación del primer canto de *Don Juan* —como sostenía Monguió—, y el inicio del segundo. Sin embargo, el poema sufrió un destino similar al de 1840, pues la impresión se interrumpió tras el número 211, esta vez sin previo aviso a los lectores, a pesar de que al final de la última entrega se incluyera un “continuará”.

El *Don Juan* se distribuyó en ocho números del citado periódico, del 203 al 210, los días 13 al 17 y 19 al 21 de mayo de 1845. En el caso

86 La colección se encuentra en un estado de deterioro importante, con algunos ejemplares rotos y quemados, y llega tan solo hasta el número 212 (24/v/1845). Hay noticia de que continuó editándose hasta el día 31 del mismo mes, si bien no se conserva ningún testimonio impreso al que hayamos podido tener acceso.

del canto 1, la versión que se reprodujo fue la madrileña —y no la de *El Comercio*, a pesar de haber circulado ya por Lima—. Es decir, Mora —o quizá el impresor de 1844, o algún otro interviniente en el proceso editorial— habría hecho llegar el texto “definitivo” para una nueva publicación en Lima, con el propósito de promover el poema o de corregir el traspie sufrido cinco antes en *El Comercio*, contando aún con la autoridad y el prestigio del nombre del gaditano. Sin embargo, nos parece más plausible que fuese en realidad el propio hijo mayor de Mora, José María —que es posible que residiera por entonces en Perú⁸⁷— el que diese a imprimir el poema en *El Universal*, pues ya había publicado él mismo otras de sus composiciones en dicha cabecera, como indica Monguió⁸⁸, datos que esta investigación ha podido comprobar: en el número 73 (27/11/1844), “A una literata”; y en el número 189 (24/4/1845) cinco sonetos titulados “Baja, cándida nieve y recupera”, “Cual águila cautiva que arrancado”, “En vano el tiempo y la cruel ausencia”, “Ves de las olas en la cresta hirviente” y “¡Oh España, España! Miserable matrona”.

Volviendo al texto de Mora, que va sin firmar, aparece como parte de la sección “Variedades” desde la tercera página de cada número y no como folletín —como sí sucedió en 1840 y también en la publicación de Chile del mismo 1845—, en cuyo lugar se reproduce una traducción de *El judío errante* de Eugène Sue. La difusión del *Don Juan* no se anuncia en números anteriores y tampoco se revela en ningún momento la identidad de su autor, como sí sucedió en la nota de 1840. Así, el canto 1 queda conformado por las ciento y una octavas de 1844, mientras que del segundo tan solo se reproducen las primeras veintiuna estrofas:

87 Sabemos que en 1842 se encontraba viajando por algunos países de Hispanoamérica. Así lo comentaba el propio Mora a Jacinto de Salas y Quiroga en una carta del 3 de diciembre de 1841 desde Londres: “Pepe está navegando para el Nuevo Mundo. Va a pasar algunos meses en Guatemala, en misión de una casa de aquí que le ofrece algunas ventajas: creo que estará de vuelta en Mayo” (Ana M.^a Freire, “Algunas noticias y catorce cartas inéditas para la biografía de Jacinto de Salas y Quiroga”, en *La tribu liberal: el Romanticismo en las dos orillas del Atlántico*, eds. José María Ferrí Coll y Enrique Rubio Cremades, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 233-258, p. 253).

88 Monguió, *op. cit.*, p. 308.

Don Juan en El Universal (Lima, mayo 1845)

Número	Fecha	Canto	Octavas
203	13/v	I	1-18
204	14/v		19-33
205	15/v		34-48
206	16/v		49-63
207	17/v		64-75
208	19/v		76-89
209	20/v		90-101
210	21/v	II	1-21

Igual de desconocido que *El Universal* es el periódico *El Siglo* de Santiago de Chile, en el que también se publicó el poema de Mora al mes siguiente de haberse interrumpido la reimpresión en Perú. Hasta ahora, la única mención de esta circulación chilena procedía de Amunátegui, quien se limita a apuntar que “*El Siglo*, diario de Santiago de Chile, reprodujo en 1845 los tres primeros [cantos] y una parte del cuarto”⁸⁹, palabras que Monguió recogió de una forma un tanto vacilante en una nota a pie de página⁹⁰.

El *Don Juan* de *El Siglo: Diario de la Mañana* —periódico que previamente se había titulado *El Siglo: Diario Comercial, Político y Literario*— apareció en el folletín, en el faldón de las primeras páginas, de los siguientes doce números: 357 y 358, 365 y del 375 al 383. Como indica Amunátegui, efectivamente se imprimen los tres primeros cantos y parte del cuarto entre el 6 de junio y el 5 de julio de 1845, aunque de una forma muy irregular. Vemos que la publicación se interrumpió en el número 359, donde aparece otro folletín que venía repartiéndose en números anteriores y que se titulaba *La torre de Londres*. La obra de Mora se reanuda en el número 365, para volver entre el 366 y el 374 al folletín de antes. Regresa el *Don Juan* en el número 375 hasta el 383, que es el último de la colección que se conserva en la Biblioteca Nacional de Chile⁹¹. Presumi-

89 Amunátegui, *op. cit.*, p. 269.

90 Monguió, *op. cit.*, p. 303.

91 Nuestro agradecimiento al profesor Francisco Cuevas Cervera (Universidad de Chi-

blemente, este número marcó el punto final de la vida del diario, ya que en todos los anteriores se cierran las octavas con un “continuará” —igual que en *El Universal*—, mientras que no sucede en este. No obstante, y debido a la falta de información y estudios sobre dicho periódico, desconocemos si se continuó editando.

Los cantos se publican en el folletín de forma muy anómala, sin un patrón metódico que pueda establecerse. Sintetizamos a continuación las octavas que se fueron imprimiendo en los números que hemos cotejado:

Folletín *Don Juan en El Siglo* (Santiago de Chile, junio-julio 1845)

Número	Fecha	Canto	Octavas
357	05/vI	I	1-23
358	06/vI		24-46
365	14/vI		47-81
375	26/vI	II	16-50
376	27/vI		51-73
377	28/vI		74-104
378	30/vI	III	5-39
379	01/vII		40-74
380	02/vII		75-105
381	03/vII		106-107
382	04/vII	IV	1-21
383	05/vII		22-44
			45-67

El único número en el que no hay ninguna a referencia a Mora en el título del folletín es en el primero, el 357. A partir del siguiente se incorpora la cabecera “Don Juan. Poema. Por J.J. de Mora”. Por otro lado, en el 383 hay un error tipográfico porque la última octava se enumera con el setenta y seis, cuando es la sesenta y siete y debería incluir un “continuará” al final, como sucede en las impresiones anteriores. *El Siglo* tampoco

le) por su ayuda en la exhaustiva búsqueda de los números del periódico *El Siglo* en el Fondo Antiguo de la hemeroteca de dicha biblioteca.

anuncia la publicación del *Don Juan* en sus números previos, ni incorpora más datos sobre la identidad de su autor.

Al analizar las estrofas, igual que sucedía con *El Universal*, nos damos cuenta de que no existió una redacción americana posterior a 1844 de la obra, pues todas las octavas se corresponden con el mismo texto que ya había visto la luz en Madrid. Cabe plantearse la posibilidad de que Mora tuviera en mente un proyecto de difusión más amplio, que abarcara las ciudades y países en los que residió a lo largo de su trayectoria por Europa y América —aunque difícilmente la reproducción en *El Comercio* de Lima formaba parte de un plan original expreso—. Un precedente lo ofrece la publicación de sus *Leyendas españolas*, cuya primera edición apareció simultáneamente en Londres, París, México, Madrid y Cádiz en 1840. Sin embargo, esta hipótesis debe matizarse, ya que los periódicos de la época solían reproducir contenidos ajenos sin autorización ni coordinación con los autores, motivados por el afán de llenar espacios y ofrecer novedades a sus lectores. En este contexto, la proximidad cronológica entre las impresiones en *El Universal* y *El Siglo* podría obedecer más a un fenómeno de circulación informal —y quizá al simple atractivo por la figura de Mora— que a una estrategia editorial concebida por el propio autor. Además, probablemente no se continuaron publicando otros cantos en estos dos periódicos porque habrían sido sus últimos números editados. En todo caso, la última impresión localizada en Santiago de Chile en 1845 confirma la continuidad de la difusión del poema a través de los formatos más habituales de circulación literaria en el siglo XIX: el folletín periodístico y las entregas seriadas, aunque no puede afirmarse con certeza que Mora impulsara activamente esta estrategia.

8. EN LOS “FRAGMENTOS DE UN POEMA” (1853)

La reproducción posterior, y última, de parte de los cantos del *Don Juan* la encontramos en las *Poesías* de Mora publicadas en 1853, en el apartado con el que se cierra esta segunda compilación y que lleva por título “Fragmentos de un poema”.

Estos “Fragmentos” constituyen una composición poética independiente al *Don Juan*, aunque incorpora numerosas octavas tomadas de este

poema, mezcladas con materiales de nueva creación. Comprenden un total de doscientas veintitrés estrofas divididas en ocho secciones, en las que hemos notado una irregularidad respecto a la numeración⁹², de las cuales las cuatro primeras reutilizan pasajes del *Don Juan* —a veces con ligeras modificaciones—, mientras que las últimas cinco secciones parecen estar formadas íntegramente por nuevos textos. El desglose es el siguiente:

“Fragmentos de un poema” (1853) y octavas del *Don Juan* (1844)

Fragmento	Total de octs.	Procedencia	Octs. tomadas del <i>Don Juan</i>
I	20	Canto II	20 (1-20)
II	22	Canto IV	22 (1-3, 8-24, 26-27)
III	48	Canto VI	48 (64-76, 78-99, 107-120)
IV	28	Canto V	28 (1-12, 64-79)
VI	24	Material nuevo	-
VII	20	Material nuevo	-
VIII	30	Material nuevo	-
IX	31	Material nuevo	-

En cuanto a las secciones VI, VII, VIII y IX, mantienen todas ellas el mismo estilo, estructura métrica e incluso el tono satírico y digresivo que caracteriza al poema que estudiamos. Así, llama la atención que las estrofas del *Don Juan* en las que se alude a la propia historia del protagonista no se incluyen en las *Poesías*, como sucede por ejemplo con los cantos I y III al completo, que son los más narrativos, a partir de la octava número veintiuno del canto II, o las estrofas con referencias al argumento central en los cantos IV y V. En los “Fragmentos”, Mora vuelve, además, a modificar el texto que se publicó en 1844, aunque de forma muy sutil. De esta forma, en la sección I soslaya la referencia al canto I en el primer verso, que pasa a ser “otro canto”⁹³. O, por ejemplo, en la octava tres del canto II cambia “¡Qué Don Juan!” por “¡Qué versos!”⁹⁴, queriendo evitar aludir al poema del que extrae tales octavas. Esta combinación de antiguos pasajes

92 Véase Romero Vallejo, “José Joaquín de Mora”.

93 Mora, “Poesías de Don José Joaquín de Mora”, p. 474.

94 Mora, “Poesías de Don José Joaquín de Mora”, p. 475.

reelaborados y nuevas composiciones muestra que Mora no se limitó a reproducir fragmentos del *Don Juan*, sino que reconstruyó y resignificó parte de su material previo, adaptándolo al nuevo marco de 1853.

La selección de octavas para las *Poesías* debió de responder, pues, a un criterio de reutilización del material más digresivo del *Don Juan*. Durán López concibe, así, varios de los “Fragmentos” como “terribles pasajes que dedica [...] a las discordias civiles, donde verbaliza la contradicción entre los ideales de justicia y los modos en que las sociedades dicen luchar por ellos”⁹⁵. Nueve años después de la publicación del *Don Juan* en Madrid, y trece de su primera aparición en Lima, Mora suprime cualquier vestigio narrativo: elimina toda referencia explícita a la historia del héroe donjuanesco, que originalmente le había servido como pretexto para articular su propuesta poética. El resultado es una reelaboración en clave mucho más meditativa, irónica y crítica, donde las octavas elegidas adquieren plena autonomía respecto al relato inicial.

El propio final de los “Fragmentos” refuerza esta lectura irónica y desenfadada. En la última octava, Mora abandona cualquier tono solemne para ofrecer una escena ligera y doméstica, donde la creación poética se funde con los gestos cotidianos, y donde tiende, igual que en su poema de 1844, hacia el prosaísmo:

Don Lope me escuchó; tomó el sombrero,
y, “márchome a la ópera”, me dijo.
Aquella noche daban el *Barbero*,
o bien los *Puritanos*: no estoy fijo.
Yo me acerqué tranquilo a mi tintero,
tomé la pluma, y con afán prolijo,
tras un sorbo de vino y un bizcocho,
puse término al canto ciento y ocho⁹⁶.

Más que una simple sección derivada del *Don Juan*, los “Fragmentos de un poema” constituyen una composición propia, orientada hacia una reflexión satírica sobre la corrupción política, la injusticia social y la melancolía provocada por el rumbo del país y por la experiencia vital del

95 Durán López, *op. cit.*, 55.

96 Mora, “Poesías de Don José Joaquín de Mora”, p. 549.

propio poeta. Y no cabe duda, pues, de que en dicho reaprovechamiento el gaditano alude implícitamente a su *Don Juan*: “un poema” cuyas octavas más digresivas merecían recogerse para la posteridad e integrarse en estos “Fragmentos”.

9. CONCLUSIONES

Contamos, pues, con tres estadios textuales del poema de José Joaquín de Mora: el testimonio epistolar de la carta de 1837, con cuatro estrofas incluidas en el canto vi; el canto i de 1840, publicado en *El Comercio* de Lima; y los seis cantos de Madrid de 1844. Por su parte, las impresiones en *El Universal* y *El Siglo* en 1845 no tienen valor ecdótico alguno, dado que no introducen modificaciones sustanciales respecto a la versión de 1844, igual que tampoco la selección que se incluye en los “Fragmentos de un poema” de 1853, al tratarse de un proyecto editorial diferente.

Todos los materiales que hemos recopilado y unido, y los datos que hemos contemplado e interpretado a partir de la constitución de la historia textual de la obra, asientan las bases para una posible edición crítica que dé cumplida cuenta de la intrahistoria del *Don Juan*. El escritor gaditano no sabía que bastantes décadas después seríamos capaces de comprender aquello que ya decía en 1844:

Luego la biografía escrupulosa
de mi vida, con pelos y señales,
refiere la carrera trabajosa,
harto escasa de bienes, no de males.
Dirá que hice una vez tal y tal cosa,
por aquellas razones y otras tales,
y que poniendo a mis locuras sello,
me hicieron escribir esto y aquello⁹⁷.

El *Don Juan* constituye, por tanto, una pieza fundamental para comprender tanto la evolución política y personal de Mora, como su regreso a España tras años de exilio y el consiguiente desencanto con la sociedad que

97 Mora, “Don Juan”, canto ii, estrofa 7.

le rodeaba —aspectos de gran interés que exceden los límites de nuestro trabajo y que merecerán un análisis específico en el futuro—. Pero, sobre todo, nos muestra las complejidades inherentes a la transmisión textual de un poema prosaico distribuido de forma efímera a mediados del siglo XIX en España y América, cuyas vicisitudes editoriales quedan, por fin, reconstruidas.

Una incursión en el sistema editorial del almanaque
femenino a través del caso de Blanca de Gassó
y *El amigo de las damas. Almanaque de salón
y tocador para señoras y señoritas* (1874-1877)¹

JUAN PEDRO MARTÍN VILLARREAL
In-EMHis – Universidad de Cádiz
juanpedro.martin@uca.es

CLAUDIA LORA MÁRQUEZ
Universidad de La Laguna
cloramar@ull.edu.es

Título: Una incursión en el sistema editorial del almanaque femenino a través del caso de Blanca de Gassó y <i>El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas</i> (1874-1877).	Title: An Approach to the Publishing System of the Women's Almanac through Blanca de Gassó and <i>El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas</i> (1874-1877).
Resumen: <i>El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas</i> es una de las muestras más conseguidas de una tipología editorial exitosa en el siglo XIX en España: el almanaque femenino. Blanca de Gassó y Ortiz se responsabiliza de su edición desde 1874, año de la primera entrega, hasta 1877, cuando es asesinada a manos de su padre. El presente artículo se propone definir este almanaque atendiendo a la evolución que experimenta el género desde el siglo XVIII, sus vínculos con la prensa periódica y las funciones que ejerce en el marco de la cultura impresa decimonónica. En adición, aspira a aportar nuevos datos que promuevan una mejor comprensión de la figura de Gassó, una voz femenina escasamente conocida de la literatura isabelina.	Abstract: <i>El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas</i> is one of the most successful examples of a publishing form in Spain during the 19 th century: the women's almanac. Blanca de Gassó y Ortiz was responsible for its publication from 1874, the year of the first issue, until 1877, when she was murdered by her father. This article is intended to define this almanac by examining the evolution of the genre from the 18 th century onwards, its links with the periodical press and the functions it performed within the framework of nineteenth-century print culture. In addition, it aims to provide new data that will promote a better understanding of Gassó, a little-known female voice of the "literatura isabelina".
Palabras clave: almanaque femenino, Blanca de Gassó y Ortiz, literatura del siglo XIX, prensa del siglo XIX, historia cultural de la edición femenina.	Key Words: Women's Almanac, Blanca de Gassó y Ortiz, 19 th Century Literature, 19 th Century Print Media, Cultural History of Women's Publishing.
Fecha de recepción: 24/4/2025.	Date of Receipt: 24/4/2025.
Fecha de aceptación: 29/5/2025.	Date of Approval: 29/5/2025.

1 Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Generación del Conocimiento «Almanaques literarios en la España del siglo XIX: catalogación, estudio, edición y crítica» (PID2023-153279NA-I00), del que forman parte sus dos autores.

1. EL ALMANAQUE LITERARIO, LA PRENSA Y LAS MUJERES

En el ámbito de la cultura impresa, el siglo XIX se ha significado como una etapa privilegiada para el florecimiento de las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer. La bibliografía académica, que no ha dejado de aumentar en las últimas décadas, ha sabido dar buena cuenta de ello². Adoptando enfoques ideológicos diversos y plasmando temáticas que resultaban igualmente variadas, a lo largo de la centuria salen de las prensas españolas multitud de cabeceras decididas a conquistar este sector del público. Si María del Carmen Simón Palmer había contabilizado 98 de estos papeles aparecidos entre 1813 y 1899³, en fechas recientes María del Pilar Palomo Vázquez ha ampliado la nómina de manera considerable, pues a los anteriores ha añadido los que habían sido concebidos para los niños, ya que quienes los leerían realmente serían “sus educadoras básicas”⁴, es decir, las madres. El número total se aproximaría a 130, que a su vez estaría sujeto a incrementarse en caso de que se tuviesen en cuenta también los impresos destinados a las familias en general⁵.

2 A continuación, se ofrece un listado selecto de las contribuciones científicas más destacadas que se centran en la prensa femenina española del XIX: María del Carmen Simón Palmer, “Revistas españolas femeninas del siglo XIX”, en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1975, pp. 401-445 y *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1993; Íñigo Sánchez-Llama, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000 y *Antología de la prensa periódica femenina escrita por mujeres (1843-1894)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001; María del Pilar Palomo Vázquez, “Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, CXCV, 797, (2014), pp. 1-8; Henriette Partzsch, “Editoras en ciernes: el espíritu empresarial de las llamadas escritoras isabelinas”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 25 (2019), pp. 77-91; Carolina Pecharromán de la Cruz, “Las mujeres en la prensa de la segunda mitad del siglo XIX: redes de colaboración”, *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 29 (2024), pp. 10-17 y *Mujeres periodistas. Profesionalización y activismo en España, Francia y Reino Unido (1850-1931)*, Universidad Autónoma de Madrid, 2022 [tesis doctoral]. Otros estudios al margen de los aquí citados analizan cada revista en particular.

3 Simón Palmer, “Revistas españolas femeninas”, pp. 406-445.

4 Palomo Vázquez, *op. cit.*, p. 2.

5 *Ibidem*.

Los contenidos abordados ponen a oscilar —y en ocasiones combinan— los artículos de literatura, moda y pasatiempos (*La Moda Elegante*, 1848-1875; *La Violeta*, 1862-1870; *El Correo de la Moda*, 1866-1893; *Cádiz*, 1877-1880) y los escritos de tintes moralistas a través de los que se buscaba divulgar el ideal de domesticidad imperante (*El Ángel del Hogar*, 1865-1869). Hubo opúsculos que se encargaron de reivindicar la necesidad de instruir a las féminas (*La Educanda*, 1861-1865), cuando no se pronunciaron abiertamente a favor de la igualdad entre los sexos (*La voz de la caridad*, 1870-1884; *La Ilustración de la Mujer*, 1873-1877). De cualquier forma, cada una de estas tipologías desempeña un papel determinante en lo que se refiere a la construcción de la identidad femenina en España⁶.

El hecho de que este segmento del periodismo interpelase a un público compuesto por mujeres lo convierte en un entorno propicio para dar cabida entre sus páginas a las plumas femeninas. Además, aunque una cantidad sustancial de las revistas estuvo dirigida por hombres, gracias a los trabajos de investigación antes mencionados han salido a relucir nombres de mujer que han pasado a ocupar un lugar destacado en la Historia cultural de la edición en España: Ángela Grassi, Joaquina García Balmaseda, María del Pilar Sinués, Emilia Serrano García, baronesa de Wilson, Faustina Sáez de Melgar, entre otros, que, examinados en su conjunto, conforman el llamado “canon isabelino”. Como bien apunta Henriette Partzsch, el estudio de las prácticas vivenciales y profesionales de las escritoras adscritas al canon isabelino resulta esencial para escapar del ocultamiento al que se enfrentan tras su homogeneización bajo dicha etiqueta, lo que las esconde “a plena vista”⁷. En este sentido, nuestro acercamiento, además de analizar los contenidos del almanaque, su relevancia y rol en el sistema editorial de la segunda mitad del siglo XIX, también busca matizar las complejas dinámicas culturales que han totemizado la obra y vida de Gassó en su categorización como neocatólica o conservadora, apuntando a las redes de colaboración que la autora tejó en su intento por consolidarse como autora y agente cultural en un contexto profundamente cambiante.

6 Se remite a la nota 2 para quien desee obtener un listado completo de los títulos de las revistas.

7 Partzsch, *op. cit.*, p. 78.

La proliferación de títulos reservados a las lectoras, así como la presencia de autoras y editoras, surgen motivadas por una serie de cambios sociales, científicos y técnicos cuyos efectos se dejaron sentir en el sistema de la imprenta decimonónica. La mecanización del proceso de fabricación de los libros y los papeles favorece “el abaratamiento de los costes” de los materiales de impresión, lo que termina repercutiendo en que tenga lugar una “masificación de la producción que esta mecanización permite”⁸. Las mejoras introducidas en la industria tipográfica se produjeron al mismo tiempo que ciertas novedades se inserían en las esferas educativa y cultural. Así, pese a que en 1860 ellas todavía representaban un porcentaje menor al 30 % de la población española alfabetizada⁹, por estos años leer y escribir pasaron a ser vistas como destrezas que había que inculcar a las niñas, en consonancia con la Ley Moyano de 1857. Para las que no tuvieron la obligación de realizar trabajos físicos, esto las hizo poseedoras de una cultura media que les permitía pasar un tiempo agradable hojeando algún folleto en la serenidad del hogar. Acontece así una etapa de “relativa ‘democratización’ de la cultura escrita”, en palabras de Hipólito Escolar¹⁰, donde, si bien los hombres aún copaban los puestos principales tanto en el plano de la producción como en el de la creación artística y la recepción, progresivamente parte de ese espacio fue siendo conquistado por sus compañeras.

En este contexto surge un producto editorial que, pese a presentar elementos en común con los periódicos y las revistas¹¹, hasta ahora no ha conseguido captar unos niveles de atención semejantes: el almanaque

8 Jean-François Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, p. 183.

9 Botrel, *Libros, prensa y lectura*, pp. 309-310.

10 Hipólito Escolar, *La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, p. 239.

11 Simón Palmer menciona tres almanaques en su catálogo sobre revistas femeninas españolas del siglo XIX: el *Almanaque del ángel del hogar* (1866), responsabilidad de Pilar Sinués y que surge al abrigo de la revista homónima, el *Almanaque de las gracias y elegancias femeninas* (1899-1900), vinculado a *El Eco de la Moda*, y *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas* (1874-1877), editado por Blanca de Gassó y Ortiz, que es precisamente el objeto de estudio de este artículo. De este último admite haber podido consultar tan solo los tomos I y IV. Simón Palmer, “Revistas españolas femeninas”, pp. 431, 435, 441-442.

femenino¹². Sus rasgos tipificadores son fácilmente reconocibles: apela expresamente a la mujer lectora en el título, la portada y la dedicatoria; las tareas de dirección y edición recaen en no pocas ocasiones en una escrito-

-
- 12 Si bien en Europa las investigaciones en torno al género están más avanzadas, en España solo contamos con las aportaciones de Claudia Lora Márquez y Juan Pedro Martín Villarreal, “A vueltas con *El Ángel Del Hogar*. El almanaque como producto editorial femenino en el siglo XIX”, *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 28 (2020), pp. 141-163 y, más recientemente, de nuevo por Lora Márquez, “El almanaque para mujeres a través de sus paratextos: sociabilidad, prácticas de lectura y estrategias de promoción editorial”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, LXI (2025), pp. 92-112. Los ensayos pioneros de Jean-François Botrel (“*Almanachs et calendriers en Espagne au XIX^e siècle: essai de typologie*”, en *Les Lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVII^e-XIX^e siècle)*, eds. Hans-Jürgen Lüsebrink, York-Gothart Mix, Jean-Yves Mollier y Patricia Sorel, Bruxelles, Éditions Complexe, 1996, pp. 105-116 y “Para una bibliografía de los almanaques y calendarios”, *Elucidario: seminario biobibliográfico*, 1 (2006), pp. 35-46) y Marta Palenque (“*El Almanaque de la Ilustración: un bello regalo de signo extranjero*”, en *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, eds. Marta Giné Janer, Marta Palenque y José Manuel Goñi Pérez, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 195-216; y “Un diluvio de almanaques. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900)”, *Anales de literatura española*, 26 (2014), pp. 327-362) han arrojado luz sobre los rasgos del almanaque español decimonónico, a los que han seguido de cerca las valiosas indagaciones de David Loyola López (“*El Almanaque del espiritismo: pronósticos, literatura y otros textos sobre el más allá*”, en *Renglones de otro mundo: nigromancia, espiritismo y manejos de ultratumba en las letras españolas, siglos XVIII-XX*, eds. Fernando Durán López y Eva María Flores Ruiz, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 109-128; “Ciencia y superstición en los almanaques satíricos españoles del siglo XIX”, *Esferas literarias*, 5 (2022), pp. 47-60; “Entre la instrucción y el entretenimiento: el *Almanaque enciclopédico español* de Manuel Torrijos”, en *La prensa en Andalucía en el siglo XIX: cultura, política y negocio del Romanticismo al Regionalismo*, eds. Beatriz Sánchez Hita y María Román López, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2022, pp. 123-152; “La imagen de la mujer en los almanaques cómico-satíricos de la segunda mitad del siglo XIX”, en *Mitos e imaginarios literarios de España (1831-1879)*, ed. Marieta Cantos Casenave, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2022, pp. 111-132; “De los pronósticos astrológicos a las antologías literarias: panorama de los almanaques en el siglo XIX”, en *Torres Villarroel y los almanaques. Literatura, astrología y sociedad en el siglo XVIII*, eds. Fernando Durán López y Ana Isabel Martín Puya, Madrid, Visor, 2022, pp. 637-679). No obstante, a día de hoy este continúa siendo un campo de estudio “quasiment vierge”, como lo describió Botrel hace unos años (Botrel, “*Almanachs et calendriers*”, p. 105), que urge seguir explorando.

ra; además, reúne composiciones redactadas tanto por hombres como por mujeres¹³. Igualmente, cabría diferenciar el almanaque femenino —de mujeres o para mujeres— del almanaque sobre mujeres, habitualmente de carácter burlesco y misógino, y de los que no faltan ejemplos como el *Almanaque de las hijas de Eva* (1867-1869) o el *Almanaque de las coquetitas* (1871). En cualquier caso, todos ellos garantizan la existencia de un *imprinting* que singulariza esta clase de almanaque frente a las demás. En cuanto a los contenidos, nunca se abandonan las rúbricas tradicionales de carácter utilitario (calendario, santoral, tablas de la luna, etc.) si bien, en virtud de la “extrême ductilité” atribuida al almanaque¹⁴, se acoplan nuevos argumentos que

forman parte de un universo que en el siglo XIX estaba codificado como femenino y que abarcaba recetas de cocina, trucos de economía doméstica, patrones de costura, cuentos en los que se enseña a las jóvenes a conservar el pudor y la modestia, consejos, en prosa o verso, pensados para las madres de familia y las muchachas casaderas...¹⁵

Como es sabido, estos temas eran habituales también en la prensa femenina “de moda y salones”¹⁶.

Aunque el almanaque para mujeres español florece en la segunda mitad del siglo XIX, sus orígenes son, en realidad, dieciochistas: entre 1753 y 1757, José Julián López de Castro alumbra en Madrid *El Piscator de las Damas*, un almanaque “orientado al deleite y al entretenimiento” concebido a modo de antología¹⁷.

13 Lora Márquez, “El almanaque para mujeres”, pp. 94-95.

14 Guy Mercadier, “Épanouissement et évolution de l’almanach en Espagne au XVIII^e siècle”, en *Les Lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVII^e-XIX^e siècle)*, eds. Hans-Jürgen Lüsebrink, York-Gothart Mix, Jean-Yves Mollier y Patricia Sorel, Bruxelles, Éditions Complexe, 1996, pp. 105-116 (p. 99).

15 Lora Márquez, “El almanaque para mujeres”, p. 95.

16 Adolfo Perinat y María Isabel Marrades, *Mujer, prensa y sociedad España, 1800-1939*, Madrid, CIS, 1980, p. 121.

17 La transformación del almanaque en una antología literaria durante el siglo XIX ha sido estudiada por Loyola López, “De los pronósticos astrológicos”, pp. 637-679. Un análisis en profundidad de *El Piscator de las Damas*, la primera lectura periódica

Como el resto de almanaques femeninos españoles¹⁸, *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas* hace su aparición en el mercado de los impresos anuales durante la segunda mitad de la centuria. Para explicar el surgimiento de este “diluvio”¹⁹, que es extensible a todos los formatos de almanaque²⁰, se han aducido razones vinculadas a factores políticos, económicos y culturales. Primero, es preciso señalar que, “desde 1836, con el restablecimiento de las disposiciones sobre comercio e industria de las Cortes de Cádiz y la consiguiente abolición de los gremios como institución jurídica, España vive bajo un régimen de libre empresa”²¹. El establecimiento del capitalismo propició el crecimiento de iniciativas empresariales en el campo de la edición que, a pesar de que hubo intentos de control puntuales por parte de las autoridades, conseguirán mantener su vigencia, especialmente a partir de 1876, cuando la libertad de expresión pasa a ser un derecho recogido en la Constitución²². Las medidas implementadas en beneficio de la libertad de

española que reconoce a las mujeres como sus potenciales consumidoras, se encuentra en Claudia Lora Márquez, “*El Piscator de las Damas* de José Julián López de Castro (1753-1757): un análisis transcultural del primer almanaque para mujeres español”, en *Torres Villarroel y los almanaques. Literatura, astrología y sociedad en el siglo XVIII*, eds. Fernando Durán López y Ana Isabel Martín Puya, Madrid, Visor, 2022, pp. 615-636.

- 18 Lora Márquez, en “El almanaque para mujeres”, pp. 100-101, cifra en nueve los almanaques pertenecientes a este grupo de los que se ha tenido noticia, aunque es probable que haya ejemplares extraviados que estén esperando a ser rescatados. Si comparamos este número con los de la prensa periódica, es evidente que todavía hay que hablar de una producción modesta, aunque significativa si tenemos en consideración que se trata de una tipología de impreso que ha sido desatendida.
- 19 Se remite a la clasificación propuesta por Loyola López, “De los pronósticos astro-lógicos”, pp. 645-679.
- 20 Es el sintagma utilizado por Palenque en el artículo “Un diluvio de almanaques. Los almanaques de la prensa ilustrada: *Blanco y Negro* (1896-1900)” para describir el aumento exponencial en la publicación de este objeto tipográfico que se observa a partir de 1850. La autora lo toma prestado de un testimonio contemporáneo, lo que evidencia que en la época se tenía plena conciencia de su éxito.
- 21 Jean-François Botrel, “La libertad de imprenta, entre la ley y las prácticas”, en *Historia de la edición y la lectura en España: 1472-1914*, eds. Víctor Infantes, François Lopez, Jean-François Botrel y Nieves Baranda, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 523-530 (p. 523).
- 22 *Ibidem*, pp. 524-525.

imprensa incidieron positivamente en el sistema editorial del almanaque ya que, hasta el año 1855, había mantenido sus efectos un privilegio de impresión que reservaba el derecho de publicación de ciertas informaciones útiles al Observatorio Astronómico, que a su vez delegaba la labor de composición en un profesor de la Universidad de Salamanca²³.

Asimismo, ciertos acontecimientos históricos influyeron en la paralización de la publicación de estos opúsculos; así, en referencia a la modalidad “para un público femenino”, las primeras muestras del siglo XIX ven la luz a comienzos de la década de 1860 si bien, en 1868, seguramente como consecuencia del estallido de “La Gloriosa”, la producción se detiene. En 1873 esta se reanuda con el *Almanaque de las bellas* de Bernardo Fábregues²⁴.

La situación descrita más arriba propicia la especialización extrema que experimenta el género durante el siglo XIX, tanto en lo que respecta a los contenidos ofertados como al prototipo de cliente que aspiraba a complacer:

El género se multiplicó y engendró almanaques especiales: para lectores de obras literarias, para peregrinos, para mujeres que querían estar a la moda, para jóvenes y para jugadores de lotería. [...] Por consiguiente, el almanaque era una forma de literatura variada y mutable. Al igual que el pliego de cordel de la *bibliothèque bleue*, no era un claro reflejo de la cultura popular, como tampoco un mero instrumento para el control y la mistificación de las clases más bajas.

23 Botrel, “Almanach et calendriers”, p. 111. Según este mismo investigador, desde 1797 los ingresos derivados del privilegio los recaudaría el Consejo de Castilla (*Ibidem*). La interdicción que puso fin a la impresión libre de almanaques fue impulsada durante el reinado de Fernando VII (Palenque, “La recepción”, p. 195), que deriva del decreto del 7 de julio de 1767, convertido en ley en 1805, con el que se vedaba la estampa almanaques y pronósticos astrológicos en España. Para comprender el sentido y la trascendencia de esta aparente prohibición, que afectó en particular a los almanaques literarios, puede consultarse el capítulo de Fernando Durán López, “La ‘prohibición’ de 1767, la censura y el fin de la época dorada del almanaque (1766-1800)” en *Torres Villarreal y los almanaques. Literatura, astrología y sociedad en el siglo XVIII*, eds. Fernando Durán López y Ana Isabel Martín Puya, Madrid, Visor, 2022, pp. 351-400.

24 Para una comprobación de las fechas y los títulos, véase el artículo de Lora Márquez, “El almanaque para mujeres”, p. 101.

El almanaque ocupó, en verdad, una zona intermedia entre la cultura de la gente común y la cultura de las clases instruidas²⁵.

En referencia al caso español, se ha puesto de manifiesto la existencia de una tendencia hacia la búsqueda de la singularidad, que convivía con un propósito de hibridación en determinados modelos²⁶. En este sentido, no está de más recordar que este fenómeno no concierne exclusivamente al almanaque, sino que, por el contrario, forma parte de una tendencia a la que también se adhiere la prensa.

A todo lo anterior hay que sumar que, si bien el almanaque para mujeres europeo empezó distribuyéndose en un circuito “colto e mondano”²⁷, *El amigo de las damas* patentiza su acercamiento a una mesocracia urbana en la que “las nuevas lectoras del siglo XIX”, en consonancia con los “gustos distintos, más seculares” que habían desarrollado, “concibieron nuevas formas de literatura para su consumo”²⁸.

El interés por el estudio de la publicación aumenta si se tiene en cuenta que quien figura como editora en la portada y que es, por añadidura, autora de muchos de los textos incluidos en el almanaque, Blanca de Gassó y Ortiz, es hoy casi una desconocida para la crítica. La andadura de este *Almanaque de salón y tocador* se prolonga desde 1874, cuando se tiene constancia de la primera edición, hasta 1877, año en el que Blanca es asesinada por Antonio Jacinto de Gassó, su padre, y que comporta el final de su proyecto. Además, cabe abordar la publicación del almanaque como una actividad editorial con la que la autora se posicionó públicamente en el contexto literario del último tercio del siglo, y con la que no solo construyó su imagen autoral, sino que se apoyó para ello en una red de colaboración que había ido tejiendo en la década anterior, por lo que también supone el culmen de su breve carrera literaria.

25 Martyn Lyons, *Una historia de la cultura y de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Ampersand, 2024, p. 165.

26 Lora Márquez y Martín Villarreal, *op. cit.*, p. 146.

27 Lodovica Braidà, *Le guide del tempo: produzione, contenuti e forme degli almanacchi piemontesi nel Settecento*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1989, p. 100.

28 Lyons, *op. cit.*, p. 307.

2. BLANCA DE GASSÓ ANTE EL “DILUVIO DE ALMANAQUES”

A pesar del general desconocimiento sobre su vida y obra, Blanca de Gassó y Ortiz (1846-1877) ha pasado a la historia por su trágico fallecimiento a manos de su propio padre, que segó su incipiente carrera literaria a los treinta años de vida. Criada en el seno de una familia de comerciantes provenientes de Barcelona y Burgos, pero asentados en Madrid, su obra literaria y periodística ocupa un modesto lugar en el posromanticismo español y se puede enmarcar en la estela de las escritoras isabelinas y su particular estética neocatólica e ideología de la domesticidad, entre las que destacaron Pilar Sinués, Joaquina García Balmaseda, Faustina Sáez de Melgar o Ángela Grassi²⁹.

No obstante, su caso resulta de especial interés por suponer un interesante ejemplo de las dinámicas de proyección autoral femenina en el último tercio del siglo XIX, pues se hizo un hueco en las arenas literarias del momento por medio del tejido de una red de colaboración y apoyos forjados en torno a tertulias y círculos de sociabilidad femenina que le permitieron adquirir una cierta exposición pública. A su vez, la misma autora contribuyó a fortalecer estas redes —visibles sobre todo gracias a las colaboraciones editoriales y periodísticas, así como a las dedicatorias y la publicidad de sus obras en diversos medios— por medio de proyectos literarios como *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas*³⁰.

29 Begoña Regueiro Salgado, “Casta Esteban, Carolina Lamas de Letona, and Blanca de Gasso: Three Women from the Spanish Second Romanticism”, *Studia UBB Philologia*, LXII, 3 (2017), pp. 237-260.

30 Los almanques son “impresos recurrentes”, es decir, “publicaciones que tienen una determinada periodicidad” (Jaime Moll, *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco Libros, 1994, p. 49). Para cumplir los plazos establecidos, los autores empezaban a escribir sus composiciones durante los meses de verano, ya que en otoño los manuscritos debían estar en las imprentas para salir a la venta en invierno. De la lectura de *El amigo de las damas* se colige la veracidad de estas informaciones: la entrega para 1875 recoge que ese sería el segundo año desde el establecimiento de la República (*El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas. Publicado para el año de 1875 por la señorita doña Blanca de Gassó y Ortiz*, ed. Blanca de Gassó y Ortiz, Madrid, imprenta de la viudedad e hijo de D. E. Aguado, 1874, p. 3). Dado que esta se dio por finalizada el 29 de diciembre de



SEÑORA DOÑA BLANCA GASSÓ Y ORTIZ,
distinguida poetisa: † en Madrid, el 13 de setiembre.

Fig. 1. Retrato de Blanca de Gassó y Ortiz.
La Ilustración Española y Americana, (15/04/1877), p. 253.

El período de secularización y liberalismo que prosiguió a La Gloriosa permitió a esta y otras escritoras imbricarse en complejas relaciones de proyección pública en las que su imagen debió de ser negociada a partir de un modelo autoral burgués, conservador y afín a la monarquía isabelina, que validaba su ejercicio literario en una educación moral de las

1874, necesariamente el original del almanaque tuvo que haberse preparado antes, lo que explica este desajuste. En 1877, la propia Blanca incluía un poema dedicado a su madre y que estaba fechado en agosto de 1876 (Blanca de Gassó y Ortiz, “A mi madre”, en *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas. Publicado para el año de 1877 por la señorita doña Blanca de Gassó y Ortiz*, ed. Blanca de Gassó y Ortiz, Madrid, imprenta de T. Fontanet, 1876, p. 38.

mujeres que redundara en una consolidación de su lugar como ángeles del hogar y que ampliaba su acción al terreno de lo público manteniendo la virtud, la fe, la caridad y los cuidados como principales preocupaciones femeninas. Al igual que otras escritoras de su generación, como Patrocinio de Biedma³¹, Blanca de Gassó se apoyó en la hermandad literaria que las escritoras de la prensa periódica isabelina habían ido forjando, y que tuvieron un papel primordial en la construcción de los valores estéticos de la modernidad liberal hispánica³².

Aunque su producción literaria transcurrió mayoritariamente durante el Sexenio Revolucionario, su obra siguió las pingües lógicas de la literatura neocatólica femenina, y particularmente de la que podríamos considerar su mentora, Ángela Grassi (1826-1883), quien fuera directora de la publicación isabelina por excelencia: *El correo de la moda* (1851-1893). Al igual que ella, Gassó explota una imagen femenina deudora de la estética romántica y que caracteriza su expresión lírica como una profundamente candorosa, delicada y tierna, orientada hacia la fe religiosa y la educación de la infancia³³. A su vez, una mirada atenta a su vida y obra permite observar ciertas trazas de heterodoxia que la distinguen del canon isabelino, como bien puede ser su vínculo con el espiritismo, que muy probablemente tuvo mucho que ver con su trágico final.

La información sobre la vida de Blanca Gassó es poca y se apoya principalmente en el trabajo de Javier Urbina Fuentes, quien se encargó de realizar un completo perfil biobibliográfico de la autora³⁴. Según sus investigaciones, Blanca Gassó, cuyo nacimiento fue descrito por Nicolás Díaz y Pérez en *El Correo de la Moda* (26/09/1877) como «un misterio para propios y extraños»³⁵, fue adoptada por Máxima Ortiz y Jacinto de Gassó, la primera proveniente de Burgos y el segundo originario de Bar-

31 Juan Pedro Martín Villarreal, “La edición femenina decimonónica. Patrocinio de Biedma: entre el asociacionismo y las redes de colaboración”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 25 (2019), pp. 105-117.

32 Íñigo Sánchez Llama, “Antología de la prensa”, p. 12.

33 Para un perfil del perfil autoral de Grassi, véase: Marta Ferrari, “Figuraciones de Ángela Grassi: la poeta, el ángel y la niña”. *CELEHIS*, 47 (2023), pp. 6-20.

34 Javier Urbina Fuentes, *Blanca de Gassó: vida, poesía y muerte*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018.

35 Nicolás Díaz y Pérez, “Blanca de Gassó y Ortiz”, *El correo de la moda*, 26-09-1877, p. 282.

celona, si bien se sugiere que su madre biológica pudiera ser Fernanda López, una bailarina de relativo éxito en la compañía del teatro del Príncipe. Su vida distó de asemejarse a la de la clase acomodada burguesa, pues su madre adoptiva —de mayor edad que su padre y casados tardíamente, una vez ella fue adoptada— regentaba un bazar dedicado a la venta de juguetes, quincalla y objetos de adorno femenino denominado “Bazar del Globo”, sobre el cual vivió la familia. La familia paterna sí estaba vinculada con los negocios, pues Antonio Jacinto de Gassó heredó varios, entre los que destaca el proyecto de construcción del canal de riego de Tamarite de Litera, que tantos quebraderos de cabeza le trajo³⁶.

Su trayectoria literaria se inició cuando tan solo tenía diecinueve años, concretamente el 16 de enero de 1866, fecha en que se publicó su poema “La gloria. Sueño de un poeta” en *El Álbum de las Familias*, y durante ese mismo año colaboraría en tres ocasiones más con la revista³⁷. El carácter de este primer medio periodístico ya anuncia la orientación que tomaría la escritura de Gassó, que venía a reproducir el estereotipo social de la poetisa isabelina, así como similares preocupaciones, tono y dinámicas de publicación. Su obra, principalmente lírica, se orientó hacia el público femenino e infantil con una intención moralizante en la que se apuntalaba la ideología de burguesa de la domesticidad femenina, pues se asumía una posición pública para la mujer dependiente de su imagen como “ángel del hogar”, cuya utilidad intelectual se medía por su capacidad para educar moralmente a la infancia y por expresar una sentimentalidad entendida como particularmente femenina, así como por exaltar el sentimiento religioso.

Además, su obra se publicó mayoritariamente en la prensa periódica, particularmente en periódicos, revistas, álbumes o almanaques para mujeres o dirigidos por ellas. En este sentido, *El Álbum de las Familias* se trataba de un semanario de instrucción moral dirigido por Eleuterio Llofríu Sagra (1835-1880) e impreso en la Academia Tipográfica de Señoritas, imprenta dirigida por su esposa, Javiera Morales y Barona, con una plantilla formada íntegramente por mujeres. A este propósito educativo

36 Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 20.

37 Se trataron de las composiciones “Magdalena. El sermón de la montaña. Oda”, “El cefrillo mensajero” e “Invocación a la Alborada”, todas de influencia neoclásica. Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 23.

se prestaron muchas colaboradoras habituales como Concepción Arenal, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Amalia Domingo y Soler, Rogelia León, Faustina Sáez de Melgar o Ángela Grassi, quien probablemente facilitó la publicación de la obra de Gassó.

No sería esta la única empresa periodística de estas características en la que participó. Su colaboración con la prensa se extendió a otras cabeceras que dan cuenta de una amplia red que la propia Gassó contribuyó a tejer. Su siguiente colaboración —el poema «Aves y horas»— vio la luz en *El correo de la moda*, otra publicación para mujeres que un año más tarde sería dirigida por Ángela Grassi, y donde también coincidió con escritoras como Micaela de Silva, Aurora Pérez Mirón o Joaquina García Balmaseda³⁸. Igualmente, su colaboración con *La guirnalda*, que se mantuvo durante seis años, se caracterizó por mantener un tono profundamente espiritual y religioso, al igual que otras colaboraciones en periódicos religiosos —y profundamente conservadores— como *La esperanza* (20/04/1867), donde publicó el poema «La muerte del señor». En 1867 se publicó *Corona de la infancia*, su primera colección poética, que sirvió de presentación formal de la autora y que fue publicitada el 12 de octubre de ese mismo año en *El Museo Universal*³⁹. La obra poética, prologada por Grassi, alcanzó un cierto éxito, pues fue recomendada como lectura obligatoria en la primera enseñanza y le permitió ser recibida en audiencia por parte de los reyes de España. Además, responde al interés por la literatura didáctica que profesaron estas escritoras.

En los siguientes años se fue fraguando su personalidad autoral y se estrecharon sus lazos de colaboración. Participó en obras como *El arpa Eolia*, *melodías coleccionadas por Evaristo Fombona* (1867), o *Cantos del cristianismo. Devocionario de la infancia y Álbum religioso* (1868), editado por Francisco Javier Sarmiento⁴⁰. Asimismo, ante el temprano fallecimiento

38 La relación entre colaboradoras debió de ser estrecha, pues tenemos noticia —tal como recogía *La Correspondencia de España* el 25 de enero de 1867— que también participaron en tertulias como la del doctor Manuel de Benito y Ruiz, donde Gassó leyó algunos poemas junto a Joaquina García Balmaseda. Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 24.

39 *Ibidem*.

40 En el volumen a cargo de Evaristo Fombona coincidió con Victorina Bridoux de Domínguez, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Antonia Díaz de Lamarque, Antonio García Gutiérrez, Pedro Antonio de Alarcón, o, Wenceslao Ayguals de Izco, entre otros. Por su parte, en el volumen editado por Sarmiento compartía espacio escritores como Concepción Arenal, Ángela Grassi, Micaela de Silva o Pilar Sinués.

del niño poeta Jesús Rodríguez Cao fue Gassó quien se encargó junto a su padre de elaborar su corona fúnebre, publicada póstumamente y en la que participaron, entre otros, Ángela Grassi, Faustina Sáez, Pilar Sinués, Antonio Hurtado, Ernesto García Ladevese, Ventura Ruiz Aguilera, Juan de Coupigny, Rogelia León, Micaela de Silva, Antonia Díaz de Lamarque o José Lamarque⁴¹. Otros espacios de colaboración y apoyo mutuo en los que se integró Blanca de Gassó fueron el Ateneo de Señoras, que, fundado por Faustina Sáez de Melgar, fue una de las primeras asociaciones preocupadas por la formación de las mujeres⁴², la Asociación de Escritores y Artistas o la Sociedad de señoras protectoras de los esclavos, también presidida por Faustina Sáez, de la que fue fundadora y secretaria en 1871. Además, acudía a menudo a diversas veladas literarias, sobre todo a las celebradas por los señores de Malpica, de Ayguals o en el Liceo Piquer⁴³.

Entre 1868 y 1870 se debió de publicar su obra *Poesías a la Purísima Concepción*, de temática religiosa, y en 1871 vio la luz *Cien Cantares a los ojos*, fuertemente influido por Augusto Ferrán en su remedo culto de los cantares populares. También publicó dos textos teatrales: *Loa al dos de mayo de 1808*, que fue estrenado en el teatro Romea en 1873 y también representado en el teatrillo doméstico de los señores de Malpica, y *El primer vuelo*, comedia de un acto estrenada ese mismo año en el teatro Esclava. Se siguieron también sus colaboraciones en prensa, particularmente en *La Moda Elegante*, *El Correo de la Moda*, *Las hijas del Sol* y la que fuera una de sus publicaciones de referencia: *La guirnalda*, periódico quincenal

41 La “Corona fúnebre que los poetas españoles dedican a la memoria del malogrado genio y precoz niño D. Jesús Rodríguez Cao” (1869), fue editada póstumamente junto al resto de su obra. En ella se reproduce la carta firmada por Blanca y Antonio Jacinto el 14 de julio de 1868 donde se solicitaba la colaboración de los poetas para realizar dicha corona, que habían de ser recibidos en el domicilio familiar. Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 27.

42 La autora se encargó, entre otras tareas, de realizar reseñas de las sesiones del Ateneo, que se publicaron en *La Iberia* el 17 de abril y el 10 de noviembre de 1869.

43 Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 18. En lo referente al Liceo Piquer, teatro privado creado por el escultor José Piquer y su mujer, Emilia Llull, al que también asistía, entre otras, Faustina Sáez de Melgar, puede consultarse: Ana María Freire López, “El Liceo Piquer: Un ámbito para la convivencia de las artes en la segunda mitad del siglo XIX”, en *La literatura española del siglo XIX y las artes*, eds. Jean-François Botrel *et al.*, Barcelona, PPU, 2008, pp. 129-140.

de carácter instructivo orientado al bello sexo y con un marcado carácter conservador, donde de hecho la misma Gassó publicaría su poema “¡Pobre Patria!” (16/04/1874)⁴⁴.

Sin embargo, el mayor proyecto literario y editorial de la autora se llevó a cabo entre 1873 y 1877. Se trataba de *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas*, publicación anual que aunaba una variada selección de textos literarios, informaciones prácticas, pasatiempos y calendario con predicciones del año que llegaba, perfecta para obsequiar a principios de años. Aunque la mayoría de periódicos y revistas tenían la suya propia, el almanaque de Blanca de Gassó no se ligó a ninguna publicación periódica, y vio la luz durante cuatro años, contando con la colaboración de esa tupida red de contactos que la autora había ido cultivando a lo largo de su vida. Aunque destacaremos en adelante los aspectos más destacados de esta iniciativa editorial, hemos de tener en cuenta que fue este su último proyecto, cuyo fin se vio obligado por su repentina y trágica muerte, por lo que en él encontramos también algunas de las pistas para comprender el porqué del asesinato a manos de su propio padre.

Un asunto que destaca, si se analizan las colaboraciones en el almanaque y los propios vínculos personales de la autora, es su relación con el espiritismo⁴⁵. En el almanaque participaron colaboradores de *El criterio Espiritista* como Amalia Domingo Soler, quizás la escritora espiritista más relevante del periodo⁴⁶, así como Antonio Hurtado o su propio padre, Antonio Jacinto de Gassó, quien estuvo integrado en la Sociedad Espiritista Española. Parece que fueron estas relaciones las que están detrás del trágico vuelco del destino de Antonio Jacinto de Gassó, que en esos

44 Raquel Irisarri Gutiérrez, “El ideal de feminidad difundido por La Guirnalda (1867-1883)”, *Rúbrica contemporánea*, ix, 18 (2020), pp. 119-140.

45 Originado en Estados Unidos hacia el mediodía del siglo XIX bajo el nombre de “spiritualism”, este movimiento que asumía la posibilidad de comunicarse con los espíritus se extendió por toda Europa en los años siguientes, con especial incidencia en Francia, donde Allan Kardec asentó sus fundamentos teóricos. En España también tuvo una pronta incidencia, sobre todo durante el Sexenio Democrático, pues se vinculó ideológicamente con el progresismo y el republicanismo. Loyola López, “El almanaque del espiritismo”, pp. 112-113.

46 A este respecto, conviene revisar el trabajo de Amelina Correa Ramón, *Amalia Domingo Soler y el espiritismo de fin de siglo*, Madrid, Vola Archivos, 2021.

años sufrió una serie de problemas económicos, personales y psicológicos, sin duda agravados a partir de la muerte de su esposa Máxima el 23 de septiembre de 1876, que siguió a las de su hermano y su madre. En 1873 formaba parte de dicha sociedad con un papel ciertamente relevante, pues además de participar en la revista *El criterio espiritista*, se sumó al proyecto del *Almanaque espiritista*, que se mantuvo en activo entre 1873 y 1875. De hecho, se encargó de elaborar el juicio del año de su primer número, por lo que debió de estar activamente implicado en dicha sociedad. Las relaciones quizás se enturbiaran pronto, pues, tal como señala Urbina, sus publicaciones se circunscriben a 1873, siendo la última un artículo titulado “Nuevo periodo del espiritismo”, en el que se critican ciertas ideas del movimiento, por lo que quizás fuera expulsado, ya que desaparece de las listas de censados⁴⁷.

El hecho que evidencia de forma más clara la magnitud de esta desavenencia es que entre los colaboradores de dicho almanaque encontramos al médium Daniel Suárez Artazu, secretario de la Sociedad Espiritista Española en 1873 y autor de una importante obra del espiritismo español: *Marietta. Páginas de dos existencias y páginas de ultratumba* (1874), en la que da voz a los espíritus de dos mujeres del siglo xvii, Marietta y Estrella. Daniel Suárez terminaría casándose con Blanca de Gassó tras ser agredida por su padre, y quedó como heredero universal⁴⁸, por lo que es de suponer que conoció a Blanca por medio de su padre, y que se opuso frontalmente a dicho enlace⁴⁹.

Resulta imposible probar si Blanca de Gassó fue espiritista, aunque se observa su cercanía con estos círculos y la presencia de algunas de estas ideas en algunos de sus textos literarios⁵⁰. El 15 de abril de 1877, *La Ilus-*

47 Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 46.

48 Urbina Fuentes, *op. cit.*, 46.

49 Daniel Suárez publicó dos textos literarios en prosa en el *Almanaque del espiritismo*: “Antes y después”, y “Diálogos con las sombras”. Además, también publica “Ideas y presentimientos de Mazzini (Ultratumba)”, en el que mantiene una conversación con uno de los artífices de la unificación italiana que sirve para apoyar toda una serie de ideas de corte republicano. Loyola López, “El almanaque del espiritismo”, p. 122.

50 Por ejemplo, en “La roca negra (original)”, relato que publica en *La Guirnalda* (1/11/1869), se cuenta cómo unas aldeanas comentan una historia de amantes desaparecidos, o muertos, cuyas almas transportadas por el espíritu negro se aparecen a los mortales, o en “El genio del bien. Balada”, en este mismo medio (1/3/1869),

tración Española y Americana informaba de la muerte de la autora tras haber sido disparada por su propio padre, quien se suicidó seguidamente⁵¹:

No habrá nadie en España quien ignore el trágico suceso que ocurrió en esta corte, en la casa núm. 8 de la calle del Caballero de Gracia, tienda denominada *El Bazar del Globo*, en la mañana del 5 del actual: el dueño del establecimiento, Sr. Gassó, víctima seguramente de violento arrebato, que debió producirle instantánea perturbación mental, disparó un tiro de revólver sobre la cabeza de su hija, á quien hirió mortalmente, y revolviéndose luego contra sí propio, se disparó dos tiros, también en la cabeza, quedando muerto en el acto.

No imitaremos la conducta de algunos periódicos, señalando antecedentes y motivos más ó menos verídicos, que pertenecen por completo al sagrado recinto del hogar doméstico antes de cometido el crimen, y después á la sumaria judicial.

Era la joven herida la Srta. D.^a Blanca Gassó y Ortiz (véase su retrato en la pág. 253), conocida escritora y poetisa de verdadero

describe una suerte de ensoñación en la que se exalta la espiritualidad de dos amantes, que unidos son transportados al cielo por un denominado genio del bien. Lo mismo se aprecia en su poema “Quia pluvis est” (1/XI/1873), traducción de Víctor Hugo, conocido espiritista, que publica en *El correo de la Moda*. Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 94. Por último, también destaca el poema que dedica a su madre tras su muerte en el último número de su almanaque, en el que entabla una conversación con el espíritu de su madre: “Ayer por la mañana, / muy mañanita, / oí un suspiro leve / cual de la brisa. / Y una voz suave / me dijo: —Dame un beso, / que soy tu madre” (Blanca de Gassó, “A mi madre”, *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1877*, pp. 127-130 (p. 127).

- 51 Se trata de un suceso difícil de explicar, aunque algunas informaciones apuntaron a la demencia de Antonio Jacinto Gassó en estos últimos meses de vida. *El Imparcial* informaba el 7 de abril de 1877 de que “asegurase que el Sr. Gassó era contrario a las relaciones que sostenía su hija con la persona antes indicada (un joven funcionario del Estado); que esta oposición habíase manifestado en estos últimos meses y en diferentes ocasiones con actos violentos, en que las obras sustituían generalmente a las palabras; que esta anómala situación había provocado escenas tan ruidosas y desagradables, que para ponerlas término habían tenido que intervenir diferentes veces las autoridades del distrito; y añádase, por último, que enlazada la cuestión de intereses con la de los amores de la señorita Gassó, verdadera dueña por la legítima de su madre de cuanto el padre administraba, había colocado a éste en un continuo estado de sobreexcitación, que en ocasiones diversas había hecho temer a sus amigos por la seguridad de sus facultades intelectuales” (*El Imparcial*, 07-04-1877, p. 111).

sentimiento, que se había conquistado un buen nombre en la república de las letras con razonados artículos y lindísimas composiciones poéticas (algunas de éstas han tenido ocasión de leer las Señoras Suscriptoras de LA MODA ELEGANTE ILUSTRADA), y la estimación afectuosa y sincera de las personas que la conocían, por sus excelentes dotes de carácter y su laboriosidad incansable: publicaba hacía algunos años el popular Almanaque de tocador, con éxito afortunado y merecido; era discreta y asidua colaboradora de varios periódicos literarios de Madrid y provincias, y pertenecía á la Asociación de Escritores y Artistas españoles y á la Sociedad Económica Matritense⁵².

La trayectoria literaria y editorial de Blanca de Gassó quedaba así interrumpida, quizás en el momento en que comenzaba a despuntar, dejando inconclusos proyectos como *El amigo de las damas*, que en los cuatro años en que se editó consiguió captar una enorme proyección y éxito entre el público, y cuyo quinto número nunca sabremos si se llegó a preparar. A pesar de todo ello, constituye uno de los más interesantes ejemplos de almanaque literario femenino, por lo que un análisis detallado de las características, colaboradores y público permitirá conocer mejor esta tipología obliterada dentro del “mundo impreso” español del siglo XIX.

3. *EL AMIGO DE LAS DAMAS*: “UN RAMO DE FLORES, QUE CON EL PRETEXTO DE ALMANAQUE OS OFREZCO”

Blanca de Gassó se sirvió de la coyuntura de un sistema editorial en ciernes en que se establecieron redes de colaboración que permitían la inclusión de sus textos en publicaciones dirigidas al bello sexo, así como estrategias de emprendimiento cultural femenino en que ellas mismas actuaban como directoras y editoras de periódicos, revistas y otras publicaciones periódicas, como pueden ser *El Correo de la Moda* (1851-1893), bajo la dirección de Ángela Grassi y Joaquina Balmaseda, *El Álbum Ibero Americano* (1891-1909), de Concepción Gimeno de Flaquer, *La Violeta*

52 *La Ilustración Española y Americana*, “Doña Blanca Gassó y Ortiz, distinguida poeta; † el 15 del actual”, año XXI, n.º 14, 15 de abril de 1877, p. 143.

(1862-1866), dirigida por Faustina Sáez de Melgar, *Flores y Perlas* (1883-1884), de Pilar Sinués, o la revista *Cádiz* (1877-1880), de Patrocinio de Biedma⁵³. En este sentido, coincidió con sus coetáneas en no solo dedicarse a la escritura, sino también a la dirección editorial, si bien por su corta trayectoria este perfil se limita a la confección y dirección de un conocido y exitoso almanaque.

Uno de los aspectos en común de las escritoras isabelinas, también compartido por Gassó, es su pertenencia a clases sociales medias o bajas. El hecho de que no pudieran depender exclusivamente de su patrimonio familiar comportó que su desempeño profesional en las letras fuera parte de su sustento económico⁵⁴. La dirección de periódicos, revistas o almanaques no implicaba solo una oportunidad para, por medio del apoyo mutuo, convertirse en autoras publicadas, sino que, como bien sugiere Partzsch, estas publicaciones:

se convertían en plataformas flexibles y, por lo tanto, idóneas para ensamblar diferentes piezas de bricolaje en busca de perspectivas económicas y profesionales. Su gran interés radicaba en el carácter híbrido de las publicaciones al situarse en la encrucijada entre la autoría, el sector de la edición y una industria que formaba la vanguardia del capitalismo global⁵⁵.

En este sentido, el almanaque decimonónico, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, responde a una lógica que poco tiene que ver con el fin práctico con el que nace, quedando esta base astrológica reducida a su mínima expresión. Así, “su finalidad no será solo la de informar, sino también la de entretener a los lectores en un contexto cultural cada vez más competitivo en términos de mercado”⁵⁶. Se trata, además, de un proceso de corte transnacional que se produce paralelamente en toda Europa occidental, donde el almanaque pierde su función de pronóstico astral para convertirse en una publicación anual de carácter misceláneo enfocada hacia el público burgués, como prueban los *Forget me not* ingleses o

53 Palomo Vázquez, *op. cit.*, p. 2.

54 Partzsch, *op. cit.*, p. 78.

55 *Ibidem*, p. 83.

56 Lora Márquez y Martín Villarreal, *op. cit.*, p. 144.

los *Non ti scordare di me* italianos, cuyas relaciones de influencia aún no han sido suficientemente estudiadas⁵⁷. Podría equipararse, por tanto, la dirección de un almanaque con la de una revista o periódico, salvándose la diferente periodicidad y los esfuerzos que la misma comporta. En este sentido, se ha de tener en cuenta que “el pujante negocio de la prensa decimonónica atrajo hacia sí a estos folletos, que en ocasiones llegaron a adoptar temas y estrategias de mercado propios del periodismo”⁵⁸.

La heterogeneidad de los textos que se incluían en estas publicaciones garantizaba su éxito editorial. Estas no se planteaban como publicaciones meramente literarias, sino como misceláneas con interés comercial, pensadas específicamente para un público objetivo, en la mayoría de los casos señoras y señoritas de clases media y alta. Así, se establecieron estrategias publicitarias para hacer económicamente beneficiosas estas publicaciones, más allá de su éxito de público, lo que permitió una colaboración con otros comercios. Por no irnos más lejos, el mismo almanaque de Gassó se presta a toda una serie de operaciones de corte capitalista, que muestran que, además de publicar y de estrechar lazos entre intelectuales y escritores, Gassó busca un beneficio económico con su publicación. Así, en todos los números se dedica un espacio a la publicidad —en el primero de los números al inicio y al final, y a partir del segundo en las páginas finales⁵⁹— que se dirige específicamente al público femenino al que se dirige la publicación. Además de publicitar la obra literaria de la autora y el bazar familiar de El Globo, también se anuncian establecimientos de moda como “El buen gusto”, especializado en guantes de Sevilla y con artículos de París y Viena para regalo, “El ramillete europeo”, donde las “bellas y elegantes lectoras” podían encontrar “los estuches de la célebre manicura, madame Bandier”, la zapatería la Aragonesa, los corsés de doña Julita de Herrería o de Josefa Martínez (de quien también se anunciaba su “Agua de Barcelona”), así como cafeterías, fotógrafos —entre los que se cuenta el establecimiento de Eusebio Juliá, que contó con su propio

57 Loyola López, “De los pronósticos astrológicos”, p. 643.

58 Lora Márquez y Martín Villarreal, *op. cit.*, p. 142.

59 No será hasta el siglo xx cuando se sistematice la intercalación de los anuncios en las revistas femeninas: “Con ello proponían una suerte de lectura fragmentada, más acorde con las pausas que debía hacer el ama de casa moderna para ocuparse de sus quehaceres” (Lyons, *op. cit.*, p. 308).

almanaque, prueba del ya citado diluvio—, perfumerías, máquinas de coser, productos de cosmética como el agua nacarada Ortells, el Blanco cera de Elisa Boldún o de Matilde Díez, o también otras publicaciones como el periódico *La guirnalda*, “*El inseparable*”, *calendario de ferrocarriles y baños*, o *La lira española*.

Si nos centramos más particularmente en los contenidos del almanaque y sus colaboradores, observamos que se define como un producto de carácter misceláneo y cuya utilidad es principalmente de entretenimiento, aunque a este se supedita el habitual propósito moral que acompaña a toda publicación para mujeres. Muy heterogéneo, es sobre todo una antología literaria de tono liviano y desenfadado, salpicada con otro tipo de textos como acertijos, sentencias, recetas de cocina o chistes, así como jeroglíficos e ilustraciones, lo que garantizaba que hubiera textos para todos los gustos, convirtiéndose así en un perfecto producto para agasajar a damas y señoras. Poco queda ya del almanaque dieciochista más allá del juicio del año o el calendario, que aún se mantienen, por lo que más bien se asemeja a los contenidos de una revista, con la particularidad de que cuenta con una periodicidad anual. Así se define desde su misma portada, en la que se señala que se recogen:

poesías y artículos de los mejores escritores, noticias de teatros, modas, máximas y sentencias morales, anécdotas, cuentos, charadas, geoglíficos, explicaciones de labores, recetas para tocador y economía doméstica, curiosidades, caricaturas por Pellicer, grabados, etc.⁶⁰

Desde el primer número se puede observar que se trata de una edición cuidada —“un tomito elegante”, en palabras de la propia Blanca⁶¹—, en octavo y con tapa dura⁶², no vinculada a ninguna otra publicación periódica.

60 Blanca de Gassó y Ortiz, *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1874*. Por la señorita doña Blanca de Gassó y Ortiz, ed. Blanca de Gassó y Ortiz, Madrid, imprenta de Folguera a cargo de P. Fernández, 1873. “Portada”, s. p.

61 Blanca de Gassó y Ortiz, “Introducción”, en *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1874*, ed. Blanca de Gassó y Ortiz, Madrid, imprenta de Folguera a cargo de P. Fernández, 1873, pp. 8-10 (p. 10).

62 Los impresos que han sido examinados para la realización de este trabajo, proce-

dica a modo de obsequio para suscriptores. Esta apariencia refinada sería la consecuencia de poseer una “finalidad recreativa” que la distinguía de aquellas que mantenían un carácter utilitario y cuyo aspecto sería, por el contrario, sobrio⁶³. La serie contiene multitud de ilustraciones —14 en cada uno de los números, a excepción del último, en el que se integran 17, y de una mayor calidad a partir del segundo año—, siendo la inserción de imágenes “la característica esencial de los nuevos almanaques”⁶⁴. Estas son monocromáticas, si bien en la cubierta y en la portada pueden verse grabados a color que, aparte de embellecer la obra, valen para promocionarla comercialmente⁶⁵.

No constan datos precisos sobre las tiradas, aunque en 1875 la autora se preciaba de “la acogida que el público en la Península y en Ultramar ha dispensado a esta publicación”. Incluso asegura que se vendieron 2000 ejemplares de la primera edición en la ciudad de La Habana⁶⁶. Pese a todo, estas cifras están alejadas de los niveles de difusión que alcanzaron almanaques a finales de siglo, de los que se llegaron a estampar 60 000 copias. A lo largo de los cuatro años en que el almanaque se imprimió en Madrid, se cambió en tres ocasiones de taller: el primer número fue impreso en la imprenta de Folguera a cargo de F. Fernández, el segundo la de la viuda e hijo de D. E. Aguado, y el tercero y el cuarto en la de Tomás Fornanet⁶⁷. Merece la pena recordar las propias razones que la autora

dentes de la Hemeroteca Municipal de Madrid (1874, 1875 y 1877) y de la Real Biblioteca (1876), presentan una encuadernación holandesa. Ahora bien, los clientes podían pedir que les fabricasen cubiertas a su gusto. Algunas de ellas, fabricadas “en raso y en terciopelo”, se hallarían “en muchas casas de Madrid [...] en el velador de la sala” (“A nuestros lectores”, en *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1875*, p. 9 [p. 9]). Portando encuadernaciones tan bellas, es posible que el almanaque, después de leído, siguiese funcionando como un elemento decorativo.

63 Botrel, “Para una bibliografía”, p. 40.

64 *Ibidem*.

65 Lora Márquez, “Los almanaques para mujeres”, p. 101.

66 *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1875*, p. 9.

67 Aunque quizás solo se trate de una casualidad, el almanaque para 1874 se imprimió en la misma prensa en que vio la luz el *Almanaque del Espiritismo*, empresa que también se encargó de publicar la obra más conocida del que terminaría siendo su marido, Daniel Suárez Artazu, que en ese mismo año publicó *Marietta*. Igualmente,

aduce, en verso, para iniciar este proyecto, del que destaca su utilidad por la capacidad inherente del almanaque para llegar al gran público:

Junto a la mesa, sentada, / con la cabeza inclinada, / pensando que
escribiría, / miraba mi librería / como quien busca una idea; / y sea
predicción, o sea / casualidad, es el caso, / que dio mi vista al acaso
/ con un Almanaque viejo; / voy a cogerlo..., lo dejo..., / segunda
vez a él me inclino: / ¡Oh fuerza, fuerza del sino! / Al fin por abrirlo
fallo; / y, ¿qué diréis que me hallo? / Que encima del pie de imprenta
/ Decía: «¡Edición noventa!». / Al leerlo exclamé absorta: / ¡Apenas
la suma es corta! / Junto a tal librejo estaba / otro que de ciencia
hablaba, / y aunque del mismo año era / decía: «Edición primera».
/ Supe por estas señales / que los tiempos son iguales / y que no es
moderno achaque / preferir el Almanaque: / otros busqué, y al mo-
mento / los encontré ciento a ciento⁶⁸.

Esta popularidad se muestra útil si se considera que “También estos libros tienen / su misión, nos entretienen, / si mezclan con lo festivo / lo moral y lo instructivo”⁶⁹, por lo que los objetivos del almanaque se circunscriben al clásico horaciano del *docere aut delectare*.

A lo largo de todos sus números se incluyen colaboraciones de autores reconocidos, así como también se refieren textos de autores clásicos a los que se homenajea, sobre todo en lo referente a las sentencias —que suelen provenir de autores clásicos—, pero también con poesías de autores de los siglos XVIII y XIX, algunos recientemente fallecidos, como Alberto Lista, Francisco Martínez de la Rosa, Ayguals de Izco, Jerónimo Morán, Jesús Rodríguez Cao, Manuel Bretón de los Herreros, Fernán Caballero o Gustavo Adolfo Bécquer, de quien reproduce tan solo en el primer número cuatro de sus rimas, lo que ya apunta a la deuda que la propia autora manifiesta con el poeta romántico⁷⁰. La nómina de colaboradores evidencia el tejido de redes de la autora, que contó para la confección del almanaque con nombres bien instaurados en las letras del periodo

la imprenta de Fortanet había sido la prensa en que se comenzó editando *El criterio espiritista*.

68 Gassó y Ortiz, “Introducción”, p. 9.

69 *Ibidem*.

70 Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 38.

como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ramón Campoamor, Ventura Ruiz Aguilera, Leopoldo Augusto de Cueto, Melchor de Palau, Antonio Cánovas del Castillo, Eusebio Blasco, Ramos Carrión, Antonio Trueba, o Narciso Serra —quien se encarga del juicio del año en su segundo y cuarto año—, así como también de conocidos y amigos como Ángela Grassi, Faustina Sáez de Melgar, Pilar Sinués, Nicolás Díaz y Pérez, Emilia Serano, Julia de Asensi, Patrocinio de Biedma, Sofía Tartilán o Micaela de Silva, entre otros.

La orientación hacia el público femenino no solo se patentiza en los contenidos, entre los que se dedican multitud de poemas a la mujer, se incluyen consejos —morales, de economía doméstica o de moda—, así como sentencias y máximas morales orientadas a la instrucción femenina, sino que se hace del todo evidente en algunas llamadas al público, como la que se aprecia en el segundo número, para 1875, donde se incide en el carácter lúdico de la miscelánea y en su valor como regalo:

Queridas lectoras, este año es presidido por la hermosura, es decir, por vosotras mismas, y no puede estar mejor presidido. Recibid, pues, la enhorabuena y este Álbum, ó mejor dicho ramo de flores, que con el pretexto de almanaque os ofrezco, dándoos las más cordiales gracias por la buena acogida que le dispensásteis en el año anterior⁷¹.

El éxito del proyecto quedó reflejado en el almanaque del año siguiente, donde una nota a los lectores decía:

Es notable la acogida que el público en la Península y en Ultramar ha dispensado a esta publicación desde luego que apareció en 1874, en términos tales, que sólo en la Habana se vendieron al instante 2000 ejemplares, y en muchas casas de Madrid se halla encuadernado hasta en raso y terciopelo sobre el velador de la sala. Por corresponder á tanto favor, mejoramos todavía en este año la parte material del libro, sin aumentar su precio módico, y además contiene una pieza inédita de música⁷².

71 Blanca de Gassó y Ortiz, “A las lectoras del Amigo de las damas”, en *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1875*, Madrid, imprenta de la viuda e hijo de D. E. Aguado, p. 38.

72 “A nuestros lectores”, p. 9.

El plantel de colaboradores siguió incluyendo a algunas de las principales voces del momento, con textos principalmente poéticos y de carácter muy breve, así como también se tradujo en un mayor número de ilustraciones e ilustradores —entre los que se contaba con Pellicer, Perea, Luque o Urrutia— y en la inclusión de dos partituras musicales: una en el segundo y el tercer número, “Blanca, polka para piano”, de Isidoro García Rosetti, y otra en el cuarto número, “Último pensamiento de Weber, vals para piano”. Así mismo, a lo largo de todos los números se mantiene inalterado el hecho de que la directora ejerce también como principal colaboradora, pues es ella quien más textos firma. La mayoría son inéditos, aunque también reproduce otros ya publicados como “El paseo”, romance publicado en La Guirnalda, o “¡Pobre Patria!”, dedicada a Alfonso XII⁷³. Su conexión con la realeza se evidenció en otros textos, como por ejemplo en la inclusión de una poesía dedicada a la infanta Isabel, la Princesa de Asturias, titulada “La vuelta al hogar”, o en la publicación del poema “La Paz. Oda” en la sección de “Variedades” de la Gaceta de Madrid el 20 de marzo de 1876, que no pudo ver la luz junto al álbum poético que la *Gaceta* confeccionó para celebrar el fin de la tercera guerra carlista. La autora fue recibida en audiencia por Alfonso XII en varias ocasiones y le dedicó una colección de quinientos cantares⁷⁴.

Las compradoras podían adquirir el *Almanaque de salón y tocador* en el Bazar del Globo que regentaba Antonio Jacinto de Gassó en la calle Caballero de Gracia, número 8, de Madrid, y que tristemente acabaría convirtiéndose en el escenario del crimen que cometió contra su única hija. Además, la autora debía contar con una red de distribución que garantizase la disponibilidad de la obra en provincias, en Ultramar y en el extranjero, según consta en las tres primeras entregas de la serie⁷⁵. Por otro lado, Blanca y su padre habrían establecido tratos comerciales con diferentes librerías por los que el folleto podría hallarse en variados puestos de venta, según se colige de notas como la que sigue: “Los pedidos se dirigirán al Administrador o a la autora, calle del Caballero de Gracia,

73 Urbina Fuentes, *op. cit.*, p. 62.

74 *Ibidem*, p. 61.

75 Los envíos al extranjero habrían empezado a hacerse a partir de la segunda anualidad.

número 8, Madrid, en carta certificada: no se servirán si no se acompaña el pago; por cada 25 ejemplares, se darán gratis 6 más”⁷⁶.

El sistema de venta seguido por *El amigo de las damas* demuestra que, a lo largo del siglo XIX, el almanaque, al menos en sus formatos más elaborados, abandona los circuitos de difusión de la centuria precedente, que emparentaban el género con la literatura de cordel. A partir de 1868 proliferan los repartidores y los matuteros que, con el visto bueno de las autoridades o sin él, transportaban los materiales a puntos distantes del territorio español, así como las “librerías polivalentes”⁷⁷, de las que el Bazar del Globo sería un buen ejemplo. Tal y como los describe Botrel⁷⁸, estos establecimientos se caracterizarían por ofrecer objetos de diversa naturaleza: algunos libros, por supuesto, pero también “juguetes para niños y niñas”, “artículos de adorno, de tocador, de escritorio”, “efectos para fumador”, “cromos”, “caretas”, “esponjas venecianas”, “látigos, fustas y objetos para caballerizas”...⁷⁹ Este singular surtido del que forma parte el almanaque pone de manifiesto la inserción de este en la industria literaria decimonónica en la que, conforme a las demandas de una sociedad inmersa en las dinámicas de una economía capitalista, se disponen nuevas formas de consumo más aptas para la divulgación de una “cultura media”.

El precio termina de configurar el sistema editorial del almanaque femenino en el Ochocientos. Como es natural, este variaba dependiendo del lugar en el que se comprase el impreso; así, en 1874 se hace constar que en Madrid costaba 1 peseta y en provincias 150 céntimos⁸⁰. Mientras, en Ultramar el mismo almanaque se vendía por 4 pesetas. Al año siguiente valdría de nuevo 4 reales en la capital, pero 5 en el resto de España; no se detalla a cuánto ascendería su coste en América. En 1876 solamente se lee lo siguiente: “4 rs. en toda España”. El valor del tomo para el 1877

76 *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1874*, s.p. En los demás ejemplares se incluyen registros parecidos.

77 Jean-François Botrel, *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914). Les librairies*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, pp. 7, 152.

78 *Ibidem*, p. 152.

79 Todas estas cosas se alistaban en el anuncio del Bazar del Globo inserto en el almanaque de 1874 (*El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1874*, p. 127).

80 Estos datos y los sucesivos figuran en la portada de la entrega indicada en cada caso.

no cambia, si bien podría ascender a los 6 reales si la clienta solicita una encuadernación “a labradel [sic.]”⁸¹.

La cuantía del *Almanaque de salón y tocador* (4 reales), sin ser del todo elevada, resulta estimable si se compara con otros impresos de su especie. Sabemos que por estos años los almanaques más elementales se adquirirían por tan solo un real⁸², siendo dos reales el coste más habitual⁸³. Hay que considerar también que los que pertenecían a una revista se entregaban gratuitamente a los suscriptores, si no es que se podían comprarse por una cantidad simbólica, como los 50 céntimos que costaba el *Almanaque de Blanco y Negro* para 1896, que presentaba una encuadernación en piel de Rusia⁸⁴. Vale la pena señalar que, puesto que los dueños de las empresas publicitadas en el folleto estaban obligados a pagar una cantidad para comparecer en él, estos deberían haber servido para rebajar el coste del producto. En el último número se especifica cuánto sería necesario que pagasen en función del espacio que ocupase su propaganda: “Diez duros, plana; cinco, media, y setenta rs. un tercio”⁸⁵.

4. CONCLUSIONES

El amigo de las damas destaca como un relevante ejemplo de la diversificación y especialización que experimenta el almanaque literario en la segunda mitad del siglo XIX, superando incluso su vinculación con las cabeceras de periódicos y semanarios, fórmula con la que este producto se populariza entre las clases medias y burguesas. Además de una hábil estrategia de mercadotecnia, el almanaque se constituye como una miscelánea literaria en la que caben textos de muy diversa índole, pero que comparten su carácter evasivo y ocioso, aunque en ocasiones tengan fines instructivos y morales. Esta aplicación particular en el público femenino

81 Aquí se está haciendo referencia al método de encuadernar en cartónaje “a la Bradel”, originario de Alemania.

82 Botrel, “Para una bibliografía”, p. 40.

83 Botrel, “Almanachs et calendriers”, p. 106.

84 Palenque, “Un diluvio de almanaques”, p. 332.

85 *El amigo de las damas. Almanaque de salón y tocador para señoras y señoritas publicado para el año de 1877*, p. 144.

permite adaptar los contenidos a los gustos e intereses de las damas, así como supone un escaparate para ciertos negocios cuyo auditorio principal estaba compuesto por mujeres, lo que sin duda revierte en la rentabilidad del proyecto. Además, en el caso particular de *El amigo de las damas*, este análisis permite explorar cómo Blanca de Gassó se fue consolidando como escritora en su corta trayectoria literaria, en qué apoyos sustentó su carrera y cuáles fueron sus principales referencias, ya sea por la nómina de colaboradores, ya por los textos literarios que recoge de aquellos autores ya fallecidos, a los que presta homenaje.

Por medio de este almanaque se puede ampliar la mirada sobre un sistema editorial aún poco estudiado, en el que algunos proyectos se escapan de su vinculación con la prensa periódica, y nos permite calibrar aspectos materiales, así como otros relacionados con el proceso de producción y distribución de estos impresos. En definitiva, una lectura detenida y crítica del *Almanaque de salón y tocador* arroja luz sobre “las prácticas culturales, tanto materiales como simbólicas, relacionadas con estas publicaciones”, al tiempo que patentiza cómo “el almanaque acompaña con una relativa homogeneidad el conocido proceso de masificación de las prácticas culturales escritas que caracteriza la España contemporánea en su progresión hacia la sociedad de consumo de masas”, dos objetivos primordiales que Jean-François Botrel, en uno de los trabajos pioneros sobre el almanaque decimonónico español, reivindicaba que era urgente llegar a conseguir⁸⁶.

86 Botrel, “Para una bibliografía”, pp. 43-44.

Miscelánea

El género del *Lazarillo* y Juan de Valdés: el prólogo, los *casos de Fortuna* y las cartas consolatorias

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ DOMINGO

Universidad Rey Juan Carlos

josemaria.martinez@urjc.es

Título: El género del <i>Lazarillo</i> y Juan de Valdés: el prólogo, los <i>casos de Fortuna</i> y las cartas consolatorias.	Title: <i>Lazarillo's</i> Literary Genre and Juan de Valdés: the Prologue, the <i>Cases of Fortune</i> and the Consolatory Letters.
Resumen: Este artículo trata abordar la identidad genérica del <i>Lazarillo</i> a partir de la información contenida en su prólogo, releyendo también el problema del <i>caso</i> y acudiendo igualmente a la presencia en el prólogo de la retórica propia de la literatura consolatoria, presencia que apenas ha sido comentada por los críticos. Para ello se recurre a los datos aportados por la candidatura de Juan de Valdés a la autoría del <i>Lazarillo</i> , por ser autor de un extenso corpus epistolar que incluye importantes concordancias con el texto de la novela y el discurso consolatorio. Todo ello se acompaña de una extensa documentación que insiste en la lectura del <i>caso</i> de Lázaro como un <i>caso de Fortuna</i> y en las innegables cercanías lingüísticas entre el prólogo y las cartas consolatorias.	Abstract: This article seeks to address <i>Lazarillo's</i> literary genre using the information contained in its prologue, while also linking it to the issue of the “caso”, as well as to the rhetoric of consolatory discourse, which is a perspective scarcely explored by scholars. To this end, it also draws on the evidence provided by Juan de Valdés's candidacy as the author of <i>Lazarillo</i> , as he is behind an extensive epistolary corpus which includes significant concordances with <i>Lazarillo's</i> text and with consolatory literature. This is accompanied by an extensive documentation supporting the proposal of Lázaro's <i>caso</i> as a <i>case of Fortune</i> as well as the undeniable linguistic proximities between the prologue and consolatory letters.
Palabras clave: <i>Lazarillo</i> , Juan de Valdés, caso de fortuna, cartas consolatorias, prólogo.	Key Words: <i>Lazarillo</i> , Juan de Valdés, Case of fortune, Consolatory Letters, Prologue.
Fecha de recepción: 27/6/2025.	Date of Receipt: 27/6/2025.
Fecha de aceptación: 13/8/2025.	Date of Approval: 13/8/2025.

La adscripción del *Lazarillo* a un género literario concreto no ha tenido una trayectoria especialmente complicada pero, al mismo tiempo y no por falta de esfuerzos críticos, es cierto que esa trayectoria podría calificarse también de imprecisa o desorientadora. En efecto, la muy probable

aparición de la edición prínceps en 1552 o 1553, ya bajo el formato de novela, y el hecho de que el *Lazarillo* haya conservado ese marbete hasta el presente¹ no ha podido sino oscurecer el hecho de que su texto primigenio fuese concebido como una carta redactada según los patrones de la época y dirigida a un destinatario a quien el autor llamó “Vuestra Merced”². Las razones de esta mutación parecen haber sido sobre todo comerciales, ya que la ulterior división de esa carta en un prólogo y siete

-
- 1 Al respecto es necesario recordar que algunas versiones recientes como la de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (*Lazarillo de Tormes*, Berlín, Peter Lang, 2020) o la de Francisco Rico (*Lazarillo de Tormes*, Madrid, RAE, 2011) han preferido recuperar el formato epistolar y corrido del texto. Por el contrario, otras como la de Luisa López Grigera (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Arco Libros, 2024), la de Ruffinatto (*Las dos caras del Lazarillo*, Madrid, Castalia, 2000) o la de José Caso González (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Anexos de la RAE, 1967) han elegido mantener el novelesco y compartimentado. Incluso puede hablarse también de “soluciones intermedias” como la de Rosa Navarro Durán (Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Alianza, 2016) o la de Roland Labarre (*Lazarillo de Tormes*, Ginebra: Droz, 2009), que tratan de reproducir de diversa manera la disposición de las ediciones más tempranas. Por mi parte, creo que la primera de estas dos opciones respeta mejor la intención original del autor y permite una lectura más fluida y más acorde con el formato inicial. Esta lectura del texto como carta se justificaría también por la debilidad de la distribución de ese texto en unos tratados extrañamente desiguales y porque el *Lazarillo*, al contrario que muchas novelas de su tiempo, no incluya un índice hasta ediciones muy posteriores a 1554. De todas formas, y tanto por motivos prácticos como reconocimiento de las innegables habilidades narrativas de su autor, en el presente artículo y siempre que no resulte ambiguo, emplearé los términos “novela” o “tratados” para referirme al *Lazarillo* o sus capítulos correspondientes. Igualmente, mis citas del *Lazarillo* proceden de la citada edición de Ruffinatto (*op. cit.*), por parecerme ecdóticamente la más solvente.
 - 2 Estoy haciendo mía la sugerencia de Rico (*Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 113-152) de la intervención espuria de los preparadores de la prínceps, que habrían sido los “culpables” de ese cambio de formato y, por tanto, de su etiquetación más frecuente. Como contraste, difiero de Rico al opinar que esos preparadores no intervinieron en la redacción del título y que éste se debe realmente al autor del libro. Sobre este aspecto me extiendo en otro artículo previo (Martínez Domingo, “Sobre el autor y el título del *Lazarillo*: el *Díálogo de la lengua* y las lecturas de Juan de Valdés”, *Lemir* 2024 [28], pp. 67-118); al respecto, conviene ver igualmente la edición preparada por Mariano Calvo López (*Lazarillo de Tormes. Una novela en busca de autor*, Toledo, Almud, 2020, pp. 27-28).

tratados puede justificarse tanto a partir de su distribución en unidades más manejables como por la oportuna alineación de su componente narrativo con géneros tan populares como la novela de caballerías o las aventuras celestinescas³.

Tampoco cabe duda de que el éxito del *Lazarillo*, tan impactante que dio origen a un nuevo subgénero narrativo⁴, contribuyó de modo inevitable y también comprensible a la consagración del marbete de novela para la epístola de Lázaro. Por ello, y de manera si se quiere irremediable, para recuperar el formato original del *Lazarillo* ha habido que esperar hasta la crítica literaria contemporánea, más científica y contextualizadora que la tradicional, y a su relectura y sistematización de los géneros históricos. Pero, al mismo tiempo y a pesar de la recuperación de esa lectura, hasta ahora los resultados al respecto siguen pareciendo insuficientes ya que los catálogos más extensos al respecto⁵ coinciden en ofrecer una larga serie de etiquetas asignables a la carta de Lázaro pero produciendo la impresión de que ésta no encaja en ninguna de ellas⁶. En este sentido las páginas que

3 Algunos ejemplos de novelas de caballerías publicadas por esas fechas serían el *Amadís de Grecia* (1530), el *Palmerín de Inglaterra* (1547) y el *Carisel de Bretaña* (1546). En cuanto a las obras celestinescas tendríamos *La hija de la Celestina* (1531), *La segunda comedia de Celestina* (1534), *La tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) o *La flor de enamorados* (1553).

4 Obviamente me estoy refiriendo a la novela picaresca. Como puede deducirse de lo expuesto este artículo, la paradoja de que el *Lazarillo*, sin ser un relato propiamente picaresco, haya dado origen a este subgénero podría explicarse por la distancia entre la fecha de su redacción, enmarcada sobre todo en la cosmovisión tardomedieval y protorrenacentista, y la de su recepción masiva, enmarcada ya en la cosmovisión tardorrenacentista o protobarroca y definida por unos paradigmas más propicios al crudo realismo de lo típicamente picaresco. Acerca de la datación temprana de la novela y el correspondiente estado de la cuestión me extiendo también en Martínez Domingo, “Juan de Valdés y la fecha de redacción del *Lazarillo*” (*eHumanista* 62 [2025] pp. 61-106).

5 Me refiero principalmente a las aportaciones de Víctor García de la Concha (*Nueva lectura del “Lazarillo”. El deleite de la perspectiva*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 47-70) y de Francisco Rico (*Problemas*, pp. 73-92).

6 En efecto, y como detallo más adelante, la carta de Lázaro no parece corresponder a ninguno de los formatos epistolares de la época como pudieron ser, entre otros, las cartas mensajeras, las de relación o las literarias. Igualmente, esta vaguedad genérica

siguen tratan sobre todo de ofrecer orientaciones y datos adicionales para una nueva relectura del género del *Lazarillo*, relectura que, a causa principalmente de la hibridez del texto, consiste más en la aportación de nuevos matices a esta lectura tradicional que en la propuesta de una solución definitiva. A dicha hibridez, caracterizada por una desacostumbrada combinación de contenidos, formatos y perspectivas narrativas, es a lo que creo que se refería García de la Concha al afirmar que el autor del *Lazarillo* se habría propuesto la audaz tarea de “hipostasiar una larga serie de facecias en un solo protagonista, el cual, para colmo, se convierte en relator, y todo ello sin rebasar el marco convencional de la carta mensajera”⁷. En otras palabras, creo que,

es la que quizá pueda explicar las diferentes identificaciones del *Lazarillo* en algunas de sus primeras ediciones pues, por ejemplo, aparece calificado como “libro” en el “privilegio” de la edición de Amberes de 1554 y en la página de la “potestad” de Milán de 1597, pero como “obra” en la de Medina de 1554, como “libretillo” en la edición Milán de 1615 o incluso como “lettera” en su traducción italiana de 1609. Respecto a estas y otras denominaciones análogas, conviene consultar el correspondiente trabajo de Núñez Rivera (“Valoraciones críticas del *Lazarillo* en el Siglo de Oro: Género, lengua y estilo”, en *Memorias de un honrado aguador*, eds. Frederick de Armas y Julio Vélez-Saiz, Madrid, Sial, 2017, 49-67). Sobre las variantes epistolares mencionadas y sobre el género epistolar en sí pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Gonzalo Pontón (*Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002), J. H. Lawrance (“Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español”, en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 81-99), Pedro Martín Baños (*El arte epistolar en el Renacimiento europeo*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2013), Carol A. Copenhagen (*Letters and Letter Writing in Fifteenth-Century Castille. A Study and Catalogue* Davis, University of California Davis, 1984) y Pedro M. Cátedra (“Prospección sobre el género consolatorio en el siglo xv”, en *Letters and Society in Fifteen-Century Spain*, eds. Alan Deyermond y J. Lawrance. Londres/Oxford, The Dolphin Book Co., 199, pp. 1-16; “Creación y lectura: sobre el género consolatorio en el siglo xv: la epístola de la consolación embiada el reverendo señor Prothonoario de Çigüet-nça, con su respuesta [c. 1469]”, en *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, eds. Vaquero, Mercedes y Alan Deyermom, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1995, pp. 36-61” y “Modos de consolar por carta”, en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá, Universidad, 199, pp. 469-485).

7 García de la Concha, *op. cit.*, p. 70.

a la hora de tratar de identificar el género del *Lazarillo*, hay que partir sobre todo de lo inusual de esa conjunción de contenidos (facecias y reflexiones), de formatos y dimensiones (una carta extensa y novelable) y de perspectivas narrativas (autobiografismo) que lo definen y, por ello, de la dificultad de hallar modelos literarios inmediatos que combinen simbióticamente estos tres ingredientes⁸.

Así, la relectura que aquí propongo, y a la que obviamente considero novedosa y fundamentada, tampoco pretende agotar la cuestión ni negar que la identidad genérica del *Lazarillo* vaya a seguir siendo otro de sus principales “problemas”. Pero, al mismo tiempo, trata de corregir algunas interpretaciones que me parecen incompletas o inexactas sobre todo por haber obviado las correlaciones de la novela con algunas facetas concretas del contexto literario de su momento. En gran medida mis observaciones se justifican en la propuesta de autoría del *Lazarillo* por parte de Juan de Valdés, propuesta que me parece especialmente sólida por apoyarse en unos argumentos que son los propios de las autorías confirmadas y que incluyen tanto criterios literarios como extraliterarios. En concreto, de los datos proporcionados por las investigaciones correspondientes y por los propios textos de Valdés⁹, en este caso me interesan dos hechos parti-

-
- 8 A las adscripciones referidas a lo largo del presente artículo habría que añadir también la de “vida”, tal como sugiere López Grigera (*op. cit.*, p. 15) y la de la “prolalia” clásica, tal como podría deducirse de algunos estudios sobre Luciano de Samósata (ver Daniel Richter y William A Johnson, *The Oxford Handbook of the Second Sophistic*. Oxford, Oxford University, 2017, p. 334). Así, según la primera, el *Lazarillo* estaría narrando las diversas acciones y dichos de un solo hombre y, de acuerdo al segundo, la novela sería un relato en tono ligero que contaría la llegada a la madurez de un joven protagonista, al modo de *La vida de Luciano* o *El asno*. Aunque ambas propuestas me parecen realmente interesantes, no puedo dedicarles aquí la atención que merecen. Menos probables me parecen modelos como la anónima *Vida de San Amaro* (1552) que Rico propone como posible modelo del *Lazarillo* por haber ambos salido de la misma imprenta burgalesa (*Problemas*, pp. 113-152).
- 9 Me refiero sobre todo a los trabajos de Alfred Morel Fatio (*Études sur L'Espagne*, Paris, F. Vieweg. 1888), Manuel J. Asensio (“La intención religiosa del *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés”, *Hispanic Review*, xxvii:1 [1959], pp. 78-102; “Más sobre el *Lazarillo de Tormes*”, *Hispanic Review*, xxviii:3 [1960], pp. 245-250 y “*El Lazarillo* en su circunstancia histórica”, *Revista de Literatura*, 54:107 [1992], pp. 101-128), Mariano Calvo López (*op. cit.*, y “Juan de Valdés, autor del *Lazarillo de Tormes* y la génesis de la novela [1525-1554]”, *Lemir*, 28 [2024], pp. 261-284) y José

culares como son, por una parte, su frecuente cultivo del género epistolar y, por otra, su documentada lectura de la traducción que el dominico Alberto de Aguayo (1469-1530) hizo de la *Consolación de la Filosofía* de Boecio (en adelante *Consolación*)¹⁰.

En primer lugar, la producción literaria de Valdés en general y su producción epistolar en particular han tenido la fortuna de quedar relativamente bien conservadas y, además, de incluir una breve poética epistolar propia. Ese corpus contiene además comentarios sobre alguno de los sub-

María Martínez Domingo (“Sobre el autor y el título”; “Juan de Valdés, Alfonso de Valdés y la autoría del *Lazarillo*: algunas calas morfosintácticas y el ‘año mágico’ de 1525”, *e-Humanista* [2024], pp. 355-387; “Juan de Valdés, el *Diálogo de la Lengua* y la autoría de *El Lazarillo*: algunas calas ortográficas y dialectales. *Lemir*, [2024], pp. 389-421 y “Juan de Valdés y la fecha” *op. cit.*). Como puede verse, la candidatura de Valdés es sin duda alguna la que ha encontrado eco entre un mayor número de investigadores distintos, bastante por delante de otros como su hermano Alfonso o como Fr. Juan de Ortega. Aunque, obviamente, esa superioridad numérica no es garantía de infalibilidad, sí es, me parece, un importante indicio en su favor. Por esta razón, y porque creo que mis trabajos anteriores ya han aportado numerosos argumentos concretos en favor de la misma, en este artículo me he permitido la licencia de ir de lo general a lo particular, es decir, de tomar como uno de sus puntos de partida la, para mí, muy probable autenticidad de dicha autoría y, a partir de ella, explicar mejor la posible identidad genérica del *Lazarillo*. Al lector tocará decidir si lo he conseguido o no.

- 10 Sobre las muy probables intertextualidades del tratado de Boecio con el *Lazarillo* y su importancia para apoyar la candidatura de Valdés a la autoría de la novela *Lazarillo*, debe verse Martínez Domingo, “Sobre el autor y el título”, pp. 93-106, donde se muestra que el *Lazarillo* comparte con Juan de Valdés y con la traducción de Aguayo varios ideogramas específicos, especialmente los vertebrados en torno a los conceptos de *fortuna*, de *adversidades*, del binomio *buenos/malos* y del *caso* o *Caso*. A tales aportaciones podrían añadirse dos precisiones más. La primera matizaría que Valdés no sólo puede haber tomado de *Consolación* estos ideogramas sino también de obras como *Laberinto de Fortuna* de Mena, efectivamente leída por Valdés, y otras similares como el *Tratado de Providencia contra Fortuna*, del también conquense Diego de Valera, igualmente mencionado en *Lengua* (Valdés, *op. cit.*, p. 256-257). La segunda se refiere también al subgénero de las cartas consolatorias, cuya presencia en el *Lazarillo* me parece evidente. De todos modos, lo que sí creo seguro es que *Consolación* funciona como intertexto clave del *Lazarillo*, bien sea de forma inmediata, como lectura directa de su autor, o de forma remota, como lectura mediada y en cuanto referencia necesaria para el discurso de la Fortuna propio de esas fechas. Sobre el concepto de *ideograma*, que tomo de Edmond Cros, ver nota 14.

géneros epistolares que no andan lejanos del formato del *Lazarillo* (las cartas familiares) y también alusiones que podrían corresponderse con la historia editorial del *Lazarillo*.¹¹ En cuanto a la traducción de Aguayo, ésta interesa por ser una de las lecturas documentadas y preferidas de Valdés y por ser también la versión de uno de los clásicos latinos más populares en la Edad Media y en el Renacimiento.¹² Como seguramente se recuerde, la obra de Boecio es también una de las principales referencias del motivo literario de los vaivenes de la Fortuna, tan presente en el *Lazarillo*, y un muy importante catalizador de la llamada literatura consolatoria, una literatura cuya presencia en la novela no debería sorprender pero que hasta ahora apenas ha recibido atención alguna¹³. Lógicamente,

-
- 11 Así, a la edición de la correspondencia de Valdés con cardenal Ercole Gonzaga (*Cartas Inéditas de Juan de Valdés al Cardenal Gonzaga*. Madrid: S. Aguirre 1931), pueden añadirse también las cartas dirigidas a personajes como Erasmo de Rotterdam, Juan Dantisco o Francisco de los Cobos e incluidas en la también muy cuidada edición de Angel Alcalá (Juan de Valdés, *Obras*, pp. 937-1007). En cuanto *Lengua*, que es el tratado donde principalmente Valdés comenta su tarea epistolar, hay también varias y excelentes ediciones, como las de José E. Laplana (Barcelona, Crítica, 2010), Cristina Barbolani (Madrid, Cátedra, 2014) o la más reciente de Pons Rodríguez (Madrid, RAE, 2022).
- 12 En concreto, en *Lengua* Valdés califica *Consolación* como uno de los libros “que me contentan assí en el estilo, el qual tengo por puro castellano, como en el esprimir muy gentilmente y por muy propios vocablos castellanos lo que hallavan escrito en latín” (*op. cit.*, 250). Sobre la extensa difusión de *Consolación* en España a través de traducciones, secuelas o paráfrasis, pueden leerse, entre otros, los trabajos de Francesca Zino (“Some Vernacular Versions of Boethius’s *De Consolatione Philosophiae* in Medieval Spain: Notes on their Relationship with the Commentary Tradition”, *Carmina Philosophiae* 7 [1998], pp. 37-65), R. G. Keightley (“Boethius, Villena and Juan de Mena”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LV:3 [1978], pp. 189-202), Juan de Dios Mendoza Negrillo (*Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo xv*, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1973) y Felipe Díaz Jimeno (*Hado y Fortuna en la España del siglo xvi*, Madrid, FUE, 1987). Aunque no muy reciente, una cuidada versión de la traducción de Aguayo es la preparada por Luis A. Getino (Madrid, Biblioteca Dominicana, 1921).
- 13 Acerca de las características de esta literatura tan popular en el xv y en los comienzos del xvi y de la recuperación del corpus correspondiente, deben consultarse sobre todo los ya mencionados trabajos de Pedro M. Cátedra, que son ampliamente recurridos a lo largo del presente trabajo y que incluyen también una amplia bibliografía (ver nota 6).

de todo este contexto el *Lazarillo* va a registrar un conjunto de ideologemas e isotopías¹⁴ propios, como es el caso, por ejemplo, de los “peligros y adversidades” que afectan al protagonista, o del binomio que en el organigrama social distingue los “buenos” de los “malos”¹⁵. Como luego trato de mostrar, todas estas convergencias permiten afirmar que la *Consolación* de Boecio o su traducción por parte de Aguayo fue de hecho uno de los principales intertextos de la novela.

En cuanto a la transformación del texto original y a su trayectoria editorial, hemos de suponer también la muy probable existencia de algunas situaciones que no hacen sino complicar esa identidad genérica del *Lazarillo*. En primer lugar y como ya he comentado, es casi seguro

-
- 14 Resumiendo, entiendo aquí *ideologema* e *isotopía* según las conceptualizaciones de Edmond Cros y A. J. Greimas. Así, por un lado, los *ideologemas* serían las diferentes series de vocablos y conceptos que en el nivel lingüístico y en el socio-ideológico sirven para construir el discurso propio de un texto literario. Por su parte, las *isotopías* serían más bien cada conjunto de vocablos cuyos semas sirven para mantener la coherencia de significado en un texto concreto. La referencia a los ideologemas de Cros la tomo del trabajo de Andrés F. López Echeverri titulado precisamente “El vestido como ideologema en *Historia de la vida del Buscón*” (*Hipógrifo* XII, 2 [2024] pp. 489-510) y las referencias a las isotopías de Greimas de su *Semántica estructural* (Madrid, Gredos, 1971, pp. 133-156).
- 15 Por razones de espacio aquí voy a centrarme sólo en lo referido a la literatura consolatoria, pues el binomio *buenos/malos* daría para un artículo adicional. Como introducción puede verse uno de los trabajos ya citados de Martínez Domingo (“Sobre el autor y el título”, pp. 93-126). Lecturas clásicas de este binomio y que lo entienden como categoría moral son, por ejemplo, la de Richard Bjornson (“*Lazarillo*: Arrimarse a los buenos” *Romance Notes* XIX:1 [1978]: 67-71), la de C. B. Morris (“Lázaro and the Squire: Hombres de bien”, *Bulletin of Hispanic Studies* XLI:4 [1964], pp. 238-241) o la de Juan M. Cabado (“‘Arrimarse a los buenos’, necesidades vitales y artificiales en el *Lazarillo*”, *Olivar*, XII:15 (2011), pp. 131-149). A pesar de su título, como secundario aparece este tema en el artículo correspondiente de Jesús F. Cáseda (“La biografía novelada de dos criados pobres —Lázaro de Tormes y el arzobispo Silíceo— que ‘determinaron arrimarse a los buenos’: las claves de la identidad del protagonista y de sus fortunas y adversidades”, *Lemir*, 29 [2025], 9-34). Como lectura alternativa, puede recordarse también que el adjetivo “buenos” aparece también sustantivado en algunos cuadernos de Cortes de los años de Carlos V, refiriéndose a un grupo social perfectamente definido y compuesto generalmente por los burgueses o integrantes de las profesiones liberales y representantes en las Cortes de un municipio concreto.

que la intervención de editores y/o impresores en la carta causara su conversión en un texto más próximo al formato novelesco. Obviamente, esta intrusión tuvo que implicar serias modificaciones en el texto y la ulterior aparición de componentes ajenos al autor y el consecuente oscurecimiento de sus modelos más cercanos. Tal sería el caso, por ejemplo, de la división del que hemos de suponer texto corrido inicial en siete tratados de extensión irregular y organizados principalmente en función de los amos de Lázaro. Otro dato que parece confirmar esas alteraciones es seguramente la ausencia de índice en todas las ediciones de 1554, ausencia que no ocurre en muchas de las novelas o textos narrativos de esas fechas¹⁶. Un factor adicional, y que gravaría aún más el alejamiento de la prínceps de las intenciones de su autor, sería la casi segura publicación póstuma de la edición prínceps. En efecto, en las fechas de esa publicación (1552-1553) tanto Juan de Valdés (¿1500?-1541), el probable autor del texto original, como Miguel de Eguía (1495-1546), su potencial editor y también los miembros más cercanos de su círculo intelectual, habían fallecido ya o vivían en otras circunstancias muy ajenas a esta empresa, que seguramente tenían completamente olvidada¹⁷. Finalmente, ocurre también que la adscripción genérica del *Lazarillo* se ha propuesto en función de la incierta fecha de su redacción y por ello (y también por la rígida separación de las especializaciones académicas) se han solido privilegiar sus vínculos con el mundo renacentista y no tanto

16 Como he recordado antes, hemos de esperar hasta la edición de 1597 de Milán para encontrar el índice en una edición temprana del *Lazarillo*. Además, en esa edición el índice aparece seguramente porque el *Lazarillo* se publica junto a la *Segunda parte*, es decir, un texto ya lo suficientemente extenso como para necesitar esos paratextos auxiliares.

17 Al este respecto ver principalmente Calvo, “Juan de Valdés”, *cit.* En cuanto al círculo valdesiano me refiero en concreto a Alfonso de Valdés (¿1500?-1532), el hermano de Juan, a los también hermanos Francisco y Juan de Vergara y Bernardino Tovar (¿?-1545, 1492-1557 y 1495-1545) y a Diego Gracián de Alderete (¿1494-1586?). Así, según esas fechas, parece que tan sólo Juan de Vergara y Gracián de Alderete podrían haber estado al tanto de la publicación del libro, pero dado que tanto Juan de Valdés como Eguía habían fallecido hace tiempo y que además en sus últimos años habían seguido caminos muy divergentes, parece muy improbable que tanto Juan de Vergara como Gracián de Alderete participaran en la edición del libro o que tuvieran alguna noticia al respecto.

con el mundo tardomedieval. Pero si, como parece más probable, las verdaderas fechas de su redacción fueron las comprendidas entre 1525 y 1529¹⁸, queda claro que esa adscripción ha de entenderse mejor en función del contexto de finales del xv y comienzos del xvi que en función del pleno Renacimiento. En este sentido, a través del *Diálogo de la Lengua* (en adelante *Lengua*) la candidatura de Valdés ofrece la ventaja de tener identificadas algunas de las lecturas que podrían ayudar a definir el contexto literario real de la novela y, con ello, alguna de las referencias para identificar el o los géneros literarios que pudo tener como modelos más inmediatos¹⁹. Por otro lado, también parece lógico pensar que, de la misma manera que los erasmistas del círculo de Valdés cultivaban sobre todo los diálogos y las epístolas y no tanto el género novelesco, el formato inicial del *Lazarillo* debe entenderse también en esas coordenadas²⁰. Y así, si las huellas del diálogo renacentista parecen claras en algunos momentos de la conversación entre Lázaro y el escudero²¹, el resto del relato debería entenderse también como una variación del género o los géneros epistolares cultivados por los humanistas.

En definitiva, las páginas que siguen pretenden simplemente aportar algunos datos que, sin pretensiones de exhaustividad y en la medida de lo posible, iluminen la identidad genérica del *Lazarillo*. Para ello, he dividido mi exposición en cuatro apartados. El primero, a modo de preámbulo, se refiere a la práctica epistolar de Valdés, una práctica que en él no sólo es frecuente y abundante, sino que podría también iluminar algunas importantes particularidades textuales y editoriales del *Lazarillo*. En el segundo comento el prólogo del *Lazarillo*, el cual, en cuanto paratexto, muestra la lectura que el autor hace de su propia obra y, por ello, puede revelar los parámetros del género literario en los que ese autor lo estaría enmarcando. Por su parte, los

18 Al respecto ver principalmente Asensio (“El *Lazarillo*”, *cit.*) y Martínez Domingo (“Juan de Valdés y la fecha”, *cit.*).

19 Así, y sin extenderme ahora en ello y además de textos ya citados como la *Consolación* de Boecio, caben señalarse otros que tradicionalmente se han considerado presentes en el *Lazarillo*, como son, por ejemplo, *La Celestina*, las novelas de caballería o algunos ensayos de Cicerón.

20 Hasta donde llegan mis datos, sólo Francisco de Vergara parece haberse ocupado de este género, al traducir hacia 1548 la novela bizantina de Heliodoro titulada *Historia de Teágenes y Cariclea*.

21 Ver, por ejemplo, Martínez Domingo, “Sobre el autor del *Lazarillo*”, p. 232.

dos últimos apartados tienen que ver con la temática y el contenido de la novela y, en concreto, con sus vínculos con la literatura consolatoria. Así, el tercero intenta mostrar que el famoso *caso* del libro debe leerse también en ese contexto ya que lo que el autor habría decidido relatar sería un *caso de fortuna*, es decir, el panorama general de la vida del protagonista entendida en función de las alternancias entre momentos de felicidad y momentos de infortunio. Finalmente, el último apartado atiende a las inéditas pero muy probables conexiones de la retórica del prólogo con la de las cartas consolatorias, una de las populares manifestaciones de esa literatura de la Fortuna y cuyos ideogramas e isotopías resultan tan próximos a las del prólogo que puede convertirlos en una de sus principales referencias.

1. JUAN DE VALDÉS Y LAS CARTAS FAMILIARES

En cuanto al conocimiento y cultivo del género epistolar por parte de Valdés, estaríamos en una situación afortunada pues, aparte de su amplio epistolario con otros humanistas, relativamente bien conservado, también sabemos de su lectura de epistolarios clásicos como los de Pablo de Tarso y, probablemente, de Catalina de Siena²². Especialmente útil para este trabajo es también el caso de *Lengua*, por contener menciones y alusiones que detallan esa frecuente actividad epistolar de su autor²³ y que sugieren una especie de poética de este género o incluso su coincidencia con algunos rasgos estilísticos y avatares editoriales del *Lazarillo*.

Así, tanto *Lengua* como su epistolario informan por ejemplo de que Juan es un diligente y hasta obsesivo escritor y también en particular un muy habitual autor de cartas²⁴. Sabemos también que las dirigidas a sus amistades son constantes, que para esas amistades son un motivo de entretenimiento y diversión y que tratan de temas variados, pues pueden informar tanto de la política del Emperador como de los cotilleos más frívolos o superficiales. Todo esto y algo más es lo que, por ejemplo, queda

22 Ver Juan de Valdés, *Lengua*, en *Obras completas*, ed. Ángel Alcalá, Madrid, Turner, 1997, pp. 151-266 (pp. 234 y 252).

23 En concreto, en *Lengua* el total de recurrencias del término “carta(s)” es un total de veinte, tres de las cuales se refieren específicamente a “mis cartas”.

24 Valdés, *Obras*, pp. 154, 946, 953 y 955.

recogido en una de sus muchas misivas dirigidas al cardenal Ercole Gonzaga, firmada el 1 de marzo de 1536. En ella Valdés menciona el “calor que me dan las letras de V.S.” y la utilidad de éstas “para procurar saber lo que passa en el mundo, como por saber hombre cómo se ha de gobernar en algunos negocios propios”²⁵. También pide Valdés que el cardenal le solicite “screvir alguna vez qualquier cosa de importancia que fuesse general, como sería dezir qué es lo que nos podemos prometer del papa, pero no lo he osado demandar” o el referir en algún momento “las inteligencias que las damas Napolitanas tienen con los cavalleros cortesanos”²⁶.

Como ya he dicho y aparte de otras coincidencias, la teoría y práctica epistolar de Valdés, incluye también recurrencias que podrían coincidir con otras del *Lazarillo*, tanto en su contenido como en su forma²⁷. Así,

25 *Ibidem*, p. 987. A esta página pertenecen también el resto de las citas incluidas en este párrafo. Aunque seguramente se trate de una simple coincidencia, no quiero dejar de notar la preferencia de Valdés por el uso de estas abreviaturas (V.S.) en lugar de la expresión completa (Vuestra Santidad), pues se trata también de una preferencia visible en *Lazarillo*, que suele preferir V.M. a Vuestra Merced (ver Ruffinatto, op. cit., pp. 155, 193, etc.)

26 *Ibidem*.

27 Aunque ya se ha señalado esta cercanía entre ambos textos (ver Martínez Domingo, “Sobre el autor y el título”, pp. 73-84), ahora añado también algunos datos más vinculados con el tema de este artículo. A la vez hay que notar que tales concordancias son de tipo variado, variedad que no se reduce a un solo campo y que por ello estarían insistiendo en esa cosmovisión común entre Valdés y el autor del *Lazarillo*. Así, entre las concordancias léxicas puntuales, tenemos empleos de vocablos muy específicos. Recojo al respecto algunos ejemplos procedentes todos ellos de Valdés, *Obras*. Es el caso, entre otros, de “pobreto” (pp. 942 y 953), de “truxo” (pp. 947, 949 y 991), de arcaísmos como “terna” (pp. 949, 954 y 991), de *arrimar* (p. 950) o de sus menciones a la Fortuna (p. 940) a los Gelves (p. 954) o a las Cortes (de Sicilia; p. 944). Se dan también palabras propias del discurso epistolar como “Vuestra Merced” o “suplico” (pp. 950, 990 y 997) o derivaciones con el verbo *escribir*, como ocurre en el prólogo del *Lazarillo* (pp. 979, 982, 984, 1001 y 1007), o con otros verbos análogos (pp. 1001 y 1004). Interesante resulta también la posible correlación de esta actividad epistolar de Valdés con la posible naturaleza criptográfica del título original de la novela *Lazarillo* ya que esa actividad suya conllevaba a veces la lectura de mensajes cifrados (Calvo, *Lazarillo*, pp. 103-106 y Valdés, *Obras*, pp. 960, 961, y 969). Finalmente, también ocurren en Valdés el recurso a la autoridad de los clásicos, las citas a Boccaccio (p. 157) y la aparición de otros vocablos típicos del discurso consolatorio (*caso, fortuna, estados, puerto, prosperidad*, etc.).

según Marción, uno de los interlocutores de *Lengua*, las cartas de Valdés, producen (al igual que el *Lazarillo*) “descanso, passatiempo y plazer” y también contienen “chistes y donaires” y “primores y delicadezas” en su estilo²⁸. Por otro lado, esas cartas contienen algunas propiedades léxicas, retóricas o estilísticas que, real o ficticiamente, los amigos de Valdés no siempre llegaban a comprender y que, por ello, se acabaron convirtiendo en el principal material de ese diálogo. A través de *Lengua* sabemos también que las cartas de Valdés emplean, como el *Lazarillo*, una ortografía muy personal y que no deja de tener muy elocuentes concordancias con la ortografía de la novela²⁹.

Estas propiedades de las cartas de Valdés referidas en *Lengua*, y en especial lo que atañe a los contenidos lúdicos de las mismas, se encuentran además ratificadas por algunos de los integrantes de círculo intelectual de Valdés, incluido el propio Erasmo. A este respecto conviene citar algunos momentos del epistolario de Diego Gracián de Alderete, del que reproduzco tres citas recordando que muchos de los chistes e historietas mencionados en esa correspondencia tenían como principal asunto, al igual que el *Lazarillo*, la crítica y ridiculización de algunos personajes eclesiásticos. Las dos primeras proceden de una carta de Gracián de Alderete a Juan de Valdés y la segunda de otra destinada a Francisco de Vergara. Escribo en cursiva los particulares que me interesa destacar, especialmente aquéllos referidos a la capacidad narrativa de Valdés, es decir, a la presencia de breves relatos lúdicos en las cartas o, dicho de otro modo, a la interacción entre el género narrativo y el epistolar, tal como también ocurre en el *Lazarillo*:

Hoy, junto a tu hermano el Secretario [del Emperador] he visto una carta tuya, que he leído verdaderamente con gran placer. El *cuento* [“fabula” en el original latín] del doctor me hizo reír mucho, por Júpiter. ¿Quién no estallaría en carcajadas al leerla? Tu hermano me pidió que respondiera a tu carta *correspondiendo a tu fábula con otra fábula*.

28 Valdés, *Obras*, p. 154,

29 Sobre este interesante particular ver Martínez Domingo, “Juan de Valdés, el *Diálogo*”, pp. 397-402.

Ahí tienes el cuento. Contéstame, Juan mío, cosas que no tengamos que leer con cara seria.

Vosotros, *que tenéis tanta abundancia de chistes, ya podíais escribir-me*; sobre todo teniendo ahí a Juan Valdés, a quien nadie supera en habilidad para buscarlos³⁰.

Lamentablemente, como afirma Bataillon, las “fables de Juan de Valdés sont perdues”³¹ pero el contexto de estas citas permite suponer que alguna de esas narraciones pudiera ser un texto análogo al de las facecias del *Lazarillo* y, por ello, haber estado presente en la génesis de la novela. De hecho, creo que puede asumirse que la “Doctoris fabula” de una de esas cartas incluiría el mismo tipo de burla social que la que afecta a muchos de los personajes del *Lazarillo*, sean laicos o religiosos. En este contexto concreto me parece claro que el término *fábula* parece implicar una capacidad creativa o ficcionalizadora relativamente alta, quizá mayor que la de la simple y aislada anécdota³². Llegados a este punto sería lícito preguntarse en qué grado candidatos a la autoría de la novela podría encontrarse tal continua presencia de chistes y donaires, tal facilidad para narrar “fábulas” o tal intercambio de cuentos entre sus amistades como se dan en el caso de Valdés³³. Al mismo tiempo, la información derivada de la correspondencia entre los miembros del cenáculo de Valdés, produce la impresión de que las cartas intercambiadas entre ellos ellos responden a más de un modelo o a la mezcla de varios de ellos, sean éstos el jocoso, el familiar o el humanístico. Igualmente, esas misivas parecen estar llenas de

30 Las citas proceden de A. Paz y Meliá, “Otro erasmista español: Diego Gracián de Alderete. Secretario de Carlos V. Su correspondencia (Continuación)”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2-3 (1901), pp. 125-139.

31 Juan de Valdés, *Diálogo de la Doctrina Cristiana*, ed. Marcel Bataillon, Coimbra, Universidad, 1925, p. 60.

32 Así, según Covarrubias, “fábula” cuenta con varias acepciones, entre otras la que se refiere a narraciones más o menos ligeras y más o menos ficcionales y también de mayor o menor extensión (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 394).

33 Al respecto, no creo que haga falta ser muy perspicaz para notar que estas dos líneas evidentes en Valdés (lo lúdico del argumento y la habilidad lingüística del autor) son también dos de los temas más recurrentes recurrentes al comentar los méritos los méritos argumentales y estilísticos del *Lazarillo*.

las mismas agudezas de ingenio comunes a Valdés y al autor del *Lazarillo* y, por ello, este público específico (el círculo erasmista) podría coincidir con ese público de quien el autor del prólogo espera entienda lo que realmente esconde su relato y que sería distinto de quienes, por poseer una menor competencia lectora, “no ahondaren tanto”³⁴.

También resulta interesante en *Lengua* la información referida a la posible venta de las cartas de Valdés por parte de sus interlocutores, pues las palabras de éste encajan con el deseo de fama del autor del prólogo, que es un tipo de reconocimiento no necesariamente recompensado materialmente³⁵. Así, si aceptamos la equivalencia entre Valdés y el autor de la novela, el “Vuestra Merced” del prólogo estaría recibiendo también el permiso para imprimir y comercializar la carta. La cita de *Lengua*, que, como el prólogo del *Lazarillo*, también ve en la buena acogida de su obra una de las mayores satisfacciones del autor, es la siguiente:

Por tanto me resuelvo con vosotros en esto, que, si os contentan las cosas que en *mis cartas* avéis notado, *las toméis y las vendáis por vuestras*, que para ello yo os doy licencia, y que, si os parecen mal, las dexéis estar, pues para mí harto me basta haber conocido por vuestras respuestas que *avéis entendido lo que he querido dezir en mis cartas*³⁶.

La verdad es que no queda muy claro lo que exactamente pueden implicar las palabras referidas a la venta de esas cartas, pero también es cierto que el hecho de plantear esa posibilidad apunta a que una buena cantidad de ellas puedan, como el *Lazarillo*, ser comercializables y que, en consecuencia, puedan estar redactadas en un estilo accesible, ser por ello consumibles por un público más bien amplio y tratarse en definitiva de textos de los subgéneros epistolares más populares. Como se recordará, el autor del prólogo del *Lazarillo* afirmaba que lo más importante para él

34 Ruffinatto, *op. cit.*, p. 143.

35 La referencia del prólogo al carácter secundario del aspecto económico de la actividad literaria sería la siguiente: “Porque, si así no fuesse, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se haze sin trabajo. Y quieren, ya que lo passan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben” (*Ibidem*, p. 144).

36 Juan de Valdés, *Obras*, p. 161.

era la difusión de la historia y no tanto el beneficio económico que le pudiera reportar su publicación (“no con dineros”) ³⁷. En consecuencia, podría haber ocurrido que el *Lazarillo* hubiera acabado corriendo la misma suerte editorial que *Doctrina* y que *Lengua*, es decir, que su autor (Juan de Valdés) haya entregado los originales a sus amigos (Miguel de Eguía en el caso del *Lazarillo*), al poco de su redacción y que, como habría ocurrido con las cartas de *Lengua*, el desapego de Valdés por el manuscrito haya causado el olvido del mismo y que hayan sido Miguel de Eguía y sus herederos quienes hayan llevado a cabo la edición y comercialización de éste ³⁸. En otras palabras y dado que seguramente la extensión y/o el contenido de la carta de Lázaro eran especiales y desacostumbrados según los modelos conocidos, su primera salida al mercado debió de ocurrir no como pieza individual de un epistolario sino como un librito aparte e independiente. Igualmente, si se trató entonces de una carta pensada desde el comienzo para su salida al mercado, no sería arriesgado pensar que “Vuestra Merced” sea un artificio retórico general y no una persona concreta y por ello tan anónima como el autor de la novela ³⁹.

De todos modos, y teniendo en cuenta las prevenciones señaladas, uno de los momentos más interesantes ocurre cuando *Lengua* se refiere al subgénero de las cartas familiares como tal, es decir, a un modelo epistolar específico y conocido y quizá practicado por Valdés. Ese momento ocurre cuando, al hablar de las reglas de acentuación, Valdés distingue claramente entre “libros de importancia” y “cartas familiares”. Las palabras son las siguientes:

MARCIO. ¿Y querriades que todos usassen este señalar de acentos en el escribir?

37 Ruffinatto, *op. cit.* p. 144.

38 Acerca de cómo la candidatura de Valdés puede explicar la historia editorial del *Lazarillo* y, en concreto, el vacío documental que va desde la fecha de su composición hasta la fecha de la princeps, ver principalmente el trabajo de Calvo (“Juan de Valdés”, *cit.*) y también Martínez Domingo (“Sobre el autor”, *cit.*). Por otra parte, lo que ambos trabajos hacen es concretar un poco más lo que ya había intuido en su momento Gómez-Menor (“Sobre la fecha de redacción y el autor del *Lazarillo*”, *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 26, 7(1991) pp. 7-96.

39 Sobre esta posible naturaleza ficticia de “Vuestra Merced” me extiendo más adelante, al comentar los tipos de lectores presentes en el prólogo del *Lazarillo*.

VALDÉS.- Sí querría, a lo menos *los que scriven libros de importancia y los que scriven cartas familiares* a personas que no son naturales de Castilla, porque a poca costa les enseñarían cómo han de leer lo que les escriven⁴⁰.

Creo que la cita es lo suficientemente clara como para convertir esos “libros de importancia” en un género distinto de las “cartas familiares”, las cuales parecen corresponder a contenidos, estilos y público diferente de aquéllos, es decir, a un género también diferente y que, seguramente, comparte con él su carácter público y comercial pero quizá no tanto sus alturas intelectuales. En otras palabras, ¿podríamos identificar al *Lazarillo* con esas cartas que son diferentes de los “libros de importancia” y por tanto posiblemente análogas a la *nonada* que es el *Lazarillo*? ¿Es el “grossero stylo” del *Lazarillo* un criterio que distancia las “cartas familiares” y el *Lazarillo* de esos “libros de importancia”? O también ¿son esas cartas familiares la referencia sobre la que el autor del *Lazarillo* opera los cambios de extensión y de contenido mencionados en el prólogo y que hace que el relato final narre el caso “muy por extenso” y que proporcione una completa “entera noticia de mi persona.”? ¿Es entonces el *Lazarillo* una “carta familiar” a la que su autor ha modificado en su extensión habitual y en el contenido típico de sus argumentos? ¿Serían los dos diálogos de Valdés, *Lengua* y el *Diálogo de la doctrina cristiana* (en adelante *Doctrina*), dos ejemplos de esos “libros de importancia” distintos del *Lazarillo* tanto en su contenido como en su registro estilístico?

En cuanto a las proximidades entre las cartas familiares y el *Lazarillo*, éstas me parecen obvias pero también matizables. En primer lugar, aquéllas se caracterizan por ofrecer un contenido variado, un tono íntimo y personal y un estilo literario cuidado, y también por seguir de cerca los modelos humanistas. En este sentido podría decirse que quizá el modelo más cercano al *Lazarillo* sería el propuesto por Erasmo, pues las anteriores palabras de Valdés no son sino análogas a las que Erasmo emplea en su *Opus de epístolas conscribiendis* (¿1529?) para distinguir también entre libros y cartas familiares

Dicen éstos que no ha de considerarse epístola más que a aquélla que se mantiene dentro de un estilo famélico: aquélla que se escribe

40 Valdés, *Obras*, p. 179, cursivas mías.

sin esmero ni ataduras; aquélla que carece de los nervios del discurso; aquélla que se urde con palabras tomadas del vulgo; aquélla, en fin, que merece por su brevedad el nombre de epístola, y no el de libro⁴¹.

Al respecto conviene recordar que Erasmo tiene una predilección, no excluyente, por este subgénero epistolar y que su *Opus* ejerció en su tiempo una amplia influencia entre los cultores del género. Entre otros aportes, Erasmo anima a alejarse de los modos medievales, recomienda un estilo familiar pero también decoroso y prefiere la heterogeneidad temática y el tono y los contenidos familiares. A no ser que el asunto lo justifique, prefiere también el humor, el ingenio, la brevedad y la imitación de las conversaciones familiares. Igualmente piensa que el tema o el argumento puede ser abierto pero en cualquier caso el estilo siempre deber seguir la ley del decoro y opina que el modelo no puede ser rígido sino flexible y que su redacción debe estar abierta a la pericia lingüística, permitiendo ambigüedades, proverbios o equívocos, y también a las incursiones en un registro propiamente literario.

Como puede verse, son muchas las coincidencias de este modelo erasmiano con la carta de Lázaro; por ello el hecho de que Valdés mantuviera correspondencia con Erasmo y conociera muchos de sus escritos, podría inclinar la balanza a favor de la consideración del *Lazarillo* como una carta familiar. Sin embargo, cuando se ha equiparado el *Lazarillo* con algunos modelos españoles de estas cartas, se ha recurrido a textos como los de Hernando del Pulgar (1436-1492), el autor de *Letras* (1585-1594), o de Fr. Antonio de Guevara (1480-1545), el autor de una obra titulada precisamente *Epístolas familiares* (1539): la conclusión es que éstos tampoco parecen modelos inmediatos del *Lazarillo*. En concreto, y si de hecho comparten con la novela el tono cercano, el estilo coloquial y un contenido más bien cotidiano, está claro también que se alejan de aquélla en el tipo y la extensión del contenido, pues en las cartas ese contenido es más realista que ficcional y más telegráfico y monotemático y que extenso y multiepisódico. En otras palabras, resulta también muy difícil alinear

41 *Apud* Martín Baños, *op. cit.*, pp. 340- 341. De este trabajo de Martín Baños (pp. 338-345) proceden también las ideas de Erasmo que sintetizo en el siguiente párrafo.

estas breves cartas con una narración que, a pesar de su formato epistolar, resulta lo suficientemente amplia como para desarrollar de manera holgada la psicología de un personaje ficticio o para presentar una extensa galería de personajes, espacios y ambientes. Y esta incompatibilidad, que puede aplicarse fácilmente a las cartas familiares, resulta también aplicable a otros modelos, como las jocosas, las literarias o las consolatorias⁴².

Así, después de todos estos cotejos, parece que la conclusión menos arriesgada sería la de pensar en las cartas familiares como el modelo epistolar más cercano al *Lazarillo*, en parte por coincidir con una de las referencias preferidas por el humanismo y el erasmismo que permean la

42 En este contexto de las oscilaciones del género epistolar, debe recordarse el hecho del alejamiento del siglo XVI de sus modelos previos, más formalistas y solemnes, para así ganar en realismo y cercanía al lector. En el mismo sentido conviene tener en cuenta también la extensa tipología de esas cartas, que además de las mencionadas, incluirían también las diplomáticas, las de relación, las humanistas, las ciceronianas, o las propiamente literarias. De todas éstas, y aparte de las familiares, quizá las más interesantes para entender el *Lazarillo* serían las literarias, concebidas a menudo como un ejercicio artístico y a veces escritas por personajes ficticios. Es lo que suele ocurrir en los libros de caballerías o en las novelas pastoriles tal como muestran, por ejemplo, las cartas cruzadas entre Ismenia y Selvagia en el primer libro de *La Diana* (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de Diana*, ed. Enrique Moreno Báez, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 9-60). Sin embargo, cuando se han querido concretar modelos específicos para la novela, como han podido ser el caso de las cartas de Fernando de la Torre, sus semejanzas con el *Lazarillo* son tan livianas que resulta muy difícil asegurar un parentesco real entre ellas. Sobre toda esta tipología epistolar pueden verse, entre otros, los trabajos ya citados de Copenhagen (*op. cit.*, pp. 150-201), Pontón (*op. cit.* pp. 81-127) y Lawrance (*op. cit.*). En cuanto a las posibles deudas del *Lazarillo* con otros modelos y, aparte de los trabajos de Rico (*Problemas*) y García de la Concha (*op. cit.*, pp. 71-91), conviene recordar el de Fernando Lázaro Carreter, que lo vincula, a mi juicio también débilmente, con las cartas jocosas de Villalobos ("*Lazarillo de Tormes*" en la *picaresca*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 43-47). En cuanto a las cartas consolatorias, sobre las que me extiendo más adelante, es cierto que algunas, como las de Fernando de la Torre o Gómez Manrique, son de considerable extensión, pero, de nuevo, ni su tono ni su contenido llegan a coincidir con los del *Lazarillo*. En cuanto a las cartas de Fernando de la Torre, éstas se hallan recogidas en el estudio de M.^a Jesús Díez Garretas sobre el escritor burgalés (*La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Universidad, 1983); por su lado, las de Gómez Manrique pueden leerse en el volumen preparado por Vincenç Beltrán (*Poesía cortesana* [siglo xv], Madrid, Biblioteca Castro, 2009, pp. 15-379).

novela, y en parte también por algunas de sus propiedades estilísticas y argumentales. Al mismo tiempo y sobre ese modelo de base, debe pensarse que el autor habría realizado importantes cambios referidos tanto a su extensión, que habría aumentado de modo considerable, como a su contenido argumental, que habría pasado de ofrecer anécdotas puntuales o panoramas vitales generales a mostrar una biografía del protagonista amplia y vertebrada en torno a su formación e integración social. Así, sería en un probable segundo momento del proceso de elaboración de su carta cuando, con la necesidad de extender ese contenido, el autor habría echado mano de referencias folclóricas y librescas apropiadas para el tipo de argumento empleado como punto de partida⁴³.

2. EL PRÓLOGO Y EL GÉNERO DEL *LAZARILLO*

Si entendemos el género literario como el espacio donde confluyen los intereses del lector, del emisor (sea autor y/o editor), de la vida social y de la propia formalización de los textos, es obvio que el prólogo del *Lazarillo* contiene una densa información al respecto. En este sentido no hay que olvidar que el prólogo, como otros paratextos, es el lugar donde el autor empírico busca la confluencia de su horizonte de expectativas y el de sus lectores y donde queda obligado a reflexionar sobre su escrito y a presentarlo digerido (institucionalizado) a su público lector⁴⁴. Así, el prólogo

43 En concreto, para mí, esa referencia sería la obra de Luciano de Samósata y en concreto *su Vida de Luciano y/o El asno*, referencias que comento más adelante y sobre las que ya me extendí en su momento (Martínez Domingo, “Sobre el autor y el título”, pp. 84-89).

44 Ver Gerard Genette, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, pp. 7-8. Ya que el prólogo en sí daría para un extenso trabajo, aquí voy a tratar de simplificar y centrarme sólo en los aspectos que me parecen más útiles. Por ello voy a dejar de lado la ambigüedad en torno a la identidad del enunciante, (¿Lázaro? ¿el autor empírico? ¿el autor implícito?) y a distinguir entre el autor interno o diegético (el pregonero Lázaro González Pérez) y el autor externo (Juan de Valdés en mi caso). Obviamente y a pesar de la permanencia de cierta ambigüedad debida a la incierta ubicación original del último párrafo del prólogo (¿en el prólogo? ¿en el texto principal?), mi decisión queda justificada si consideramos que Lázaro es un narrador ficcional y técnicamente analfabeto y que muy difícilmente puede identificarse con el emisor de

del *Lazarillo* informa sobre el alcance que ese autor pretende para su obra (un público amplio que reconozca sus méritos como escritor), la diferente recepción del texto en función de la competencia lectora de ese público (el lector ingenuo frente al lector especializado), el formato específico de su texto (la carta), el contenido de la misma (el *caso*), la perspectiva elegida para su relato (la ficción autobiográfica), las características formales del texto (su amplia extensión y su *grosso* *style*) y su intención última (la combinación del *docere* y el *delectare*).

Como puede intuirse, todo este conjunto de datos incluye una información tan densa que permitiría confiar en una solución positiva del “problema” del género del texto original. Sin embargo, al mismo tiempo, también es cierto que deja ver que el texto final resulta tan distinto de sus modelos que esa solución tampoco parece totalmente garantizada. A continuación comento varios de esos contenidos del prólogo, intentando ser breve pero, a la vez, sin obviar los múltiples detalles que hacen de este paratexto un banco de información tan privilegiado. En esta exposición, y en la medida de lo posible, sigo el orden que ofrece el mismo prólogo, atendiendo primero a los aspectos más vinculados al autor empírico (la vida o recepción pública del texto, el registro lingüístico elegido para la exposición, la intención del escrito) y después los que parecen proceder del autor interno pero que, obviamente, sólo pueden proceder de ese autor empírico (la extensión, el formato epistolar y la perspectiva autobiográfica)⁴⁵.

las menciones a Cicerón o a Ovidio o con alguien capaz de elegir entre un *grosso* *style* y otro más culto o elevado.

- 45 Por el momento voy a dejar de lado lo referido al argumento (al “caso”), ya que más adelante le dedico un extenso apartado. Por otra parte, y en lo referido a la bibliografía sobre el prólogo, las reflexiones al respecto han solido seguir unas direcciones diferentes a las que aquí propongo, ya que han atendido principalmente a su deuda con los autores clásicos (Joaquín Corencia Cruz, “Preceptivas retóricas en el prólogo y final epílogo del *Lazarillo*. *Lemir*, 26 [2022], pp. 9-50.2022; Antonio Ramajo Caño “El perfil ciceroniano en el prólogo del *Lazarillo*”, *Revista de Filología Española*, LXXXI, 3/4 [2001], pp. 353-367) o con la retórica propia de este subgénero literario (Juan Antonio Calzón García, “El prólogo del *Lazarillo*. Andanzas y desventuras de un paratexto mal entendido: una aproximación”, *Huarte de San Juan*, 22 [2022], pp. 7-29; Fernando Cabo Aseguinolaza, “El caso admirable de Lázaro de Tormes: el prólogo del *Lazarillo* como ‘insinuatio’, *Bulletin Hispanique*, xcvii, 2 [1995], pp. 455-464).

En cuanto al reconocimiento público, éste es quizá el motivo más evidente y en el que el autor parece estar más interesado, pues se verbaliza tanto al comienzo del prólogo como al final y también en sus espacios centrales. Las expresiones en este sentido, ambiciosas y a menudo totalizantes, son también suficientemente claras y expresivas. Así el autor desea que su historia llegue “a noticia de *muchos*” y que no se entierre “en la sepultura del olvido”⁴⁶; quiere también que lo que no resultara aborrecible “a *todos* se comunicasse” y que se “huelguen con ello *todos* los que en ella algún gusto hallaren.” Además, junto a esa difusión, el autor espera la recompensa a sus esfuerzos, una especie de premio que corresponda a una actividad, la escritura, que parece presentarse como su oficio profesional, un oficio que implica esfuerzo (“no se haze sin trabajo”) y que merece, como la aceptación de sus textos, el “deseo de alabanza” (“quieren [...] ser recompensados, con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben”). Por su lado, la licitud de tales aspiraciones queda garantizada por la autoridad de los clásicos (“Y, a este propósito, dize Tulio [...]”). Todo esto parece entonces sustentar una especie de relación de justicia entre los esfuerzos del autor por llegar a un público lo más amplio posible y la actitud generosa y abierta de ese público, de quien aquél espera recibir un reconocimiento ausente en el momento de la redacción de la carta. De esta manera, parece que una de las consecuencias en cuanto al género del texto sería la de pensar que el autor estaría operando con una actitud comercial y acomodaticia, es decir, tratando de incardinar su escrito en un género con cierta tradición literaria y reconocible como tal por el público, ya que un texto novedoso o rupturista no ofrecería tantas posibilidades de éxito como las de un género consagrado⁴⁷. Desde esta perspectiva resulta más viable creer que, más que las novelas tardomedievales o protorre-nacentistas, sería el género epistolar el que, con algunas modificaciones, mejor se correspondería con la esta intención inicial del autor y también con las dimensiones finales del texto.

46 Todas las citas del prólogo del *Lazarillo* que se recogen en este epígrafe proceden de la ya citada edición de Ruffinatto, pp. 143-145.

47 Así, en alguna ocasión se ha vinculado al *Lazarillo* con géneros de tonos épicos o con la novela bizantina, lo cual me parece difícilmente compatible con el género epistolar. Ver, por ejemplo, Valentín Núñez Rivera, *Los libros de pícaros: una vida y varias voces (De los prólogos al texto)*, Madrid, Visor Libros, 2024, p. 38.

En cuanto a los tipos de lectores mencionados en el prólogo y acudiendo ahora a la teoría de la recepción⁴⁸, creo que éstos podrían distribuirse en dos grupos. El primero lo integrarían los lectores pretendidos (el *intended reader*), que comprendería tanto los lectores cultos o informados (“pues podría ser que *alguno que las lea halle algo* que le agrade”) como los lectores ingenuos o más superficiales (“y a *los que no ahondaren tanto* los deleite”). En cuanto al segundo grupo, se trataría sobre todo de “Vuestra Merced”, que para algunos funciona como destinatario, por ser el destinatario de la carta, pero que yo prefiero considerar como narratario, ya que sólo es mencionado en el prólogo y en el texto principal pero no en los epígrafes ni en las páginas de cortesía, que suele ser la ubicación habitual de las menciones a los dedicatarios. Es más, la presencia de “Vuestra Merced” en ese texto principal podría incluso servir como prueba de la pertenencia del último párrafo del prólogo al cuerpo del relato, pues es sólo en ese momento final del prólogo en que aparece mencionado y lo hace en un mismo nivel retórico que en el resto de sus recurrencias. De hecho, en el texto se dan un total de catorce recurrencias del vocativo “Vuestra Merced”, incluidas las ubicadas en las interpolaciones de Alcalá. En todas ellas el vocativo se refiere al mismo sujeto que la expresión del prólogo y, por ello, debemos pensar que lo que se da es un diálogo continuo entre el emisor y el receptor, algo propio de las epístolas extensas pero, obviamente, muy poco frecuente en las novelas.

De todos modos, creo también que “Vuestra Merced” parece no tanto un lector real sino más bien un artificio retórico recurrido por el autor para justificar su narración. Frente a él, el lector pretendido se correspondería mejor con ese público idealizado por el autor pero al mismo tiempo amplio y real y, por tanto, un empírico condicionante del género del texto. Por ello, no creo que “Vuestra Merced” sea quien en el fondo explique el género elegido por el autor, pues esta elección depende sobre todo del nivel empírico, es decir, de esos lectores históricos que el autor tiene en mente y que serán quienes al final lean realmente el texto y proporcionen el reconocimiento público al escritor. En otras palabras, el “Vuestra Merced” del prólogo y del resto del relato, sea ficticio o histórico, no parece ser el verdadero condicionante del género del *Lazarillo* pues él no sería

48 Para la terminología que sigue puede consultarse, entre otros, el volumen preparado por José Antonio Mayoral (*Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987).

el destinatario histórico del relato aunque sí lo sea en el nivel textual del argumento⁴⁹. Así, el lugar del lector empírico inmediato y previsto por el autor correspondería más bien al lector pretendido, es decir, el público asociado con los géneros más populares del momento y quien proporcionará mejor las pistas para determinar el género propio del texto.

Al mismo tiempo lo que creo que sí ocurre, y me parece especialmente interesante, es que en este caso se daría una convergencia de los horizontes de expectativas del autor empírico, del abstracto narratorio (“Vuestra Merced”) y de los lectores informados, pues todos éstos serían quienes sí entenderían las intenciones del autor por poseer un mismo grado de competencia lectora. Así, el autor del prólogo ha acabado haciendo del narratorio (“Vuestra Merced”) y del lector informado (“alguno que las halle”) una representación del lector ideal, de un lector que es también un reflejo perfecto del autor, si bien “Vuestra Merced” sería sobre todo una entidad abstracta y el lector pretendido tendría al menos cierta dimensión histórica. Por eso prefiero pensar que, para el autor, el lector ideal del *Lazarillo* se corresponderá con la imagen del retrato robot del mismo autor de la novela, es decir, con un lector culto que conozca el discurso de la Fortuna y de las ideas erasmistas, alumbradas y judeoconversas, pues ese lector sería un lector capaz de entender el sentido y captar las ambigüedades e ironías de la carta mucho mejor que el resto del público. Así considerado, ese lector ideal es también conocedor y seguramente también cultor de los géneros de referencia de la carta de Lázaro y condicionante del género elegido por el autor. Por el contrario, como contraste y criterio diferenciador, “Vuestra Merced” no sería tan útil a la hora de identificar el género histórico del texto, ya que su naturaleza de artificio retórico o su naturaleza enteramente ficcional (recordemos que es amigo del inexistente arcipreste de san Salvador), no podrían hacer de él un lector empírico o realmente existente.

Interesante resulta también comentar los vínculos de la elección del *grossero stylo* con la redacción de la carta⁵⁰. En efecto, dicha elección puede

49 Además, como muestro más adelante, “Vuestra Merced” es una expresión muy propia de la literatura epistolar, incluida la consolatoria. Por esto, me parece que esa expresión no debe verse como un nombre en clave o referido a un personaje histórico sino más bien (aunque no de forma excluyente) como una categoría más o menos formularia.

50 Por si hiciera falta, puede recordarse que el estilo es uno de los criterios preferidos por Valdés en *Lengua* a la hora de calificar los méritos artísticos de cualquier escritor.

verse como parte de la *captatio benevolentiae* típica del género epistolar, pero también como el registro propio de cartas como como las jocosas, las familiares o todas aquéllas que se correspondan con el estilo *ínfimo* del que hablaban algunos teóricos⁵¹. Así, creo que esta doble posibilidad y el deseo del autor de llegar a un público amplio son lo que le harían elegir ese registro, registro que seguramente no sería *grossero* si la epístola fuera privada o estuviera dirigida a un público más selecto. Igualmente y como contraste, esta precisión, que implica que el autor también sabe moverse en registros más cultos, está hablando de un texto con una clara voluntad de estilo y, por ello, de una carta que podría corresponderse en parte con el modelo de las cartas literarias, es decir, de aquéllas más trabajadas y que pueden estar puestas en boca de personajes ficticios. Pero, de nuevo, en cuanto carta y a pesar de ser innegables estas cercanías, el *Lazarillo* tampoco parece seguir muy de cerca estos modelos epistolares, principalmente a causa de su continuo recurso a la oralidad, de la extensión física del texto y de la representación de un mundo y de unos personajes totalmente opuestos a los modelos de esas cartas.

Curiosamente, puede ser por esta razón por la que el autor califique su texto de *nonada*, es decir, por retratar un mundo claramente alejado de su particular ámbito histórico (que hemos de suponer culto e ilustrado), y que, lógicamente, sólo podría describirse con un lenguaje *grossero*, es decir, con un lenguaje que llegase sobre todo a ese público mayoritario que iba a entender los contenidos más básicos de la carta. Es lo que creo que queda demostrado al contrastar el estilo del prólogo o de algunos momentos de la narración (el monólogo del escudero, por ejemplo) con

De hecho, la *Consolación* de Boecio le contenta porque su estilo le resulta “puro castellano” y el *Amadís* porque sería el libro de caballerías con el “mejor estilo” (*Obras*, pp. 250 y 252). Como indicación de su relevancia, el total de recurrencias del vocablo *estilo* en *Lengua* es de cuarenta y tres (43) y el de *grosero*, en este mismo tipo de contextos, de siete (7).

- 51 Ver por ejemplo lo recogido por Lawrance, que al citar a algunos tratadistas del género epistolar (*op. cit.*, p. 97) registra una interesante distinción entre el “stylus mediocris” y el “stylus infimus”. Así el primero se referiría a asuntos mayores, de gestas bélicas, y sería análogo al estilo forense. Por el contrario, el segundo sería el usado en los contextos familiares y estaría caracterizado más bien por la levedad y la predilección por el idioma vernáculo. Conviene ver también las páginas que a este tema dedica Núñez Rivera (“Valoraciones”, pp. 40-52).

el registro familiar que aparece en otros momentos de esa narración, bien sean algunas de las intervenciones del ciego o también las del propio Lázaro. La elección de un estilo concreto parece igualmente una muestra de que el autor conoce y maneja bien los medios para sintonizar con ese público general y amplio que tiene como preferente en esta ocasión⁵². En este sentido, esa precisión en cuanto al estilo nos informaría que estamos ante una actividad escritural, dialógica, con una oralidad lograda pero artificial y llevada a cabo por un autor culto que sabe diferenciar y moverse simultáneamente en los dos niveles. En consecuencia, y saliendo así al paso de algunas lecturas demasiado imprudentes, resulta claro que Lázaro no puede ser realmente quien escribe o quien habla, que es la tarea que corresponde al autor externo, mucho más culto que un pregonero y que sabe moverse en ese doble registro en el que también se mueve Valdés en *Lengua*, con esa multitud de ejemplos del castellano culto y popular, y en *Doctrina* con ese vaivén del lenguaje elevado del obispo, y el estilo más rústico de Antronio, el clérigo ignorante.

Otra importante línea temática del prólogo y vinculada al género literario específico podría ser la intención del autor de combinar la intención docente con la lúdica, el *docere* con el *delectare*, una doble y complementaria intención paralela también a los dos sectores del público que el autor tiene en mente. Además, el autor sigue especificando (en dos ocasiones) no sólo esas dos parcelas del público a quienes dirige su historia sino también la lectura específica que espera de cada una de ellas. Así, si el autor asumía que los lectores más simples iban a disfrutar sobre todo de las divertidas facecias y también de su retórica más accesible, los lectores más cultos descubrirían los méritos verbales inaccesibles al primer grupo de lectores pero, sobre todo, entenderían la biografía de Lázaro como un *exemplum* de los vaivenes de la Fortuna y leerían el relato en el contexto

52 Así, este cumplimiento de las leyes del decoro literario es algo que conoce bien Valdés, tal como queda frecuentemente registrado en *Lengua* como criterio estilístico. Como ejemplo, a la petición de Pacheco por la definición de “decoro”, Valdés responde: “Quando queremos dezir que uno se gobierna en su manera de bivar conforme al estado y condición que tiene, dezimos que guarda el decoro. Es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los quales estonces se dezía que guardavan bien el decoro, quando guardavan lo que convenía a las personas que representavan” (*Obras*, p. 232). La recurrencia de este concepto podría ser también otro argumento a favor de la candidatura de Valdés (Núñez Rivera, “Valoraciones”, p. 53.)

de la literatura didáctica en general y de la literatura consolatoria en particular. Es así como, según la intención del autor e independientemente de lo que ocurriera más tarde, el *Lazarillo* debía entenderse como parte de los géneros didácticos del momento. Dicho de otra manera, dado que el prólogo es en sí relativamente difuso, en el sentido de que no incluye referencias temporales, espaciales o históricas concretas y se mueve más bien en el ámbito de reflexiones generales, parece más fácil entender la biografía de Lázaro como un *exemplum* de todos esos presupuestos más o menos filosóficos y también como la demostración práctica de su veracidad⁵³. Los dos momentos aludidos con menciones a ese público especializado y vinculado con los géneros de la Fortuna son los siguientes:

no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades.

...porque consideren los que heredaron nobles estados quán poco se les deve, pues fortuna fue con ellos parcial, y quánto más hizieron los que, siéndoles contraria, con fuerça y maña remando, salieron a buen puerto⁵⁴.

Lo más lógico es entonces pensar que la historia del *Lazarillo* es un argumento principalmente incardinado en el contexto literario del *exemplum*, es decir, de la intención didáctica de la literatura vinculada a una cosmovisión o idea filosófica concreta, que en este caso sería toda la tradición de los vaivenes del destino y de cómo éstos condicionan no sólo la vida personal sino lo más hondo del organigrama social. Es por ello por lo que también opino que el argumento total del *Lazarillo* es realmente un *caso*

53 No se me escapa que esta propuesta puede resultar especialmente polémica, dada la preeminencia que otras lecturas dan, con razón, a la intención de crítica social y religiosa de la novela, lecturas que relegarían el discurso consolatorio a un muy segundo plano. Por ahora y también por razones de espacio, prefiero aplazar este debate para otra ocasión e insistir en que mi principal objetivo aquí es reivindicar tanto la relevancia retórica del discurso consolatorio como su finalidad arquitectónica para la organización de la novela, más allá de que luego el autor le haya inundado de un contenido o una ideología específicos.

54 Ruffinatto, *op. cit.*, p. 145.

de fortuna con esas dimensiones generalizadoras y no tanto una historia dependiente del caso del adulterio⁵⁵. En otras palabras, lo más probable es que el público culto incluyera tanto a los correligionarios del autor como a los beneficiados por la Fortuna y destinatarios explícitos del libro, pues ambos subgrupos estarían más cerca del lector ideal por comprender las alusiones cultas y los frecuentes juegos de palabras del texto. Este grupo sería también un público conocedor del subgénero literario donde el autor habría inscrito historia y, por ello, hay que pensar que los *casos de fortuna* son uno de sus tipos de textos más conocidos ya que, incluso, parecen contar con obras de este contenido con esos afortunados como protagonistas⁵⁶. Bajo esta perspectiva, está claro que el género o subgénero literario del *Lazarillo* puede entenderse como un *caso de fortuna* que entronca con toda la tradición libresca del xv referida a la literatura moralizante y didáctica y donde se encuentran autores como Boecio, Boccaccio, el Marqués de Santillana o Juan de Mena.

Desde este punto de vista el *Lazarillo* resulta entonces una continuación de la literatura consolatoria que tiene en Boecio su origen más conocido, que orienta su discurso hacia la aceptación más bien estoica de los problemas y que despliega una serie de vocablos, ideologemas e isotopías característicos y propios. En cierta medida, el *Lazarillo* es así un discurso justificatorio donde el emisor del texto trata, como Boecio, de

55 De hecho, y como ya se ha recordado en varias ocasiones, no parece que tenga mucho sentido que siendo ésta una intención tan prioritaria en el prólogo, al final quedase reducida a la anécdota del *ménage a trois* la cual, además, no ha sido anticipada en ningún otro momento de la diégesis.

56 En particular, me parece importante mencionar la obra de Boccaccio titulada *De casibus virorum illustrium* (¿1374?) como fuente europea del tema y que trataba de recordar la sujeción de nobles y poderosos de las leyes cambiantes de la Fortuna (David González Ramírez, “Innovaciones textuales en un incunable sevillano: la *Caída de príncipes* (Ungut y Polono) de Boccaccio”, *Etiópicas*, 20 ([2024], pp. 177-214. 2024 [pp. 181-182])). Dado que existe una traducción del libro de Boccaccio preparada seguramente por Pero López de Ayala (1332-1407), lo lógico es suponer al menos una moderada difusión de ese este libro en España. Al respecto puede verse sobre todo el trabajo de Eric Naylor (“Sobre la traducción de *La caída de príncipes* de don Pedro López de Ayala”, en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV: actas del coloquio internacional*, coords. José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán Llavador y Josep Lluís Sirera Turó, Valencia, Universidad, 1992, pp. 141-156).

apaciguar las inquietudes interiores provocadas por algún contratiempo y desarrollar una argumentación que suele combinar los razonamientos más generales o abstractos con el empleo de *exempla* protagonizados por personajes de diferentes calados e insertos siempre en la dinámica de la rueda de la Fortuna. Textualmente, estas propiedades quedarían recogidas en la concatenación de las facecias protagonizadas por Lázaro, pero también en sus frecuentes reflexiones sobre las enseñanzas extraídas de esas experiencias; enseñanzas siempre organizadas en torno al tema de la Fortuna y entendidas desde una perspectiva parcialmente estoica. Así consideradas desde el prólogo, en el texto principal tendríamos estas reflexiones teóricas que parecen estar emitidas más por el autor empírico que por el narrador-personaje, que constituirían el mensaje principal de la carta y que serían el texto de referencia para sus lectores especializados. Por su parte, las situaciones cómicas y los comentarios más inmediatos sobre ellas y referidos habitualmente a los amos de Lázaro serían más bien los encargados de dar el tono ligero a la carta. De esta manera es como creo que en el *Lazarillo* se articulan dos líneas que a priori parecen contradictorias. Así, por un lado, tendríamos el tono zumbón y cómico de esas facecias y de los comentarios más inmediatos y, por otro, las reflexiones más serias y abstractas, que entroncan sobre todo con la tradición de la literatura consolatoria.

Otro de los momentos especialmente informativo con respecto al género del *Lazarillo* se da en el párrafo final del prólogo, pues si sus momentos anteriores son sobre todo reflexiones acerca de la vida pública del texto y argumentaciones para justificar el deseo de fama del autor, ahora éste se vuelca con su propia actividad escritural y con las características materiales y formales del texto. Así, el escrito se presenta como parte de la correspondencia personal del autor con “Vuestra Merced” (“escrive se le escriba”⁵⁷) y a cuya carta el narrador contesta con la retórica propia de la literatura epistolar del momento; retórica que incluye expresiones de sumisión y humildad, una artificial descalificación de sus méritos y ciertos juegos conceptuales (“Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiziera más rico si su poder y desseo se conformaran”). A estas frases suceden las ciertamente reveladoras menciones a los

57 Todas las citas del prólogo del *Lazarillo* de este párrafo proceden de Ruffinatto, *op. cit.*, p. 145.

ajustes formales efectuadas por el autor al redactar su texto; ajustes que seguramente se califican en función de los modelos que le han servido de referencia (“le escriba y relate el caso *muy por extenso*, parescióme *no tomallo por el medio*, sino del principio”). Por ello, el prólogo del *Lazarillo* es la presentación de la carta-respuesta del narrador y, por su parte, el relato al que sirve de presentación es, a su vez, la parte principal de esa respuesta a su remitente y, en consecuencia, puede inscribirse perfectamente entre las manifestaciones del género epistolar del momento. Es por esto por lo que el modo de lectura ideal del texto es el que habría llevado a cabo “Vuestra Merced”, es decir, el modo propio de los textos epistolares, que generalmente consiste en una lectura continua y fluida de ellos, y no en una lectura compartimentada en “tractados”.

Útiles parecen también las alusiones del prólogo referidas a la extensión del texto, las cuales me parecen relativamente amplias en el contexto de la extensión del prólogo:

Y pues Vuestra Merced escrive se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomallo por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona⁵⁸.

Al comentar estas precisiones se trata sobre todo de determinar los alcances de la expresión “muy por extenso” y de la frase “no tomallo por el medio, sino del principio porque se tenga entera noticia de mi persona”. En concreto, y como posibles preguntas al prólogo, ¿cuál sería el género narrativo que suele comenzar por “el medio” y frente al cual el *caso* del *Lazarillo* es también “muy (...) extenso”? ¿Se trata de modelos como los *casos* o biografías breves relatados por Boccaccio en *De Casibus* o sintetizados por Hernando del Pulgar en *Claros varones de Castilla*, es decir, de esas narraciones breves y generales referidas a vidas ilustres marcadas por los caprichos de la Fortuna y donde el *caso* se identifica con esa trayectoria vital de conjunto?⁵⁹ ¿Podrían referirse también a los personajes clásicos

58 *Ibidem*, p. 145.

59 Un ejemplo puede ser la vida “Del Rey Don Enrique IV”, del cual se cuenta, por ejemplo, que “Fenecidos los diez años primeros de su señorío, la fortuna, envidiosa de los grandes estados, mudó como suele la cara próspera, é comenzó á mostrar la adversa.” (Pulgar, *Claros*, 1789, p. 13).

enumerados con frecuencia en las cartas más cultas, de tipo literario o consolatorio, y de autores como Fernando de la Torre o Gómez Manrique, cuyas vidas unas veces se resumen aún más brevemente y otras se convierten en excusas para ciertas introspecciones psicológicas? ¿Son acaso cartas como las de López de Villalobos, caracterizadas por su contenido jocoso y personal pero, al mismo tiempo, demasiado breves para servir como modelo real? Hay que repetir que no resulta fácil contestar a estas preguntas recurriendo al formato final del *Lazarillo* pero, al mismo tiempo, esa concreta referencia a su extensión (“muy por extenso”) parece implicar que, en efecto, la carta de Lázaro cuenta con un modelo específico, el cual, a pesar de su alejamiento por parte del autor, permanece ahí como referencia de escritura para el autor y como referencia de lectura para su público (y como incógnita para los críticos).

En cuanto a la naturaleza propiamente epistolar del texto original éste es quizá uno de los puntos más fáciles de probar. Si hasta ahora me he referido a los abundantes aspectos extratextuales⁶⁰, son claras también las intertextualidades que algunos momentos del prólogo ofrecen con mucho de esos formatos. En concreto, y entre los varios modelos consultados, me parece que son especialmente llamativas (aunque no únicas) las que se dan con el subgénero de las cartas consolatorias. Aunque luego me extendiendo sobre ello y aporto también un buen número de ejemplos, ahora quiero simplemente adelantar alguno más, en parte también para mostrar que varios momentos de este prólogo pueden tener más que ver con la retórica propia del género, ya estandarizada y libresca, que con la existencia real de esos destinatarios. La cita que ahora me interesa y en la que queda explícita esa naturaleza epistolar del texto sería el inicio del último párrafo:

60 Creo que en las páginas previas ha quedado claro que los siglos xv y xvi ofrecen un especial auge del género epistolar y que la amplia tipología de subgéneros epistolares y la existencia de manuales y de recopilaciones de cartas o incluso algunas reflexiones teóricas al respecto son una de las mejores garantías de esa popularidad. Ya mencionada la rica tipología epistolar y tratados como el *Opus* de Erasmo y recopilaciones como las *Letras* de Hernando del Pulgar, faltarían por mencionar manuales como el de Gaspar de Tejada, de 1549 (*Cosa nueva estilo de escreuir cartas mensageras cortesaneamente*, Valladolid, Sebastián Martínez) o el de Juan de Iciar, de 1552 (*Nueuo estilo descreuir cartas mensageras sobre diuersas materias*, Zaragoza, Agustín Millán Impresor).

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiziera más rico si su poder y dezseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso⁶¹.

Respecto a las implicaciones pragmáticas de esta retórica queda claro también que son comunes tanto en la literatura epistolar como en el género del prólogo⁶². Así, tenemos el tratamiento respetuoso y ensalzador del destinatario (“Vuestra Merced”), la retórica y humilde petición (“Suplico”), las reflexiones del autor y su concepto de propiedad sobre su propio escrito (“parescióme no tomallo por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona”), los vocablos referidos al oficio y al intercambio epistolar (“escribe se le escriba”)⁶³ y la finalidad de la misiva que, en esta ocasión, trasciende la recepción del narratario y tiene como objetivo un público ajeno o distinto del binomio emisor-receptor.

61 Ruffinatto, *op. cit.*, p. 145.

62 Un ejemplo de ello es el que registran las cartas amorosas de algunos manuales de la época y que no están dirigidas a destinatarios concretos: “Si por escribiros *vuestra merced* se descontentare, *suplícole* que lo sufra, pues mis penas son por vos ... E porque comience a bivar vida alguna con esperança, sea tan dichosa que *vuestra merced* me alegre” (Consuelo Gonzalo García, “Cartas y coplas para requerir nuevos amores”, en *Tratados de amor en el entorno de la Celestina (siglos XV-XVI)*, eds. Pedro M. Cátedra et al., Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001, p. 251, cursivas mías). Más ejemplos de este vocativo, ahora con referente histórico, pueden verse por ejemplo en Beltrán, *Poesía*, pp. 14 y 217.

63 De forma análoga, este tipo de retórica, abundante en figuras como las paronomasias, las derivaciones o las concatenaciones, no es exclusiva de la isotopía de lo escritural, pues afecta también a otros ideogramas y a prácticamente todos los tipos de cartas, hasta el punto incluso de llegar a convertirse en objeto de burla (ver García de la Concha, *op. cit.*, p. 52, n. 16). Algunos ejemplos análogos a los del prólogo del *Lazarillo*, con vocablos derivados de *escribir*, *enviar*, *acaecer*, *caso*, etc. se recogen por ejemplo en los trabajos de Julio Rodríguez-Puértolas (*Fray Íñigo de Mendoza y sus “Coplas de Vita Christi”*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 80-83), Pontón (*op. cit.*, p. 75), Beltrán (*Poesía*, p. 137), Godinas (*op. cit.*, pp. 36-37) o Hernando del Pulgar (*Claros*, 1789, p. 230). Por su proximidad con la derivación del *Lazarillo*, elijo aquí otro texto de Pulgar, dirigido a un familiar suyo: “Al muy noble é magnífico Señor: Manda Vra. merced que os *escriba*, y que no *escriba consolaciones*. Pláceme, Señor, de lo facer; porque ni yo mal pecado las sé enviar, ni vos, gracias á Dios, las aveis menester. Dexemos su oficio á Dios, que es el verdadero *consolador*” (*apud* en Pontón, *op. cit.*, 124, cursivas mías).

Personalmente, uno de los momentos más complicados de esta investigación ha sido el de conectar la extensa y fingida autobiografía epistolar que es el *Lazarillo* con alguna tradición literaria concreta, pues la amplia tipología epistolar no parece ofrecer antecedentes seguros en este sentido. Así, aunque de hecho puede afirmarse que la historia de Lázaro entronca parcialmente con algunos subgéneros epistolares como las cartas familiares, las consolatorias o las jocosas, también es cierto que puede quedar fuera de otros modelos a menudo propuestos como antecedentes, por ejemplo el caso de las cartas de relación o las mensajeras. Frente a estas últimas, según lo muestran las misivas de Hernán del Pulgar o Fray Antonio de Guevara, las familiares suelen mantener ese enfoque autobiográfico y hacer del remitente el protagonista principal de las anécdotas, anécdotas que, sin embargo, suelen ocupar mucho menos espacio que lo narrado en el *Lazarillo*. Es por ello por lo que, si existe ese modelo autobiográfico, quizá convenga más pensar en otro tipo de referencias no necesariamente epistolares.

En este momento me parece que no cabe sino echar mano de algunos de los relatos más recurridos por la crítica, y en particular de las también autobiografías ficticias, redactas por Luciano de Samósata, que llevan por título *La vida de Luciano* y *El asno*. Como quizá se recuerde, Luciano fue no sólo uno de los autores clásicos más populares en la España del xvi, sino también una de las lecturas preferidas y documentadas de Juan de Valdés⁶⁴. Así, el *Lazarillo* coincide con los escritos del samosatense no sólo en el título (en el primer caso) o en la perspectiva autobiográfica, sino también en algunos recursos estructurales del argumento, como la organización de los capítulos en función de los diferentes amos, o también en el empleo de recursos estructurales como la del golpe en la cabeza en el taller del escultor o en las luchas de ingenio con sus adversarios. Por eso prefiero pensar que la limitada extensión de modelos como las cartas de Villalobos, sin ser totalmente descartables, tampoco ofrecen una referencia tan fiable como las obras de Luciano, al menos en este aspecto del contenido autobiográfico.

Como conclusión acerca del prólogo, podríamos afirmar entonces que, efectivamente, y con independencia de que “Vuestra Merced” se refiera o no a un destinatario real, nos encontramos ante una pieza epistolar, pues

64 Puede verse al respecto Martínez Domingo, “Sobre el autor y el título”, pp. 84-89, donde se detalla esta influencia, que seguramente se extiende también a *Lengua*, muy cercana al diálogo lucianesco titulado *Lexiufano*.

cualquiera de estas dos opciones ubicaría el formato original del texto en esa tradición, y no tanto en los formatos novelescos conocidos hasta entonces. En segundo lugar, estamos también ante un texto pensado para la vida pública, para una audiencia amplia, como parece ser lo propio de este género sobre todo en el siglo xvi. Por eso la carta de Lázaro debe seguramente homologarse con géneros epistolares del mismo alcance y muy conocidos, como puede ser, creo que de manera principal, el de las cartas familiares, conocidas por Valdés y, de manera secundaria, el de las cartas jocosas o las literarias. De todos modos, también da la impresión de que sobre esos modelos primarios y por razones que parecen tanto retóricas (la petición de “Vuestra Merced”) como prácticas (la dimensión comercial), el autor empírico del texto habría llevado a cabo unas alteraciones que habrían alejado esa carta original de sus modelos tanto como para hacer de éstos unas referencias difícilmente reconocibles. El prólogo informa también de que el público pretendido por el autor es, por decirlo así, bicéfalo, en el sentido de que el texto ofrecería dos niveles de significado, uno de ellos docente y otro lúdico, y que a esos dos niveles corresponderían los dos niveles lingüísticos presentes en el texto, que serían el “grossero” general de la narración y el más culto del prólogo y de algunos momentos ocasionales de esa narración. Al mismo tiempo, el nivel culto ubicaría la historia en el discurso de la Fortuna, que suele al mismo tiempo estar vinculado a la tradición culta y a la *Consolación* de Boecio, por lo que la literatura consolatoria sería también otra de las referencias de la novela. Y finalmente, y aunque el contenido y el enfoque autobiográfico pueden vincular el *Lazarillo* con modelos epistolares por ahora sin identificar a las claras, debe pensarse también en referentes de tipo narrativo y, en particular, en algunos de los escritos de Luciano, los cuales, aparte de ofrecer esa misma perspectiva narrativa y algunas concordancias más, son también muestras del camino formativo de sus protagonistas: variaciones, como el *Lazarillo*, del modelo del *bildungsroman*.

3. EL “CASO” DEL LAZARILLO, UN CASO DE FORTUNA

A continuación me interesa comentar lo referido al *caso*, otro de los famosos problemas del *Lazarillo* aún pendientes de solución y que, resumiendo

do, habría recibido tres lecturas. En primer lugar, estaría aquélla que lo ve como un momento puntual de la narración e identificado sobre todo con el *ménage à trois* entre Lázaro, su mujer y el arcipreste, bien sea en su dimensión moral o en su dimensión jurídica⁶⁵. Por otro lado, están quienes lo leen como algo más general, referido a la trayectoria vital de Lázaro y/o vinculado principalmente a los vaivenes de su fortuna a lo largo de todo el relato. Así entendido, el *caso de fortuna* se identificaría con el conjunto de los diferentes momentos de la biografía de Lázaro, pero no con uno de ellos en particular, ya que éstos serían *casos* o acontecimientos individuales y entenderían el *affaire* como un momento concreto del total de la trayectoria del protagonista.⁶⁶ Por su parte, la tercera lectura, resaltando la polisemia del término *caso*, opta por verlo como un enigma irresoluble, dado el recurso del autor a una continua ambigüedad semántica; ambigüedad que podría permitir simultáneamente las dos interpretaciones anteriores⁶⁷.

65 Aquí se encontrarían trabajos como los de Francisco Rico (*Problemas*, pp. 13-23), José Juan Morcillo Pérez (“De nuevo sobre el *Lazarillo de Tormes*: las Cortes de 1525 y Vuestra Merced, juez del caso”, *Lemir*, 26 [2022], pp. 467-472), y S. B. Vranich (“El ‘caso’ del *Lazarillo*, un estudio semántico en apoyo de la unidad estructural de la novela”, en *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, 1979, pp. 367-373).

66 En este grupo se encontrarían, por ejemplo, las lecturas de Claudio Guillén (Anónimo, *Lazarillo de Tormes and El Abencerraje*, Nueva York, Dell, 1966, p. 136, n. 14), Frank Durand (“The Author and Lázaro: Levels of Comic Meaning”, *Bulletin of Hispanic Studies* xlv [1968], pp. 89-101.), Gonzalo Sobejano (“El *Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes”, *Hispanic Review* xliii, 1 [1975], pp. 25-41), Félix Carrasco (“La cara olvidada de ‘el caso’ de Lázaro de Tormes”, *Thesaurus* xlii, 1 [1987], pp. 148-155) y Michaela Peters (“De la cumbre de toda buena fortuna al monte de las miserias: la idea de la fortuna en el *Lazarillo* y en el Guzmán”, en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro [AISO]*, coord. Christoph Strosetzki, Münster, Iberoamericana, 2001, pp. 995-1005). Interesante es también la lectura generalizante de García de la Concha, *op. cit.*, pp. 71-91, la cual, básicamente, coincide con la que propongo al final de este apartado.

67 Como muestra ver, por ejemplo, Luisa López Grigera (“Algo más sobre el ‘caso’ de *Lazarillo de Tormes*”, en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Gredos, 2001, pp. 221-230). Personalmente no creo que en esta ocasión el autor del *Lazarillo* esté buscando de forma voluntaria una ambigüedad irresoluble, pero también es cierto que la intencionada ironía que permea el total de la narración genera la alternancia continua entre una lectura literal del texto y otra simbólica, haciendo que la interpretación única de algunos de los momentos de la novela resulte prácticamente imposible.

En mi opinión, es cierto que esta innegable ambigüedad puede dificultar la solución al problema, pero también creo que esa incertidumbre queda en parte resuelta si recurrimos al contexto léxico inmediato de esas expresiones; contexto que apunta más a la segunda opción que a la primera, es decir, más a la lectura del *caso* como un *caso de fortuna* que como equivalente del *ménage*⁶⁸. A mi juicio, una de las razones para el desacuerdo entre las diferentes lecturas estaría en el olvido de la constante presencia de este *topos* literario (*el caso de fortuna*) a lo largo de la Edad Media y también del Renacimiento. De hecho, es éste un *topos* tan frecuente y posee un contenido tan específico que permite considerarlo como un subgénero narrativo al modo de los tipos de novela definidos por sus argumentos, como podrían ser las caballerescas, las pastoriles o las bizantinas. Lo que me interesa ilustrar a continuación es precisamente esa presencia del concepto a lo largo de este periodo literario para mostrar que, cuando menos, los *casos de fortuna* tienen un recorrido largo y exitoso⁶⁹. Por ello, y sin ánimo de ser exhaustivo, lo que sigue ahora es un breve repaso o muestreo cronológico de ese panorama.

68 Así el *casus* latino, o el *caso* castellano, puede referirse entre otros a un género narrativo, a un acontecimiento concreto más o menos extraordinario o tremendista, a un caso jurídico o legal, a la trayectoria vital de una persona o a un caso gramatical. Otra de las posibilidades, que es la que aquí más interesa, es la referida a los *casos* definidos no tanto por la persona cuanto por el tipo de argumento, como pueden ser los *casos de amor* o los *casos de fortuna*. Sobre estas posibilidades y alguna más, pueden verse por ejemplo el trabajo de Consuelo Gonzalo García (“Casos tremendos y prodigiosos en prosa y verso: Escidero de Cobeña y tres pliegos sueltos del Duque de T’Sercales de Tilly (s. xvi)”, en *Las relaciones de sucesos, relatos fácticos, oficiales y extraordinarios*, ed. Patrick Bégrand, Besanzon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, pp. 37-99), o el de Cludia Pia Doering (“Caso y novela. Sobre la diferenciación entre el Derecho y la literatura en la Italia medieval tardía”, *Hipogrifo*, ix, 2 [2021], pp. 45-51).

69 Hasta donde llegan mis datos, la fórmula *caso de fortuna* aplicada al *caso* del prólogo es una expresión que emplean Carrasco (op. cit., p.150), Claudio Guillén (op. cit. p. 136, n. 14) y Stephen Gilman (“The Death of Lazarillo de Tormes”, *Modern Language Association* LXXXVI, 3 [1966], pp. 149-166 [p. 153]). Por supuesto, esto no implica el desmerecimiento de otros trabajos, especialmente el de S.B. Vranich (op. cit), de gran ayuda, y que siguen siendo perfectamente válidos. En las páginas que siguen me apoyo y reproduzco alguno de sus ejemplos, pero sobre todo apporto muestras desconocidas y fruto de mis propias investigaciones.

Dada la polisemia del término, creo que lo mejor es comenzar citando la parte del prólogo que recoge esta expresión y que identifica el motivo de la Fortuna como la principal enseñanza del argumento. Según ya he dicho, de acuerdo con el prólogo, una de las dimensiones más claras del relato es la del *exemplum*, es decir, el objetivo por parte del autor de que sus lectores, y especialmente los más informados, extraigan una enseñanza concreta de esa lectura. Además el prólogo menciona esa intención en dos ocasiones:

no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y *vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades*.

Y pues Vuestra Merced escrive se le escrive y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomallo por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona, y también *porque consideren los que heredaron nobles estados quán poco se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial, y quánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto*⁷⁰.

Para mi propuesta resulta especialmente útil la segunda cita, ya que el *caso* aparece mencionado en la misma frase donde se invita a esa lectura que podemos llamar utilitaria, es decir, a la lectura del *caso* en el contexto de los caprichos de la Fortuna y no, como implicaría la lectura alternativa, en el contexto de la inmoralidad del *affaire*. Esta lectura que vincula *caso* y *Fortuna* queda también ratificada por una serie de vocablos (“estados”, “fortuna”, “remando”, “puerto”) que, como luego muestran las citas correspondientes, son los propios de esta isotopía y recurrentes también en otros momentos y obras análogas⁷¹. Por ello, tras estas puntualizaciones,

70 Ruffinatto, *op. cit.*, 145, cursivas mías.

71 En este sentido me parece significativo que la lectura puntual del *caso* se justifique acudiendo en general a argumentos históricos pero no co-textuales, es decir, vinculando el caso con la situación (real) de inmoralidad de algunos clérigos pero no con el contexto literario y lingüístico más inmediato. Es lo que creo que ocurre con la aportación de Antonio Rey Hazas titulada “El *caso* del Lázaro de Tormes, todo problemas” (en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa [1530-1558]*, coords. Jesús Bravo Lozano y Félix Labrador Arroyo, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. III, pp. 277-300). Frente a

cuesta creer que el autor se esté refiriendo al momento puntual del *ménage*, pues esa elección contradiría la preeminencia de lo referido a la Fortuna, tan visible en el prólogo y también a lo largo del libro⁷². Como interesante remate a esta lectura podría recordarse también que la poética de Aristóteles, bien conocida y mencionada en este discurso, definía la fábula, es decir, el argumento de la épica, como el “cambio de fortuna” del protagonista, un cambio de fortuna que resulta perfectamente aplicable a Lázaro⁷³.

Aún así y si, a pesar de todo, se quiere aceptar cierto grado de ambigüedad para el *caso* del prólogo, creo que las citas que siguen reducen aún más las opciones de la lectura puntual, pues demuestran la fuerte y consistente trayectoria del *caso de fortuna* como un subgénero narrativo diferenciado que cuenta con su propia dinámica, sus propias isotopías y también con una frecuente presencia impresa en libros y opúsculos del momento. Muchas de estas citas, además, coinciden con textos o autores conocidos o leídos por Valdés y registrados como tales en *Lengua*, como es el caso de Boccaccio, Juan de Mena, Jorge Manrique o el propio Garcilaso⁷⁴. Para facilitar tal lectura, las citas se listan por orden cronológico.

estas lecturas, una de las que mejor compensa esa falta de atención al contexto es seguramente la de Velasco (*op. cit.*). De la misma manera, me parece que si la intención del autor hubiera sido la de vertebrar la narración a través del *ménage* y de relatar ese caso “muy por extenso” no se entiende que ese relato no haya generado ninguna alusión o anticipación clara del mismo de manera análoga a otros momentos del relato como sucede con las recurrencias del caso referidas al ciego, al clérigo o al escudero.

- 72 Por otro lado, una de las claras ventajas de esta lectura es que podría correlacionarse fácilmente con la biografía de Valdés, quien por entonces buscaba un empleo en la Corte recurriendo a la ayuda de su hermano Alfonso, secretario de cartas latinas de Carlos V, y moviéndose por tanto en círculos muy cercanos al poder. Al respecto pueden consultarse algunas biografías suyas, como la de John Longhurst (*Erasmus and the Spanish Inquisition: the Case of Juan de Valdés*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 1950), la de la de José C. Nieto (*Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979) o la de Daniel A. Crews (*Twilight of the Renaissance. The Life of Juan de Valdés*, Toronto, University of Toronto Press, 2008).
- 73 López Grigera, “Algo más”, p. 222. A propósito de Aristóteles, no hay que olvidar que el estagirita es también uno de los filósofos presentes en *Consolación* (ver Boecio, *Consolación*, 1921, pp. 267-268).
- 74 En cuanto a Boccaccio, no se pierda de vista que para Valdés es, junto a Petrarca, uno de los escritores italianos preferidos y modelicos (Valdés, *Obras*, p. 157).

En primer lugar, debería recordarse la obra de Boccaccio ya mencionada y titulada precisamente *De casibus virorum illustrium*, escrita hacia 1374 y que fue traducida al castellano como *Caída de príncipes* (1496, Sevilla) o como *Libro llamado caída de príncipes* (1542, Alcalá; en adelante *Caída*). En ella, y con un fin principalmente moralizante, se recoge una serie de breves biografías de personajes célebres en las que se enfatizan esos cambios de suertes y estados. Como posible intertexto del *Lazarillo*, de *Caída* interesaría sobre todo su carga biográfica y narrativa, así como la individualidad de los personajes; si bien, al estar enfocado en la vida de personajes de alta alcurnia, el autor insiste más en sus caídas y en lo frágil del triunfo que en las oscilaciones de la Fortuna. A modo de ejemplo de la presencia de esas isotopías, pueden mostrarse los mote o comentarios típicos que rodean las ilustraciones de la rueda de la Fortuna o algunas recurrencias léxicas de vocablos como *caída*, *fortuna*, *ventura*, *tormenta*, etc., tanto en el índice como en el texto principal⁷⁵.

75 Así, la portada de la ilustración de *Caída* muestra a la diosa Fortuna identificada con un cartel que reza “Yo soy la Fortuna” y manejando su rueda en la que giran cuatro reyes con sendos carteles referidos a su cambiante estado (“reino”, “reiné”, “Sin reino” y “reinaré”). Por su lado, en el índice o “tabla” pueden verse los títulos del primer capítulo del libro primero (“De los casos y caídas...”), del segundo capítulo del libro tercero (“De la disputación y contienda que uvieron la fortuna y la pobreza [...]”) o el capítulo decimonoveno del tercer libro, que habla de los “acaecimientos tristes” que tuvieron sus protagonistas. Finalmente, en el texto principal, encontramos párrafos como “a la su filla ninguna *tormenta* le pueda empecer ni destruy [...] el señor Dios es muy agradable porque entre los movimientos continos *de las tempestades*, y entre las maldades del mundo y entre las conclusiones y falsedades de *los malos hermanos y vecinos* [...] Empero, no me acuerfo aver leydo en está tal *mudamiento de la fortuna*” (Boccaccio, *op. cit.*, libro I, cap. VII, fol v. cursiveas más). Como ilustración adicional, pero elocuente, cito parte de una carta consolatoria de Fernando de la Torre (1416-1475) en la que también se menciona esta obra de Boccaccio: “E sy en su propia libertad e administraction de Fortuna son estas cosas mundanas, quién como decís la puede forçar, o como puede ser forzada [...] que tras una aduersidad viene una bienandanza, e tras una bianandaza una aduersidad [...] E porque no tanto nos marauillemos de los adueniminetos de Fortuna presentes oyd e leed aquel poeta valiente, Juan Vocaçio, e verés que en su *Libro de las Caydas*, e veréis cuántos e cuántas, grandes e pequeños, fizo e desfizo ésta de quien fazemos mención, e con ella la muerte que a ninguno perdona ni da tregua” (Díez Garretas, *op. cit.*, pp. 131-132). Por su parte, Fernando de la Torre es también uno de los autores citados con elogios por Valdés, aunque como poeta de cancionero (*Obras*, p. 247).

En segundo lugar, podemos recordar algunas coplas del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena (1444), otra de las documentadas lecturas de Valdés⁷⁶, en cuyos versos la asociación explícita de los vocablos *caso* y *Fortuna* y la cualidad de ésta como la “propietaria” o administradora de aquél resulta evidente. En los versos en particular, y en el libro en general, queda claro que la Fortuna se entiende como “casualidad sucesiva de dichas y desdichas”⁷⁷, que es lo que obviamente le ocurre a Lázaro a lo largo del argumento del relato. Los versos que siguen vinculan *caso* y *Fortuna* a través de un vocativo o de las formas verbales de segunda persona; en algunas de estas referencias la imagen de Fortuna es el obvio equivalente de la diosa que en las ilustraciones de este tipo de libros hace girar la rueda a la que están sujetos todos los mortales⁷⁸:

Tus casos falaces, Fortuna, cantamos
estados de gentes que giras e trocas

Faz a *tus casos* como se concorden
ca todas las cosas regidas por orden

Así fluctuosos, *Fortuna, aborrida,*
Tus casos inciertos semejan, e tales

Por que *non buelvas el caso tan misto*
Agora ya donde dubdavas insisto⁷⁹.

La siguiente cita procede de la carta “Consolatoria a la condesa de Castro”, la hermana de Gómez Manrique (1412-1490), y fue redactada seguramente en 1446 o 1447⁸⁰. Como nuestro más adelante, esta carta

76 Valdés, *Obras*, pp. 246-247.

77 Juan de Mena. *Poesía completa*, ed. Juan Casas Rigall, Madrid, RAE, 2024, p. 863.

78 Sobre las diferentes representaciones de este motivo en el periodo histórico que nos ocupa, puede verse el trabajo de Carles Sánchez Márquez, titulado “Velut luna. Iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento” (*e-Humanista: Journal of Iberian Studies*, 17 [2011], pp. 230-253).

79 Estas parejas de versos corresponden respectivamente a las estrofas II, VII, XII y LXIX (ver Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. John G. Cummings, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 55, 58, 60, 88; las cursivas son mías).

80 Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003, p. 419. En cierta manera esta carta es una de las principales referencias del

contiene unos muy interesantes cruces intertextuales con el prólogo del *Lazarillo*; unos cruces que insisten aún más en la consistencia del sistema de ideogramas derivado de la *Consolación* de Boecio. En esta ocasión, el sintagma *caso de fortuna* se acompaña de un interesante adjetivo (*adversa*), cuya aparición implica la existencia de la opción alternativa, es decir, la próspera fortuna y, con ella, la oscilación de situaciones que define la esencia de estos *casos de fortuna*. La cita es la siguiente:

No pocas veces, muy noble y virtuosa señora, yo he seído por la señoría vuestra rogado y mandado y aún molestado que sobre *el caso de esta adversa fortuna* vuestra alguna obra compusiesse⁸¹.

Siguiendo con el orden cronológico, la próxima cita corresponde a Jorge Manrique (;1440?-1479), en concreto a dos de las “Coplas por la muerte de su padre” (;1476?). La primera es la copla VIII y en ella marco no sólo la referencia explícita a *caso*, sino también los vocablos típicos de esta isotopía. Sus versos son los siguientes:

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor
aun primero que miramos
las perdemos:
de ellas deshace la edad,
de ellas *casos desastrados*
que *acaecen*,
de ellas, por su calidad,
en *los más altos estados*
desfallecen⁸².

género, quizá también porque iba acompañada de una larga glosa compuesta de un buen número de coplas. Como ejemplo de ese interés y alguna de las notas básicas del género puede verse lo aportado por el trabajo de Vicenç Beltrán Pepio (“Poesía, ceremonia y celebración en la ‘Consolatoria a la condesa de Castro’, de Gómez Manrique”, *Cuadernos del CEMyR*, 17 [2009], pp. 153-168).

81 Beltrán, *Poesía*, p. 121; cursivas mías.

82 Jorge Manrique, *Poesía*, ed. Jesús Manuel Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 1981, p. 148 (cursivas mías).

Pero más interesante es aún la copla XIV, por referirse a los *casos de fortuna* con la imaginaria y los ideogramas o isotopías habituales, y por aplicarlo no sólo a los *virii illustres* de Boccaccio, sino también a los humildes, grupo en el cual podríamos incluir a Lázaro:

Esos reyes poderosos
que vemos por escrituras
ya pasadas,
con *casos tristes, llorosos*,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
así que no hay cosa fuerte,
que a *papas y emperadores*
y *prelados*,
así los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados⁸³.

El siguiente texto corresponde a Hernando del Pulgar (1436-1492), el autor de *Claros varones de Castilla* (;1486?) y de *Letras* (;1470-1485?). Como ya hemos visto, la última obra interesa por ser una de las referencias para la epistolografía medieval más bien informal y un posible antecedente de esa carta familiar que en parte sería el *Lazarillo*. Por su parte, la primera interesa por ser también un eco de los *virii illustres* de Boccaccio, cuyas biografías suelen tejerse de unos momentos de “adversidades e infortunios” y de otros de “menos peligros”⁸⁴. Estos vaivenes se recogen también en cartas suyas como la dirigida al rey de Portugal, cuando comparamos la guerra a los cambios de la Fortuna usando la expresión que ahora interesa. Así, el rey está sujeto a

83 *Ibidem*, p. 151; cursivas mías. Añado aquí otra copla anterior a la copla XI, con la que comparte un léxico ya recurrente: “Los *estados* y riqueza, / que nos dejen a deshora / ¿quién lo duda? / no les pidamos firmeza, / pues son de una señora / que *se muda*. / Que bienes son de *Fortuna* / que revuelven con su *rueda* / *presurosa*, / la cual no puede ser una, / ni estar estable ni queda / en una cosa (*ibidem*, pp. 149-150).

84 Hernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, ed. María Isabel de Páiz Hernández et al., Madrid, RAE, 2022, p. 24.

los *casos de fortuna* [que] se ofrecieren, los cuales son tan varios y peligrosos, que los estados reales y grandes no se les deben cometer sin grande y madura deliberación y a cosas muy justas y ciertas⁸⁵.

De Hernando del Pulgar es también otra expresión que puede usarse a favor de la lectura no puntual del *caso* del *Lazarillo*. En concreto me refiero a esas recurrencias en las que el *caso* se asigna a una persona específica, de manera que se refiere a toda la vida del sujeto o a un episodio de la misma pero narrado con cierto desarrollo y no tanto a momento específico del mismo caso. Es lo que creo que ocurre con una de sus frases de *Claros varones*:

Loan muchas de las Historias Romanas el *caso* de Manlio Torquato Cónsul Romano⁸⁶.

Los dos ejemplos que siguen proceden de la primera sección del *Comentario al Laberinto de Fortuna* de Mena, compuesto por Hernán Núñez de Toledo (1475-1553), que contó con dos ediciones preparadas por su autor (1499 y 1505). Como no podía ser menos, en sus glosas a la ya mencionada segunda copla de Mena repite y confirma de manera muy clara el significado de la expresión:

en esta segunda copla propone qué es la materia de que ha de tratar en toda esta obra, y dize que es de los varios y mutables *casos de la Fortuna*;

Y pues que la materia de toda esta obra es contar *los casos de la Fortuna*, no me pareció ser cosa absurda ni huera del propósito dezir aquí algo della segund las opiniones de los antiguos y aprobados⁸⁷.

85 *Ibidem*, p. 142, cursivas mías.

86 *Ibidem*, p. 33, cursivas mías.

87 Hernán Núñez de Toledo, *Comentario a las “Trescientas” de Juan de Mena*, eds. Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Santa Barbara, University, *eHumanista*, 2025, p. 17, cursivas mías.

Interesante es también la primera canción de Garcilaso, la cual, escrita probablemente entre 1526 y 1532, incluye unos versos en que los *casos de Fortuna* se equiparan a accidentes imprevisibles y fuera del alcance humano. En ellos se imagina que su amada podría ser arrebatada a una región

del todo inhabitada de la gente,
por algún accidente
o caso de fortuna desastrada,
me fuédeses llevada⁸⁸.

De manera implícita, pero también clara, tenemos el mismo concepto en el primer soneto del primer libro de *La Diana* de Montemayor (1561), cuando Selvagia, una de las pastoras, canta unos versos que mencionan los *casos de la Fortuna*, teniendo como fondo otra vez la iconografía tradicional:

Entonces me fiaré yo en esperanzas
cuando los *casos* tenga sojuzgados
y echado un clavo *al eje de la rueda*⁸⁹.

De la misma novela procede también otra cita también del primer libro, la cual recoge las palabras que uno de los pastores recuerda de su conversación de la noche anterior y en la que había discutido con sus interlocutores lo que podría imaginar

quien por estos desvariados *casos de amor* ha pasado⁹⁰.

Aunque aparentemente trivial, la expresión *casos de amor* resulta especialmente útil, pues sería análoga a *casos de fortuna*, es decir, implicaría que tanto unos *casos* como otros serían subgéneros narrativos definidos por el contenido general de esa historia (amor, fortunas y adversidades, etc.) y no por momentos puntuales, como sería el caso de la identificación entre el *caso* del *Lazarillo* y el *ménage*⁹¹.

88 Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 32-33 y 159, cursivas mías.

89 Montemayor, *op. cit.*, p. 35, cursivas mías.

90 *Ibidem*, p. 44.

91 Con esta expresión ocurre lo mismo que con *casos de fortuna*, es decir, que aparece

Por su lado, el anónimo autor del *Abencerraje* (1565), aparte de recurrencias de términos o expresiones sueltos como *Fortuna*, *caso* o *fortuna adversa*, ofrece también otra muestra de dicho sintagma. Ocurre esto cuando Abindarráez empieza a relatar a don Rodrigo el resumen de lo más señalado de su vida:

Rodrigo de Narvaez, alcaide tan nombrado de Alora, esta[te] atento a lo que te dixere, y veras si bastan los *casos de mi fortuna* a derribar un coraçon de un hombre captivo⁹².

Para terminar con este listado, recuerdo el curioso, y a la vez interesante, ejemplo que sería la edición de la *Caída* de Boccaccio, publicada en 1552 en la imprenta alcaláina de Juan de Brócar y vendida en la librería de “Adrián Ghemart” de Medina del Campo⁹³. Como se ve, por las fechas y lugares de impresión y venta, esta traducción debe de haber sido un libro muy cercano a los ejemplares de la primera y/o de la segunda edición del *Lazarillo*. Pues bien, en ella el título que antecedió al capítulo primero de ese volumen entendía *caso* como “caídas y acaecimientos”, y cada capítulo narraba una historia gneral de cada personaje. Así, lo lógico es de nuevo pensar que lo mismo puede ocurrir con el *Lazarillo*, cuyo prólogo ha podido igualmente ser usado por el autor del mismo para ofrecer la trayectoria vital del protagonista y no sólo uno de sus momentos. El acápite de *Caída* dice así:

Libro primero del famoso varón Juan Bocacio de Certaldo, florentino, de *los casos y caídas y acaecimientos* muy contrarios que en este mundo houieron muchos y grandes Príncipes y Señores⁹⁴.

también en otros escritores de la época y por ello permite afirmar que realmente nos encontramos ante otro ejemplo de subgénero narrativo. Como muestra de *casos de amor* puede recurrirse a Lucas Fernández (¿1474-1542?), que en sus *Farsas y églogas* (¿1514?) pone en boca de uno de sus personajes los siguientes versos: “En los *casos del Amor* / Jamás hobo resistencia” (Lucas Fernández, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid, Imprenta Nacional, 1867, p. 108, cursivas mías).

92 Anónimo. *El Abencerraje*, ed. Eugenia Fosalba, Madrid, RAE, 2017, p. 43.

93 Giovanni Boccaccio, *Libro llamado Caída de príncipes*, Alcalá, Juan de Brócar, 1552.

94 Boccaccio, *op. cit.*, fol. II. A su vez, el texto era muy cercano al título que aparecía en la portada: “Libro llamado Caída de Príncipes / Compuesto por el famoso va-

Si pasamos ahora al propio texto del *Lazarillo*, vemos que *caso y fortuna* y los términos de su isotopía aparecen unidos en varios momentos en el mismo contexto. Pero también, y de manera quizá más importante, ha de notarse que dicho ecosistema léxico aparece a lo largo de todo el libro, funcionando como algo clara y explícitamente vertebrador y distinto del *caso-ménage*. Así, tenemos muestras claras en los tratados segundo, tercero y séptimo, las cuales reproduzco seguidamente y en las que resalto toda esa gama de términos de la isotopía. Ni que decir tiene también que la última frase del *Lazarillo* funciona como cierre perfecto del mismo, al redondear lo propuesto en el prólogo (“Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna”)⁹⁵. En este sentido, el *caso-ménage* del séptimo tratado podría entenderse como una especie de clímax, como el acaecimiento más intenso pero no tanto como el ideologema unificador del libro, que sería más bien un concepto abstracto o un *caso de fortuna* general constituido por una suma de vaivenes particulares de los que el *ménage* sería simplemente otro más:

¡Oh Señor mío —dixe yo entonces—, a cuánta *miseria y fortuna y desastres estamos puestos los nascidos*, y cuán poco turan los placeres desta *nuestra trabajosa vida*! Heme aquí, que pensava con este pobre y triste remedio remediar y passar mi lazería, y estaba ya quanto que *alegre y de buenaventura...*⁹⁶

V. M. crea, cuando esto le oý, que estuve en poco de *caer de mi estado*, no tanto de hambre como por conoscer de todo en todo *la fortuna serme adversa*. Allí se me representaron de *nuevo mis fatigas y torné a llorar mis trabajos*; [...] Finalmente, allí lloré mi *trabajosa vida pasada y mi cercana muerte venidera*.

rón Juan Bocacio / de Cerraldo, florentino. En el qual se cuentan las caydas / y los abaxamientos que ouieron de sus estados en este / mundo muchos nobles y grandes caualleros: / para exemplo que los hombres no se enso- / berbezcan con las prosperidades de la fortuna”.

95 Ruffinatto, *op. cit.*, p. 247.

96 Esta cita y las cuatro siguientes proceden respectivamente de Ruffinatto, *op. cit.*, pp. 181, 195, 209, 212 y 247. En todas ellas las cursivas son mías. Debe notarse también que estas citas pertenecen a tratados diferentes, es decir, que se reparten a lo largo de toda la novela. Así la primera pertenece al segundo tratado, las tres siguientes al tercero y la última al séptimo.

Pues, estando yo en tal *estado*, passando *la vida* que digo, *quiso mi mala fortuna*, que de perseguirme no era satisfecha, que en aquella trabajada y vergonçosa vivienda no durasse.

Mas, ¿qué me aprovecha, si está constituydo en *mi triste fortuna que ningún gozo me venga sin çoçobra*?

Pues en este tiempo estava en mi *prosperidad* y en la *cumbre* de toda *buena fortuna*.

Frente a esta presencia transversal en el *Lazarillo* del ideologema de la fortuna, las recurrencias de *caso* en la diégesis de la novela son también más puntuales y siempre aparecen ceñidas a situaciones particulares, que así agotan el significado de la recurrencia correspondiente. Como consecuencia, ese carácter particular del *caso-ménage* lo hace distinto del *caso de fortuna*, pues la recurrencia de *caso* en el último tratado es, como las del resto del argumento, aplicable sólo a ese momento puntual y no al total de las desventuras de Lázaro.

Como prueba complementaria de esta vinculación del *caso de fortuna* con el ideologema general, pueden recordarse los frecuentes usos de vocablos relacionados con movimientos ascendentes o descendentes que caracterizarían la concepción de la vida de Lázaro como giros de la rueda de la Fortuna⁹⁷. Transcribo algunos ejemplos del *Lazarillo* marcando en cursivas las expresiones que muestran esa correlación:

Huelgo de contar a V. M. estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea *saber los hombres subir siendo baxos, y dejarse bajar siendo altos, cuánto vicio*⁹⁸.

Con esto no me osava menear, porque tenía por fe que todos los grados avía de hallar más ruynes. Y a *abaxar otro punto*, no sonara Lázaro ni se oyera en el mundo.

97 Debo esta certera sugerencia a mi colega Beatriz Álvarez Tardío, a quien desde aquí expreso mi sincero agradecimiento.

98 Esta cita y las cinco siguientes proceden de Ruffinatto, *op. cit.*, pp. 153, 175, 197, 241, 233 y 247. Las cursivas son mías.

V. M. crea, cuando esto le oy, que estuve en poco de *caer de mi estado* no tanto de hambre como por conoscer de todo en todo la fortuna serme adversa.

Éste fue *el primer escalón que yo subí* para venir a alcançar buena vida, porque mi boca era medida.

Apenas avía acabado su oración el devoto señor mío, cuando el negro alguacil *cae de su estado*⁹⁹.

y en *la cumbre* de toda buena fortuna¹⁰⁰.

Como conclusión, y reflejando también el carácter polisémico del término, creo que las recurrencias de *caso* en el *Lazarillo* podrían dividirse en los siguientes grupos. Así, en primer lugar tendríamos la recurrencia del prólogo, seguramente como sinónimo de *historia*, *relato* o *caso* general. Al contrario que en otras recurrencias, ésta no depende de ningún antecedente escrito

Y pues V. M. escribe se le escriba y relate *el caso* muy por extenso, parescióme no tomallo por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona¹⁰¹.

En segundo lugar, tendríamos su empleo referido a acontecimientos puntuales, como sinónimo de sucesos o acaecimientos particulares, pero sin mayores especificaciones. Es lo que creo que ocurre con la recurrencia del tratado segundo, que sirve de presentación en el tiempo futuro de la diégesis al episodio de las uvas y que se presenta con un artículo indeterminado, es decir, como suceso puntual y referido a un solo momento:

Y porque vea V. M. a cuánto se extendía el ingenio deste astuto ciego, *contaré un caso de muchos* que con él me acaecieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia¹⁰².

99 Aunque esta expresión se refiere seguramente a caer de algún asiento, prefiero incluirla también aquí como posible señal de ambigüedad referida al estado social.

100 *Ibidem*, p. 247, cursivas mías.

101 Ruffinatto, *op. cit.*, p. 145.

102 *Ibidem*, p. 160.

Después tendríamos las recurrencias con antecedentes claros y referidas a situaciones puntuales, pero ahora ocurridas en un momento previo de la diégesis e inmediatamente anterior al suceso aludido en la cita. Es lo que ocurre con la mención de Lázaro al reciente abandono por parte de su amo el escudero y a la discusión con su mujer. En otras palabras, si este recurso al contexto es la manera como el autor suele eliminar la ambigüedad del vocablo, no parece muy lógico pensar que el *caso* del prólogo se refiera al *affaire*, pero no a la Fortuna,

por manera que a la tarde ellos bolvieron; mas fue tarde. Yo les dixe que aún no era venido. Venida la noche y él no, yo uve miedo de quedar en casa solo, y fuyme a las vezinas y contéles el caso y allí dormí¹⁰³.

Hasta el día de oy nunca *nadie nos oyó sobre el caso*; antes, quando alguno siento que quiere dezir algo della, le atajo y le digo...

Finalmente, y de modo semejante al sintagma *caso de fortuna* o al *caso de amor* de *La Diana* de Montemayor antes citado, en el primer tratado tendríamos la expresión “caso de medicina”. Esta expresión vendría también a testimoniar, dentro del propio *Lazarillo*, la existencia de esos *casos* definidos no tanto como sucesos individuales o puntuales de por sí, sino en función de su contenido, es decir, en cuanto subgéneros temáticos o argumentales y que, de la misma manera que los de Fortuna, irían definidos por la presencia de sus isotopías correspondientes. Es lo que creo que deja claro la presencia de términos relacionados con la salud en la cita del *Lazarillo*:

Dezía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mugeres que no paríen; para las que estavan de parto; para las que eran mal casadas, que sus maridos las quisiessen bien. Echava pronósticos a las preñadas si traýan hijo o hija. *Pues en caso de medicina*, decía, Galeno no supo la mitad que él para muelas, desmayos, males de madre¹⁰⁴.

103 Para esta y la siguiente, *ibidem*, pp. 222 y 246.

104 Ruffinatto, *op. cit.*, p. 154.

En resumen, y después de toda esta larga serie de citas, parece claro que tanto el autor del *Lazarillo* como sus lectores tuvieron que estar muy familiarizados con la polisemia del término y que, por ello, aquél lo usó sin demasiados escrúpulos y amparado en ese común uso del vocablo y en la ayuda que el contexto iba a proporcionar para aclarar cada una de sus recurrencias. Si ese autor, como creo, fue Juan de Valdés, tan buen conocedor de la literatura del xv y del horizonte de expectativas literarias de los lectores más informados, me resulta difícil creer también que eso supusiera un problema para la lectura correcta de estas expresiones, y más si tenemos en cuenta que contaban con la ayuda de esos contextos particulares de cada recurrencia. No olvidemos, de nuevo, que esa recurrencia referida al *caso* aparece en el momento final del prólogo del *Lazarillo*, cuando el autor espera que a través de su escrito “consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les deve, pues fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hizieron los que, siéndoles contraria, con fuerça y maña remando, salieron a buen puerto”¹⁰⁵. Dicho de otro modo, en estas palabras finales Lázaro, referidas a aquéllos a los que “siéndoles contraria” la Fortuna, “con fuerça y maña remando, salieron a buen puerto”, Lázaro estaría sintetizando su vida, el *caso de fortuna* (su *caso*) que va a desarrollar a continuación.

4. LAS CARTAS CONSOLATORIAS

Hasta cierto punto, ésta puede ser la propuesta más original de mi artículo pues, además de su novedad, creo que ha dejado claro el carácter nuclear del discurso consolatorio en el *Lazarillo* y, como contraste, el tono zumbón e irreverente de su enfoque. Obviamente, esto último no debe interpretarse como una incoherente contradicción, ya que el discurso consolatorio correspondería al nivel ideológico y arquitectónico más profundo del relato (el deseo de que los lectores entiendan la dinámica de la Fortuna a través de la biografía de Lázaro) y lo zumbón e irreverente al nivel más visible (los ejemplos y facecias elegidas por el autor para ilustrar esa dinámica). Además, hay que recordar también que la literatura con-

105 *Ibidem*, p. 145.

solatoria, nacida para comentar acontecimientos luctuosos, pero también para tranquilizar y animar, puede igualmente incluir el humor como parte de esa intención reconfortante. Por otro lado, y por seguir mostrando más posibles vínculos de esta literatura con el *Lazarillo*, puede recordarse que existían también las llamadas cartas autoconsolatorias, es decir, los textos en los que el propio autor, como hizo Boecio y quizá también Lázaro, acudían a una especie de estoicismo cristiano que le ayudaba a aceptar sus propias desgracias¹⁰⁶. Finalmente, puede recordarse también que entre los diferentes subgrupos temáticos de esas epístolas existía uno cuya intención era precisamente calmar a su destinatario por las “pérdidas de fortuna”¹⁰⁷. Por si esto fuera poco, hay que añadir que el género consolatorio ayuda también a fortalecer la candidatura de Juan de Valdés a la autoría del *Lazarillo*, ya que sus cartas igualmente registran ese discurso con sus isotopías e ideogramas; unas isotopías y unos ideogramas que suelen estar completamente ausentes en los epistolarios de autores como Alfonso de Valdés, Diego Hurtado de Mendoza o Fr. Juan de Ortega¹⁰⁸.

106 Para la existencia de la variante autoconsolatoria, ver por ejemplo, Cátedra, “Prospección”, p. 3. Una interesante muestra de esta variante es una carta de Francisco de Villalobos fechada en 1510 y dirigida “A su señor Don Cosme de Toledo, obispo de Plasencia” y cuya retórica y vocabulario son claramente cercanos a la carta de Lázaro. Las cursivas son mías: “*Me pedís, generosísimo prelado, minuciosa narración del estado de mi fortuna*. En primer lugar, niego las bases de la pregunta, porque *ni tengo fortuna* ni, si la tuviera, admitiría que *se hallara estable*, sino lamentablemente arruinada. *Ni siquiera entiendo qué sea la fortuna* sino pecado, pues el que no peca no alcanza la fortuna... Por lo que respecta al presente diré, muy preclaro prelado, que en adelante no quiero la corte, a fin de que al salir de este valle de miserias pueda volver incólume a la corte del Rey eterno, donde no temeré rechazo alguno de próceres [...], ni me arredrarán los varios *casos* o ilusiones de la fortuna”. La cita está tomada de Ángel Alcalá “Cartas latinas del Doctor Francisco López de Villalobos (Edición, introducción y notas)”, *eHumanista/Conversos* 5 (2017), pp. 417-486 [pp. 483-485].

107 Cátedra, “Prospección”, p. 3.

108 En concreto, el corpus consultado para este propósito han sido las cartas de Alfonso de Valdés (en Fermín Caballero, *Alonso y Juan de Valdés. Conquenses Ilustres. Tomo IV*, Cuenca, Ayuntamiento, 1996, pp. 287-486), las de Hurtado de Mendoza (*Cartas*, ed. Juan Varo Zafra, Granada, Universidad, 2006) y las de Fr. Juan de Ortega, tal como las reproduce María del Carmen Vaquero Serrano (“Fray Juan de Ortega [¿1496?-1577] ¿autor del Lazarillo? y capellán de Juan Vázquez de Molina: repaso de su biografía de algunos documentos”, *Lemir*, 20, 2016, pp. 53-152). Los resultados al respecto me parecen muy elocuentes, ya que el número de concordancias

Así, y volviendo al prólogo de la novela, su retórica es común a la retórica epistolar general de la época, con esquemas como la “captatio benevolentiae”, el abajamiento retórico del emisor u otros momentos de la epistolografía clásica o las fórmulas institucionalizadas para el tratamiento del destinatario (“Vuestra Merced”). Sin embargo, el prólogo incluye también unas expresiones típicas de este discurso consolatorio, que suele combinar el tono solemne propio de una ocasión de carácter trágico con otro más coloquial y propio de la familiaridad o la cercanía buscada por el emisor. Algunas manifestaciones concretas son, por ejemplo, los juegos de palabras de origen cortesano (“escribe se le escriba”), las citas a autoridades clásicas (Plinio, Tulio), el cambio de registro estilístico (“en este grossero estylo escryvo”) y algunas formas verbales del discurso impetratorio (“suplico”). Otras expresiones casi exclusivas de este discurso y que, por ejemplo, no son propias de otros subgéneros epistolares como el de las cartas jocosas o las diplomáticas, serían también las menciones explícitas a Boecio, las divisiones morales en torno al binomio “buenos/malos”, las referidas al ámbito del mar y la navegación entendidos como sinónimos de la vida humana (“puerto”, “tormenta”, “marineros”) o las referidas al ámbito de los cambios o vaivenes de la Fortuna (“prosperidades”, “adverso”, “estado”, etc.).

Los textos que pueden ilustrar todas estas concordancias son también muy numerosos, pero se diferencian de los referidos al *caso de fortuna* por su distribución cronológica, ya que ahora dominan las muestras procedentes de forma casi exclusiva del siglo xv, lo cual vuelve a insistir en esas raíces tardomedievales tanto del *Lazarillo* como de Juan de Valdés¹⁰⁹. El muestreo que sigue a continuación comienza con una carta donde esas concordancias son claramente abundantes y también, creo, obvias e in-

de vocablos propios de este discurso y presentes en los epistolarios de los candidatos distintos a Valdés son mucho menores e incluso insignificantes. Como ejemplo, en las cartas de Fr. Juan de Ortega no aparece ninguna recurrencia de *fortuna*, o *adversola*, aunque sí algunos de *estado* o *caso* que en muy pocas ocasiones equivaldrían a las recurrencias del *Lazarillo*. Para más detalles sobre las diferencias morfosintácticas entre Juan de Valdés y el resto de los candidatos puede verse también Martínez Domingo, “Juan y Alfonso de Valdés”, *cit.*, pp. 362-279.

109 De hecho, no he encontrado ningún ejemplo del siglo xvi, lo cual obviamente no implica que no existieran esos ejemplos, pero sí puede indicar que su frecuencia sea mucho menor.

negables, y concluye con otra cuyas concordancias son tales que incluso podrían sugerir pueden una lectura efectiva de ella por parte del autor del *Lazarillo*.

La primera carta, de la que selecciono sólo algunos momentos, fue dirigida por Fr. Íñigo de Mendoza (;1424-1507?) a la reina Isabel tras la muerte del príncipe don Juan (1497); acontecimiento que, de hecho, originó uno de los mayores corpus de este tipo de literatura¹¹⁰. Como puede verse, en la epístola se dan un buen número de las recurrencias mencionadas anteriormente, tales como la isotopía de lo marino, los recursos propios de la *captatio benevolentiae*, las menciones a los *casos* y diversos juegos de palabras, especialmente las derivaciones y la políptoton (del tipo “escrive se le escriba”). Las cursivas son mías:

Muy alta e mucho poderosa cristianísima Reyna nuestra señora. Creyendo que vuestra Alteza me tenga ya *olvidado* y deseando continúe su *olvido*, por lo que cumple a mi salvación [...] no he *escripto* yo fasta agora a V. Magestad y por la misma cabsa ni aún agora *escriuiera* de allá, qye pregontaua vuestra Alteza el por qué en angustias de *casos* tan graves no le *escriuia*. A lo qual, serenísima Reyna, respondo que la cabsa fue mirar la *grandeza gigante de los casos* y la *pequeñez enana de mi pluma* [...] luego que fue primera *furia de la tormenta*, nuestro Señor mandó *sosegar los vientos y la mar* y fue fecha en la Real Ánima de vuestra Alteza tranquilidad grande mas porque la pregunta de vuestra Magestad de mi *escriuir* paresçe mandarme *escreuir, suplicando* por el perdón de mi atrevimiento...

Súfrase un poco vuestro Real coraçon que prestamente los versmos, segund corremos continuo a dode están, que *como nauegantes durmiendo y velando siempre* caminamos tras ellos.

[...] Dios nos los preste porque continúe el *empréstito*, pues no tenga vuestra Alteza sentimiento, porque llevar lo suyo sería sería desagradecida al *empréstito*, desleal al depósito y non merescería que le *emprestaste* ni que le dexase lo más *emprestado*.

Acuérdese vuestra Excelencia que los que al partir cabsaron tanta tristeza están ya *puestos en el puerto* de tanta seguridad que no

110 Al respecto, ver por ejemplo, José J. Martín Barba, “El humanismo en la corte de los Reyes Católicos ante la muerte del príncipe Juan”, *e-Humanista* 51 (2022), pp. 663-682.

tiene(n) posibilidad *de peligro* ni de daño, y que vuestra Alteza queda *en la mar peligrosa desta vida* [...].

Por eso aya dellos embidia y de sy lástima y con la embidia camine continua y apresuradamente al *dicho puerto* y con la lástima del temor del peligro así se guarde de *los estoruos que lo estoruan* que pueda *llegar al dicho puerto* de nuestra bienaventurança, con el fauor de la gracia de Dios¹¹¹.

Otro documento, fechado hacia 1434, es el de la “Letra enviada al Adelantado de Murcia por la muerte de Fajardo, su fijo, que mataron los moros en la rrambla de Vera”, donde, entre otras recurrencias, el autor prestigia sus ideas acudiendo a los clásicos y se dirige a su destinatario con la fórmula o tratamiento de “Vuestra Merced”:

e según la doctrina que *Séneca escribe* en sus copilaciones, [...] todo ome debe antes ser provado a consolar con dulce razón [...] que fazerle ayuda a lagrimar o a planir su syniestro *caso*; por tanto rrefrenado de lágrimas que posco aprovechan, propuse ecrivir a *vuestra merçed* algunos *rremedios de consolaçion*.

[...] en la peligrosa *navegación desta vida no sea otro puerto de mareantes* sino la muerte.

[...] Ca, según *dize Séneca* en el *Tratado de los remedios de fortuna*, en el capítulo de la pérdida de los fijos, no es muy sabio el que llora las *caídas* de los mortales.

[...] Y el daño presente es que a *vuestra merçed* avenido entended que, amándoos Dios, os tienta e castiga; que *según escribe san Pablo* a los rromanos, Dios nunca olvida de castigar a los que bien quiere.

nin sea ajena de *vuestra merced* la anymosidad que en *tiempos favorables* ovistes. Ca *según Séneca escribe* en el Libro de virtud contra fortuna, *los buenos y fuertes* apenas syenten los daños por graves que sean¹¹².

111 Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 80-83, cursivas mías.

112 Cátedra, “Modos”, p. 483, cursivas mías.

El tercer ejemplo, fechado hacia 1469, procede de la “Epístola de consolación, embiada al reverendo Protonotario de Cigüença” y traducida del latín al romance por Diego de Cañizares. En ella se cita a Boecio y el *caso* aparece como *caída* o como sinónimo *suceso* o *acaecimiento*:

Çyertamente, reurendo señor Protonotario, más razón es de dolerse de que no de maraillarse de las infelicitades y *contrarias fortunas* tuyas. Viéronse por todas las cosas tentado y *por acaésçimientos fuerte y duros* debaxo *del caso triste y menguado*, acompañado, afligido y detenido en cárçeles [...]

E, por ende, tal es la condición de la *Fortuna*; comuiene a saber: *mudad los estados* y las suertes de los hombres y *nunca en este mesmo estado permanece*. Oye a nuestro *Boeçio*, que dize: “¿Por qué causa, o, los mis amigos, tantas veces me vanagloriastes y llamastes bienauenturado? Que aquel que asý *cayó* no *estaua en estado ni en çimiento firme*”¹¹³.

La siguiente cita procede de una anónima “carta embiada de un amigo a otro para consolación de una enfermedad de padesçia” y de las glosas correspondientes. La misiva contiene múltiples menciones a Boecio

E no solamente me paresçe ella de sy mesma rrespirar tanto efecto que pudiese donar a los bivos y a los *buenos* la gloria celestial [...].

Como quiera que, según vuestro *estado*, bien debiera recorrer a vos *escribir* más honorablemente [...] desechando el señorío en la manera del *escrebir* que denota o por ventura muestra ser menos que aquel. E no solamente por esto fue digna cosa *escrevir*.

[...] uno de los infortunios es no aver amigos ni parientes que puedan *consolar*, según Geremías en el planto de Gerusalen mestra, e no menos *Boeçio*, *De consolación*, escribe.

[...] muchos filósofos que tovieron e firmaron no aver *fortuna*, mas antes [...] dixerón ser un nombre compuesto apropiado a los *casos* que *acaesçen*.

113 Cátedra, “Creación”, pp. 53-55, cursivas mías.

[...] otros filósofos que han *della (la fortuna)* por diversas maneras opinado, dándole e atribuyéndola a muchos e diversos *casos* y entendimientos¹¹⁴.

Pero, sin duda alguna, entre todas las cartas consolatorias recuperadas para este trabajo resultan especialmente útiles las firmadas por Gómez Manrique (1412-1490), y en especial la dirigida a su hermana la condesa de Castro¹¹⁵. Como se ve en el siguiente cuadro (cuadro 1), las concordancias totales y, en particular, las existentes entre el prólogo del *Lazarillo* y esta consolatoria son tan llamativas y abundantes que difícilmente puede afirmarse que ambos textos no pertenezcan a un mismo tipo de discurso. En concreto, a las mencionadas anteriormente (“buenos/malos”, “marino”, “puerto”, “adversidades”) pueden añadirse algunas casi “inquietantes”, si consideramos sus cercanías con el *Lazarillo*, y que incluyen desde concordancias léxicas muy específicas (“nonada”, “estilo”) hasta esquemas estructuradores como las citas de autoridades clásicas o el recurso a las glosas y a los *exempla*. Para evitar una cita que sería excesivamente amplia prefiero elaborar un cuadro donde se cruzan sólo las recurrencias del prólogo del *Lazarillo* (y no de toda la novela) con las de las cartas consolatorias conservadas de Gómez Manrique¹¹⁶. Entre éstas, y en columna aparte, desgloso la dirigida a la condesa de Castro. Por su lado, las recurrencias que aparecen en la columna dedicada a Valdés y que proceden tanto de sus cartas como de *Lengua* y *Doctrina*, sólo se cuentan si coinciden con el significado de las que se dan en el *Lazarillo* y en los textos de Gómez Manrique. De la misma manera, y creo que se trata de una obviedad, los casos en que no hay una correspondencia exacta entre los vocablos de ambos grupos de textos no invalidan mi propuesta, ya que esos vocablos a su vez sí pertenecen a isotopías o ideologemas comunes a ambos grupos de textos. En alguna ocasión desdoble también esos vocablos para listar tanto las correspondencias literales, como las no literales, o añado alguna referencia al contexto en que aparecen si considero que ello muestra mejor la relevancia de esa recurrencia. El cuadro resultante sería el siguiente¹¹⁷:

114 Cátedra, “Modos” pp. 477 y ss., cursivas mías.

115 Beltrán, *Poesía*, pp. 121-142, cursivas mías.

116 *Ibidem*, pp. 13-378.

117 Aquí pueden y deben recordarse además las recurrencias mencionadas en la nota 27.

Cuadro 1

VOCABLO, ISOTOPÍA O IDEOLOGEMA	LAZARILLO (PRÓLOGO)	CONSOLATORIA A LA CONDESA DE CASTRO	OTRAS CONSOLATORIAS DE G. MANRIQUE	VALDÉS
Caso	x	x	x	
Caso de (adversa) fortuna		x		
Grosero (estilo)	x	x	x	x
Casos adversos		x		
Vuestra Merced – contar el caso	x	x	x	x
Juegos de palabras (derivaciones etc.; ejs. “Escrive se le escriba”)	x	x	x	x
Binomio “buenos / malos” o equivalentes	x	x	x	x
Citas de autores clásicos y otras autoridades	x	x		x
Nonada	x	x	x	x
Adversidades, adverso	x	x		x
Fortuna	x	x	x	x
Refranes, frases populares	x	x		x
Lo marino	x	x	x	x
Suplico	x	x	x	x
<i>Exempla</i>	x	x		x
Estilo	x	x		x
Estado	x	x	x	x

Como puede verse, el número de concordancias es elocuentemente amplio tanto a nivel léxico como estructural (isotopías e ideogramas) y realmente da la impresión de que ningún otro tipo de discurso o de tipo de carta puede producir un resultado semejante. Además, a nivel léxico llama también la atención la aparición común de algunos de los vocablos que más tinta han hecho correr entre la crítica del *Lazarillo* (*caso*, *nonada*, el *grossero stylo*, etc.), pero que, curiosamente, muy pocas veces (o ninguna) se han vinculado con el discurso consolatorio. Por todo esto

y por lo visto a propósito del *caso de fortuna*, parece de necesaria justicia reivindicar que el *Lazarillo* es parte también de las diferentes manifestaciones de la literatura consolatoria, sean éstas de tipo ensayístico, como *Consolación*, de tipo narrativo, como la *Caída de príncipes* de Boccaccio, o de tipo epistolar, como las cartas de Gómez Manrique. Y aunque esta contextualización del *Lazarillo* no permita asignarle un género literario concreto, lo que sí deja claro es que el sentido más filosófico o existencial de la novela no nace en una especie de vacío absoluto, sino en un contexto claro y determinado y fuertemente vinculado a los discursos ideológicos más importantes del momento.

5. CONCLUSIONES

Como anunciaba al comienzo, no parece que por el momento sea posible identificar el género específico del *Lazarillo*, pero, al mismo tiempo, también parece que las incursiones en la información contenida en el prólogo han proporcionado una serie de datos que sí permiten precisar un poco más el perfil de un texto tan particular. Los principales obstáculos para esta tarea son las importantes alteraciones que el autor operó sobre los modelos que tuvo como referencia y que, seguramente y en diversa medida, fueron las cartas familiares y las consolatorias, y quizá también las literarias o las jocosas. En este sentido no hay que olvidar que Juan de Valdés, el más probable autor del *Lazarillo*, era un frecuente y hábil cultivador del género epistolar y de muchas de sus variantes, todo ello derivado tanto de su propia práctica como de su lectura de un amplio corpus de textos tardomedievales y protorrenacentistas.

Así, sobre esos modelos concretos, el autor del *Lazarillo* habría llevado a cabo importantes modificaciones tanto formales como de contenido y/o de perspectiva narrativa, las cuales habrían desfigurado en gran medida el parecido del texto final con sus referencias originales. Sin embargo, ese alejamiento de los modelos primeros no habría conseguido ocultar su primer formato epistolar hasta la intervención de los editores o impresores de la edición prínceps, hacia 1552 o 1553, fechas en las que el texto original se encontraría ya fuera del alcance del autor y completamente a merced de los editores. Por su lado, los impresores de la prínceps habrían

decidido modificar su formato epistolar y convertirlo en una pequeña novela, dándole una hechura más comercial y mejor alineada con los géneros más comerciales del momento, fueran estos de origen nacional, como las narraciones celestinescas, o europeo, como las novelas de caballería o biografías literarias como *De casibus*. A su vez, este nuevo formato no habría conseguido ocultar la perspectiva autobiográfica original del relato, la cual, por un lado, es la propia de algunos subgéneros epistolares pero, por otro, también la de algunos modelos narrativos que, como algunos escritos lucianescos, parecen subyacentes al *Lazarillo*. Probablemente estos últimos modelos habrían mostrado a su autor la posibilidad de construir una narración en primera persona, con una extensión bastante mayor que la habitual de las cartas y, sobre todo, elaborada a partir de una serie de episodios ordenada en torno a las peculiares experiencias de un protagonista que va sirviendo a diversos amos. Pero, en cualquier caso, esta ulterior condición novelesca del *Lazarillo* seguiría reteniendo, a través de algunas fórmulas retóricas del prólogo y también de la presencia de las repetidas interpelaciones a “Vuestra Merced”, su dependencia del formato epistolar original y, por ello, alejándose también de las manifestaciones novelescas más habituales, donde ese narratario interno suele estar ausente.

Por su lado, el prólogo aporta también algunos matices adicionales a esa identidad genérica, matices en los que destacan sobre todo sus vínculos con algunas manifestaciones de la literatura consolatoria, de frecuente cultivo tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, pero apenas sugerida como intertexto del *Lazarillo*. De esta literatura, cuya popularidad debe mucho a la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, una de las documentadas lecturas de Juan de Valdés, parecen proceder tanto la identidad del famoso *caso* que constituye el argumento de la novela como parte de la retórica epistolar sobre la que el autor elabora su discurso. En cuanto al *caso*, y a pesar de la quizá irreductible ambigüedad del término, todo parece indicar que Lázaro habría decidido narrar su vida como un *caso de fortuna*, es decir, como uno de los subgéneros narrativos propios de la literatura del xv y del xvi, cuyo argumento consistiría principalmente en la sucesión de momentos alternos de venturas y desventuras protagonizados por un personaje más o menos singular. Por su lado, la retórica consolatoria sería la correspondiente a este ideograma, y ese prólogo y el

texto principal del *Lazarillo* compartiría con el discurso consolatorio unas expresiones y un léxico muy concreto y que sería prácticamente exclusivo de este género epistolar. Como remate, además, se trataría de una serie de recurrencias presente en los textos de Juan de Valdés, pero no así, o al menos no con la misma frecuencia, en los textos del resto de los candidatos a la autoría del *Lazarillo*.

Finalmente, sobre todo este andamiaje estructural, el autor de la novela habría ido añadiendo otros ingredientes de mayor o menor relevancia, tales como la intención política de su relato, la crítica sociorreligiosa, la dimensión lúdico-paródica, los juegos verbales, sus ocasionales excursiones a géneros como el diálogo renacentista o esa peculiar combinación de intertextualidades cultas y folklóricas. Obviamente, y ya para cerrar, y dejando por ahora de lado sugerencias como la referida a posibilidades como la “vida” o la “prolalia”, toda esta mezcla de elementos autoriales y extra-autorales, de incógnitas editoriales, de géneros y subgéneros tradicionales y modificados y de enfoques irónicos o trascendentes, no pueden sino haber dado origen a una obra única y de muy difícil o casi imposible clasificación. Pues resulta obvio que, estrictamente hablando, al texto que ha llegado hasta nosotros no le conviene ni la etiqueta formal de género epistolar ni tampoco la de novela, y quizá menos aún la de novela picaresca. Sería mejor quizá fijarnos en su contenido y considerarla simplemente una autobiografía con componentes ficticios y componentes históricos; pero, para esta tarea, necesitaríamos todavía entender mejor los vínculos de su argumento con la biografía de su autor. Personalmente, confío en que la biografía de Juan de Valdés será decisiva a la hora de redondear la lectura de esta obra maestra, si bien hartó escurridiza.

La negatividad barroca. Reflexiones en torno al soneto
de Góngora *Al conde de Villamediana, celebrando
el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos*

HUMBERTO HUERGO CARDOSO

Carleton College

hhuergo@carleton.edu

Título: La negatividad barroca. Reflexiones en torno al soneto de Góngora <i>Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos</i> .	Title: Baroque Negativity. Reflections on the Sonnet by Góngora <i>To Count Villamediana, Celebrating His Taste in Diamonds, Paintings and Horses</i> .
Resumen: Estudio histórico-filosófico acerca de la amistad entre Góngora y el conde de Villamediana, a partir del soneto “Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos”. Junto a la reconstrucción de la pinacoteca del conde, en virtud de las noticias dispersas que existen sobre ella, el trabajo intenta responder tres preguntas de carácter teórico: ¿qué significa la “ostentación” barroca?, ¿dónde radica la “elevación” sublime? y ¿cuál es el rol de la “negatividad” en la estética y la poética barrocas?	Abstract: A historical-philosophical study on the friendship between Góngora and the Count of Villamediana, taking as a point of departure the sonnet “ <i>To the Count of Villamediana, celebrating his taste for diamonds, paintings, and horses</i> .” In addition to reconstructing the Count’s art collection from the scattered accounts that exist about it, the paper seeks to address three theoretical questions: What does Baroque “ostentation” mean? Where does sublime “elevation” lie? And what is the role of negativity in Baroque aesthetics and poetics?
Palabras clave: Negatividad, Ostentación, Sublime, Coleccionismo, Joyería, <i>Ut pictura poesis</i> , Góngora, el Conde de Villamediana, Gracián, Pseudo-Longino, Caravaggio, Ticiano, Pintura de borrones.	Key Words: Negativity, Ostentation, Sublime, Art collecting, Jewelry, <i>Ut pictura poesis</i> , Góngora, Count Villamediana, Gracián, Pseudo-Longinus, Caravaggio, Titian, Painterly brushwork.
Fecha de recepción: 20/8/2025.	Date of Receipt: 20/8/2025
Fecha de aceptación: 11/10/2025.	Date of Approval: 11/10/2025.

¡Ay, su anillito de plomo,
Ay, su anillito plomado!

Federico García Lorca, “El lagarto está llorando”

1. NO EXISTE LA POESÍA DE CIRCUNSTANCIAS

Las que a otros negó piedras oriente,
émulas brutas del mayor lucero,
te las expone en plomo su venero,
si ya al metal no atadas, más luciente.

Cuanto en tu camarín pincel valiente,
bien sea natural, bien extranjero,
afecta mudo voces, y parlero
silencio en sus vocales tintas miente.

Miembros apenas dio al soplo más puro
del viento su fecunda madre bella,
Iris, pompa del Betis, sus colores,

que fuego él espirando, humo ella,
oro te muerden en su freno duro,
oh, esplendor generoso de señores¹.

El soneto *Al conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos* se considera un poema de circunstancias, es decir, una poesía de tono menor cuyo interés es más histórico que literario. Pero no existe la poesía de circunstancias; sólo existen los lectores circunstanciales. En realidad, el soneto en cuestión es una pieza clave a la hora de entender

1 Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019, soneto 179, pp. 1418-1424 (p. 1421). En lo sucesivo, abrevio *Son.*, número del soneto y verso. Para el resto de las obras de Góngora, empleo la edición de Antonio Carreira, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000, 2 tomos. En lo sucesivo abrevio *OC*, tomo, número del poema y verso. En el caso de las *Soledades*, abrevio *Sol.* y verso. Respecto al conde de Villamediana, empleo las siguientes ediciones: *Las fábulas mitológicas*, ed. Lidia Gutiérrez Arranz, Kassel, Reichenberger, 1999; *Poesía inédita completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994; *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992; y *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.

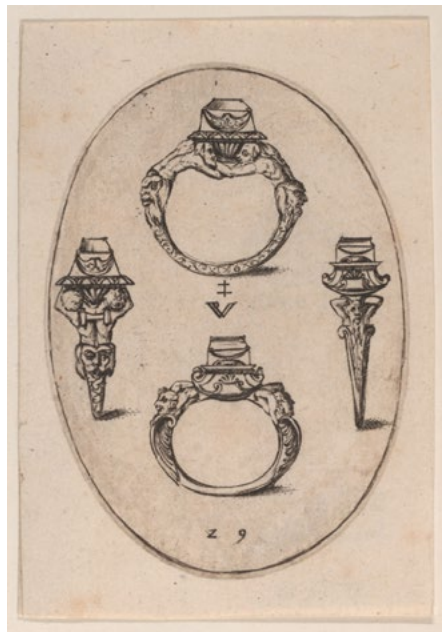
la poética conjunta de Góngora y su amigo; “un índice amistoso —dice Lezama—, [que] da paso a enlaces y misterios de más rebrillos”².

El actual trabajo se divide en dos partes principales. La primera, centrada en la historia del arte, reconstruye la colección de pinturas y joyas del conde de Villamediana, tanto por su valor intrínseco, como por documentar mejor las pinturas que Góngora conocía realmente, en lugar de aquéllas cuyo conocimiento se le atribuye sin mayor fundamento histórico.

La segunda parte es una reflexión estético-filosófica en torno al significado de la sortija celebrada en el primer cuarteto del soneto. ¿Una sortija de diamantes engastados “en plomo” (v. 3)? (láms. 1 y 2). “¿Quién no calificaría de muy necio al artífice que encerrara un diamante de inestimable valor en un cerco de plomo, en una sortija de cobre o en una guarnición de estaño? El artífice se quedaría por necio y el diamante tan infamado por su

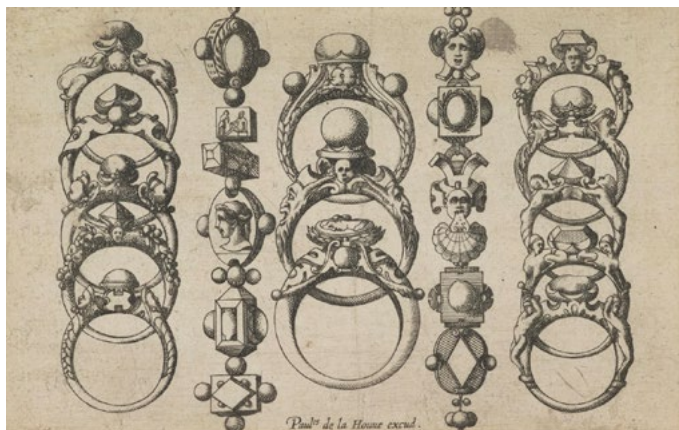
-
- 2 José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, en *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953, pp. 151-182 (pp. 170-171). Sobre la relación entre Góngora y Villamediana, ver, en orden cronológico: Walter Pabst, “Echotexte gongorinisch. Der poetische Dialog des Conde de Villamediana mit Don Luis”, *Romanistisches Jahrbuch*, XL, 1 (1989), pp. 292-307; Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 133-154; Juan Manuel Daza Somoano, “La décima de Góngora al *Faetón* de Villamediana (con nuevas visiones sobre la controversia cultista)”, en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 227-242; Daniel Waissbein, “Góngora, príncipe de los poetas de España, y su aparente alabanza del *Faetón* de Villamediana”, *Edad de Oro*, xxxv (2016), pp. 219-238; y David Huerta, “El agua y la urna. Una décima gongorina de 1617 (‘De la *Fábula de Faetón* que escribió el conde de Villamediana)’”, en *El infinito en pie. 8 poemas de Góngora comentados*, ed. Joaquín Roses, Madrid, Renacimiento, 2024, pp. 295-318. Resumen de la cuestión y bibliografía actualizada en Andreas Raphael Schneider-Gibson, *El conde de Villamediana en la literatura española entre los siglos XVII y XIX*, Essen, Universität Duisburg-Essen, 2024 [tesis doctoral], pp. 74-87. No existe ningún estudio detallado del soneto, aunque sí comentarios sueltos de Ernst Brockhaus, *Góngoras Sonnettendichtung*, Bochum-Langendreer, Heinrich Pöppinghaus, 1935, pp. 74-75; Biruté Ciplijauskaitė, ed., *Sonetos completos*, Luis de Góngora, Madrid, Castalia, 1969, pp. 104-105; Dámaso Alonso, ed., *Góngora y el Polifemo*, sexta edición, 3 tomos, Madrid, Gredos, 1974, t. 2, pp. 179-182; Giulia Poggi, ed., *I sonetti*, Luis de Góngora, Roma, Salerno, 1997, pp. 126-127; Antonio Carreira, ed., *Antología poética*, Luis de Góngora, Madrid, Austral, 2015, pp. 598-599, casi todos debidamente recogidos en la edición de los sonetos de Matas Caballero, *op. cit.*, pp. 1418-1424. Lezama Lima y Pabst se refieren expresamente al soneto “Al conde de Villamediana”.

engaste, que ni señor, ni príncipe alguno se lo querría poner en la mano”³. Segneri se hace la misma pregunta: “¿Qué artífice ha engastado jamás un diamante en plomo? Si os tocara a vos engastar en una joya aquella perla maravillosa que sirvió a Felipe III de España como elegantísimo pomo de su espada, ¿no escogeríais acaso el esmalte más precioso que se encontrara para tal engaste? Seguro que sí”⁴. O pensemos en el siguiente diálogo entre Rut y Orfá en *La mejor espigadera* (a. de 1634) de Tirso de Molina:



Lám. 1. Pierre Woeiriot de Bouzey II, *Livre d'aneaux d'orfèvrerie* (Lyon: Guillaume Rouillé, 1561) (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Inv. 26.57.47.

-
- 3 Juan Martínez de la Parra, *Luz de verdades católicas*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1705, p. 114.
- 4 Paolo Segneri, *Il divoto di Maria Vergine*, Venecia, Giovanni Battista Indrich, 1678: “Qual artefice ha mai commesso diamante in piombo? Se toccasse a voi l’incastare sopra un gioiello quella perla meravigliosa che servi a Filippo III Re delle Spagne per gentilissimo pomo della sua spada, non scegliereste voi lo smalto più prezioso che si trovasse per tale incastro? Certo che sì” (p. 52). Parece aludir a la Peregrina, la legendaria perla, propiedad de Felipe II, que luce Felipe III en el retrato ecuestre que le hiciera Velázquez (h. 1635, Museo del Prado, Madrid).



Lám. 2. René Boyvin, Sortijas manieristas del tercer tercio del siglo xvi, en Paulès de la Houve, *Le livre de bijouterie* (París, h. 1570 y 1600) (Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgo). Inv. P 2911.102

RUT. Si tú hallaras un diamante
del valor más estimado
que vio el sol, *aunque engastado*
del lapidario ignorante
en un anillo de plomo,
¿qué hicieras?
ORFÁ. ¿Qué? Le realzara,
y el mejor oro buscara
para él⁵.

Era bien sabido en la época que los diamantes se engastaban en metales nobles como el oro y la plata, ya que “la plata, las perlas y piedras preciosas, sin el engaste del oro, perdían crédito y estimación”⁶. ¿Qué significa, pues, el gesto iconoclasta del conde de Villamediana y por qué lo celebra Góngora con tanto entusiasmo?⁷.

5 Tirso de Molina, *La mejor espigadera*, ed. crítica Anna Sardaro, Florencia, Alinea, 2013, jornada segunda, vv. 1846-1853. Ver en la misma obra: “Un pobre que casi no tiene / ser que su humildad levante, / y si es ilustre, es *diamante / que engastado en plomo viene*” (Jornada segunda, vv. 1870-1873).

6 Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso*, Madrid, Francisco Martínez, 1636, f. 59v.

7 Sobre la joyería de la época, es indispensable María Teresa Jiménez Priego, *Diccionario ilustrado de la joyería*, 3 tomos, Madrid, ACCI, 2017. La entrada “plomo” no

La primera parte del trabajo tiene un carácter empírico. Se trata, en efecto, de resumir todo lo que se sabe hasta el momento de la celebre colección del conde de Villamediana; colección que ya en la época despertó la admiración de Francesco Parravicini, el tesorero general del estado de Milán⁸. En cambio, la segunda adopta un tono más reflexivo. El porqué ya lo explicó Ortega y Gasset hace tiempo: “No hay historia sin datos, sin hechos comprobados. Pero la historia no consiste en los datos”⁹. Por ejemplo, es innegable que “negar” es una de las “palabras-obsesión” (*mots-hantise*)¹⁰ o “palabras-categoría” de Góngora¹¹: “Las que a otros negó piedras oriente” (*Son.* 179, v. 1); “concede o niega / (según alternar le plugo)” (*OC*, t. 1, 317, vv. 61-62); “por darlas a tu urna, / las niega” (*OC*, t. 1, 103, vv.

abarca más de dos o tres líneas: “Metal blancoazulado suave, pesado y malleable, que funde a 327° C y que, expuesto al aire, se oxida y cubre con una débil capa de color gris. Se ha usado durante miles de años con distintos fines. En la Edad Media, se solía dorar y utilizar para hacer broches y las populares insignias de los peregrinos” (t. 3, p. 82, s. v.). Por ser un metal pesado y de baja ley, apenas se empleaba en la joyería civil.

- 8 Ver al respecto Girolamo Borsieri, “Delle galerie milanesi”, en *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milán, Giovanni Battista Bidelli, 1619, pp. 67-70: “Nobile galleria chiamano i milanesi quella di Don Francesco Parravicini, tesoriere generale dello Stato e mio compatriota [...], *che, venuto dalla Spagna con l'affezione per le pitture del conte di Villamediana, non lasciò di spogliarne questa casa privata e quell'altra*, per farne quasi un teatro pubblico nella propria” (pp. 67-68). He modernizado la ortografía. La traducción sería: “Noble galería llaman los milaneses a la de don Francesco Parravicini, tesorero general del Estado y compatriota mío [...], que venido de España sintiendo afición por las pinturas del conde de Villamediana, no dejó de despojar de ellas esta casa privada y aquélla, para hacer de la suya casi un teatro público”.
- 9 José Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya, y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 2023, p. 460.
- 10 Brockhaus, *op. cit.*: “‘Miente’ – eines der *mots-hantise* bei G[óngora].” (p. 74); “‘mi-ente’ – una de las palabras-obsesión en G.”.
- 11 Roland Barthes, *El léxico del autor*, trad. Alan Pauls, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2023: “Semantemas fuertes, ricos, palabras-categoría (y no todas las palabras)” (p. 225). También las denomina “pensamiento-palabra” (pp. 133 y 226) o “noción-valor” (p. 161), esto es, “palabras que dan la impresión de pensar” (p. 133); palabras clave, en otras palabras. “Confusión”, “errante”, “incierto”, “mentir”, “negar”, no son palabras ordinarias del léxico gongorino, sino pensamientos contenidos en palabras, palabras que piensan, al modo de las *Denkbilder* (“imágenes que piensan”) de Walter Benjamin. Por eso, al estudiarlas no solo debemos preguntarnos qué significan, sino, además, qué piensan. Determinar qué piensa un poema no es lo mismo que aclarar qué dice o qué significa.

15-16); “niego estos quicios, niego la cultura” (*OC*, t. 1, 274, v. 26); “o todo me negó a mí, / o todo me negué yo” (*OC*, t. 1, 328, vv. 32-33), etc. El verbo “negar” atraviesa la obra de Góngora de un extremo al otro. En cambio, la negación es un concepto abstracto (“queriendo en negaciones / expresar los conceptos”, escribe Sor Juana) que no está dado en ninguna parte¹²: tenemos que construirlo nosotros mismos a partir del examen de los datos. El concepto liga lo que en la obra está en estado difuso y disperso. Así, yo acumulo negaciones léxicas, circunstanciales, fácticas, reiterativas —palabras-categoría— con el fin de determinar el sentido abstracto de la negación y tratar de responder una pregunta clave: si da, ¿cómo niega? ¿En qué consiste la “alternancia” barroca entre conceder y negar?¹³. Se puede ser riguroso sin ser superficial¹⁴.

-
- 12 Sor Juana Inés de la Cruz, “Sabrás, querido Fabio”, en *Obras completas. Lirica personal*, t. 1, ed. Alfonso Méndez Plancarte, cuarta reimpresión, Ciudad de México, F.C.E., 1995, 75, vv. 59-60.
- 13 Sobre la negatividad gongorina, ver Mauricio Molho, “Sobre la metáfora” (1977), en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977: “La metáfora se funda en la implicación de *un saber negante*, no significado, y que por lo mismo se sustrae al discurso” (pp. 13-19 [p. 16]); y Humberto Huergo Cardoso, “Afasia y negación en las *Soledades* de Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 81, 3 (2004), pp. 317-334 (pp. 332-333). El estudio más profundo sobre el tema —el único que hasta ahora ha tomado el toro por los cuernos— sigue siendo José Lezama Lima, “Sierpe de don Luis de Góngora” (1951), en *Analecta del reloj*, pp. 183-214, que le reprocha a Góngora su falta de negatividad, o, como la llama Lezama bellamente, “el sí del no” (p. 201), “un no de retiramiento” (pp. 201-202). En otras palabras, para Lezama, Góngora se agota en el lenguaje catafásico, declarativo; dice “sí”, de manera rotunda y escultórica, pero le falta la retirada del “no” en el seno de la propia afirmación; tiene sentido, pero “esconde su contrasentido” (p. 186), refractándose “sin contrastes” (p. 193). Como espero demostrar a lo largo de este trabajo, no es así. Lo propio de la lengua gongorina es, justamente, la retirada del decir en el interior del decir mismo: el no del sí.
- 14 Sobre la unificación de los puntos de vista empírico e ideal, es indispensable Friedrich G. W. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989: “El concepto filosófico de lo bello debe contener en sí mediados los dos extremos indicados, aunando la universalidad metafísica con la determinidad de la particularidad real” (p. 21); “las particularidades llevan en sí la universalidad” (p. 21). La mera erudición, por tanto, no es suficiente: “Si tal erudición ha de valer legítimamente como algo esencial, no puede, sin embargo, ser tomada como lo único y supremo de la relación del espíritu con una obra de arte y con el arte en

2. EL CAMARÍN DEL CONDE DE VILLAMEDIANA

Empecemos por los datos empíricos, sin los cuales no hay historia.

El coleccionismo del conde de Villamediana es la deformación de aquella virtud relativa al empleo de las riquezas que Aristóteles llamaba *megaloprépeia* o *magnum facere*¹⁵ y que en los siglos xv y xvi autores como Alessandro Piccolomini (*De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera*)¹⁶ y, todavía más, Giovanni Pontano (*De magnifi-*

general. Pues *la doctitud, y éste es su lado deficiente, puede quedarse en el conocimiento de aspectos meramente exteriores, de lo técnico, histórico, etc., y quizás barruntar poco, o incluso no saber nada en absoluto, de la verdadera naturaleza de la obra de arte*" (p. 30). Para ser legítima, la erudición debe trascender el conocimiento meramente empírico. Pero lo contrario no es menos cierto: la universalidad metafísica no fundada en el conocimiento empírico, traiciona lo empírico y se traiciona a sí misma. Sobre el debate entre el historiador y el filósofo —el polvo de los hechos exactos y la nube de las ideas vagas, como lo resume con sarcasmo Foucault—, ver Jacques Leonard y Michel Foucault, *La imposible prisión. Debate con Michel Foucault*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1982. Mi posición es clara: ni lo uno ni lo otro; una nube de polvo, como se dice, a un tiempo empírica y abstracta.

- 15 Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, ed. y trad. Marcelo D. Boeri y Gabriela Rossi, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024: "Es [el magnánimo] el tipo de persona que adquiere cosas bellas e improductivas antes que productivas y útiles" (lib. 4, cap. 3, 1125a10).
- 16 Alessandro Piccolomini, *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera*, Venecia, Giovanni Maria Bonelli, 1542. Existe traducción española de la época a cargo de Juan de Barahona y de Padilla, "De la manificencia", en *Institución de toda la vida del ombre noble*, Sevilla, Alonso Escribano, 1577, ff. 124v-127v: "Manificencia (como suena el nombre) se puede decir el que gastando hace cosas maníficas grandes en especial en negocios públicos o tomados a cargo, o en dinidades en la república", aunque "puede asimismo caer esta virtud den algunas cosas particulares" (ff. 124v-125r). Sobre la historia de la magnificencia, ver, entre otros estudios, Guido Guerzoni, "*Liberalitas, Magnificentia, Splendore: The Classic Origins of Italian Renaissance Lifestyles*", en *Economic Engagements with Art*, eds. Neil De Marchi y Craufurd D. W. Goodwin, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1999, pp. 332-378; y Sarah Fiona Maclaren, "Lusso, spreco, magnificenza", *Ágalma*, 2 (2002), pp. 43-62. Sobre las teorías de la magnificencia en la España de la época, ver Antonio Urquizar Herrera, "Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento español del siglo xvi", *Ars Longa*, 23 (2014), pp. 93-111, con referencias a Diego de Valera (*Doctrinal de príncipes*), la *Glosa castellana al Regimiento de príncipes de Egidio Romano*, Pedro de Ribadeneira (*Tratado*

centia y De splendore)¹⁷ redefinieron y popularizaron con los nombres de “magnificencia” y “esplendor”, resueltos a justificar el consumo conspicuo de *ornamentis*, es decir, aquellos objetos domésticos “que no han sido adquiridos tanto para el uso, como para el adorno y el esplendor [*ornatum ac nitorem*], como estatuas, pinturas, tapices, reposabrazos, sillas de marfil, colchas entretejidas con gemas, cajitas y cofrecillos con pigmentos árabes, jarrones de cristal y otras cosas de este tipo, con las que se adorna la casa”¹⁸; sin olvidar las piedras preciosas (“la adquisición de gemas, perlas y piedras preciosas de todo tipo confiere, al parecer, la máxima

de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar sus estados) y otros autores. Góngora alude al carácter civil de la magnificencia en la *Soledad primera*: “Con gallarda / civil magnificencia, el suegro anciano / cuantos dio el llano / labradores convida / a la prolija rústica comida” (*OC*, t. 1, vv. 852-856).

- 17 Giovanni Pontano, “De magnificencia” y “De splendore”, en *Opere*, Florencia, Filippo Giunta, 1520, t. 1, ff. 115r-124v y ff. 135v-142r, respectivamente. Cito por la edición bilingüe de Francesco Tateo, *I trattati delle virtù sociali*, Giovanni Pontano, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1965, pp. 83-121 y 123-138, respectivamente: “El hombre fuerte realiza grandes hazañas enfrentando el peligro; el hombre magnifico realiza grandes cosas gastando mucho [*Fortis enim obeundis periculis magna facit, at magnificus magnis faciendis sumptibus magnus evadit*]” (p. 86). La diferencia entre la magnificencia y el esplendor atañe al carácter público o privado de las obras acometidas. “La magnificencia deriva su nombre del concepto de grandeza, y se refiere a la construcción, los espectáculos, los regalos, mientras que el esplendor se refiere a lo que brilla especialmente en el adorno del hogar, en el cuidado personal, en el menaje, en el equipamiento de diferentes cosas [*Sed magnificencia ipsa sumpsit nomen a magnitudine, versaturque in aedificiis, spectaculis, muneribus. At splendor, quod in ornamentis domesticis, in cultu corporis, in supelectile, in apparatu rerum diversarum praelucet*]” (p. 126). Villamediana se destacaba por ambas virtudes: la magnificencia de *La gloria de Niquea* (gasto público), por ejemplo, y el esplendor de los diamantes, las pinturas y los caballos (gasto privado).
- 18 Pontano, “De ornamentis”, *ibidem*: “Ornamenta autem vocamus ea, quae non tam ad usum comparata sunt, quam ad ornatum ac nitorem, ut sunt signa, tabulae pictae, aulea, fulcra, eburneae sellae, stragula gemmis intertexta, pixides et arculae ex Arabicis pigmentis, vascula e christallo et huius generis alia, alia, quibus domus pro tempore ornatur” (p. 131). Tateo traduce: “Chiamiamo oggetti ornamentali quelli che non si acquistano tanto per l’uso, quanto per abbellimento e splendore, come statue, quadri, arazzi, divani, seggi d’avorio, drappi intessuti di gemme, astucci e cofanetti variopinti di stile arabo, vasetti di cristallo e altre cose del genere, con cui si adorna la casa” (p. 272).

gracia del esplendor [*splendoris*]”)¹⁹; y los caballos (“incluso los caballos del señor mostrarán su esplendor [*splendorem*], no sólo por el brillo del pelaje, sino también por los arneses”)²⁰. Con todo, el soneto menciona un detalle llamativo: la pinacoteca del “esplendoroso” conde de Villamediana, *buzzword* (‘palabra de moda’) con la que remata la composición (“oh *esplendor* generoso de señores”), albergaba no sólo pintores “extranjeros”, sino también “naturales”, pintores nacionales:

Cuanto en tu camarín pincel valiente,
bien sea natural, bien extranjero.

Digo que es un detalle llamativo porque hacia el año 1621, fecha de redacción del soneto, la pintura española no gozaba de popularidad entre la élite local, no digo ya la extranjera, donde más bien era objeto de escarnio. Sin duda, no era equiparable a la pintura flamenca e italiana, como da a entender la correlación distributiva del verso de Góngora —bien sea A, bien B—, con la pintura española a la cabeza²¹. La inmensa mayoría de los pintores que trabajaron en la decoración del Monasterio del Escorial eran italianos, como también lo era (italianos y flamencos) la mayoría de los cuadros de las propias colecciones felipenses. En su primer viaje a España, en el año 1603, Rubens se asombra de “la increíble ineptitud y nulidad de sus pintores [los pintores españoles]”, recalcando que tienen

19 Pontano, “De habendis gemmis ac margaritis [*Acerca de la posesión de gemas y perlas*]”, *ibidem*: “Gemmarum igitur atque unionum et omnis generis lapillorum comparatio maximam videtur splendoris gratiam afferre” (p. 136). Tateo traduce: “L’acquisto di gemme, di perle e di pietre preziose d’ogni genere conferisce dunque, a quanto parece, el fascino dello splendore” (p. 276).

20 Pontano, “De ornamentis”, *ibidem*: “Testabuntur etiam equi domini splendorem, non solum nitore cutis, verum etiam ornamentis ipsis” (p. 132). Tateo traduce: “Aunque i cavalli del signore dimostreranno il suo splendore, non solo per la lucentezza del pelo, ma anche per i finimenti” (p. 273).

21 Sobre el desprestigio de la pintura española en la época, ver Karin Hellwig, “La reflexión crítica sobre la situación del arte español de la época”, en *La literatura artística española del siglo XVII*, trad. Jesús Espino Nuño, Madrid, Visor, 1999, pp. 80-93: “Todo apunta a la existencia de una fuerte competencia entre los artistas españoles y los extranjeros llamados a la corte” (p. 86); y Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012: “España, a efectos pictóricos, se consideraba simplemente un receptor de artistas u obras” (p. 79).

“una *maniera* (¡Dios me libre de parecerme en nada!) del todo discrepante de la mía”²². Durante su estancia en Madrid en 1610, el pintor italiano Pietro Sorri (?) se admiró de ver “*la poca estimación que de sus naturales pintores hacían* [los cortesanos del patio], siendo hombres que por sus méritos se les debía toda estimación”²³. Jusepe Martínez explicaba el desconcierto de la siguiente manera: “Estos desconciertos nacen de la grande ignorancia y *poca fe que aquí* [en España] *se tiene de los mismos naturales* y mucho crédito de las naciones extranjeras”²⁴. Ribera justifica su decisión de quedarse a vivir en Nápoles con una frase lapidaria: “España es madre piadosa de forasteros y *cruelísima madrastra de los propios naturales*”²⁵. A juzgar por las palabras de Palomino, un siglo después el desprestigio de la pintura española seguía vigente: “Los extranjeros no quieren conceder en esta arte [la pintura] el laurel de la fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia”²⁶. Por eso mismo escribe su llamado *Parnaso “español” pintoresco laureado* (Madrid, 1724): para reivindicar a los pintores españoles, aunque admite que sus vidas, marcadas por “miserias, ultrajes y desdichas”, desentonan frente a las de los artistas extranjeros, “llenos

22 Peter Paul Rubens, Carta de “Pietro Paulo Ruebens a Chieppo”, en *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, ed. y trad. Charles Ruelens, Amberes, Veuve De Backer, 1887: “Il Signor Hannibal vuole che facciamo in un subito molti quadri, con l’aiuto dei pittori spagnoli, la cui voglia io sono piuttosto per secondare che per approvare, considerando la brevità del tempo insieme con l’impedimento dei quadri guasti, oltre l’incredibile insufficienza e dappocaggine di questi pittori, e (che molto importa) maniera (Iddio mi guardi dal rassomigliarsi in niente) totalmente discrepante dalla mia” (t. 1, pp. 144-146 [p. 145]). He modernizado la ortografía. La carta está fechada el 24 de mayo de 1603.

23 Carta de Pietro Sorri (“Pedro Antonio”, en el texto) a Bartolomeo Cavarozzi, citada por Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. María Elena Manrique Ara, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 189. Sobre la debatida identidad de “Pedro Antonio” (¿Pietro Antonio Torri?, ¿Pietro Sorri?), ver las pp. 311-312, n. 496.

24 Martínez, *ibidem*, p. 193.

25 Martínez, *ibidem*, p. 51.

26 Antonio Palomino, “Don Bartolomé Murillo”, en *Vidas*, ed. Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986, pp. 290-296: “Los extranjeros no quieren conceder en esta arte el laurel de la fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia” (p. 291).

los más de delicias, honores y opulencias”²⁷. En suma, que sus *Vidas* no son las de Vasari (1550 y 1568), aparecidas más de ciento cincuenta años antes²⁸.

No eran sólo exageraciones interesadas del gremio, aunque algo habría de ello. De los cuatrocientos cuarenta y siete cuadros del duque de Lerma —“el más rico señor vasallo, de joyas y recámara, que dicen hay en el mundo”—²⁹ inventariados en 1611 en la Quinta del Prior de Madrid, La Ventosilla y el palacio ducal de Lerma, sólo cuatro retratos, dos de Anthony Mor van Dashorst o Antonio Moro, oriundo de Amberes, y dos de Pantoja de la Cruz, son de pintores “naturales”, aunque muchos de los retratos anónimos de aparato también lo serían³⁰. La inmensa mayoría son de artistas italianos y flamencos. Lo mismo digo de la colección del VII conde de Lemos, “amante de las buenas pinturas”³¹. Se pensaría que al haber coincidido en Nápoles con el conde de Villamediana, compartiría sus gustos artísticos, pero no es así. El inventario *post mortem* de las pinturas subastadas en la almoneda realizada en Madrid entre 1623 y 1626 (coincidente con la almoneda del conde de Villamediana) no registra un solo artista español³². Tampoco figuran en el inventario de su madre, Ca-

27 Antonio Palomino, “Prólogo”, en *El museo pictórico y escala óptica*, segunda ed., 2 tomos, Madrid, Aguilar, 1988, t. 2, pp. 42-46 (p. 45).

28 Ver al respecto Hellwig, “Literatura de vidas”, en *op. cit.*, pp. 55-57: “En la España del siglo XVII no hay una literatura de vidas de artistas como en la Italia del Cinquecento y del Seicento” (p. 55).

29 Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, trad. y notas Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Ámbito, 1989, p. 167.

30 Sarah Schroth, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Nueva York, New York University, 1990 [tesis doctoral], pp. 273-305 (p. 284, Inv. 8, asientos 50-53).

31 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), ed. Francisco Calvo Serraller, tercera ed, Madrid, Turner, 1979: “El conde de Lemos, tan benigno, tan amante de las buenas pinturas, que solo pudo apartarle de su empleo el [empleo] que tiene de la verdad de las verdades” (p. 444).

32 Sobre la colección del VII conde de Lemos, ver Manuela Sáez González, “La colección de pintura italiana del virrey Lemos, don Pedro Fernández de Castro, en la comarca de Monforte”, en Elio Catello, Antonio Delfino y otros, *Ricerche sul '600 napoletano*, 2008, Nápoles, Electa, 2009, pp. 111-120; y Manuela Sáez González, *Coleccionismo y almoneda del gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, Lugo, Servizo de Publicacións da Deputación de Lugo, 2018.

talina de Zúñiga y Sandoval, vi condesa de Lemos³³. Como han demostrado Burke y Cherry, el interés por la pintura española se concentraba mayormente en los miembros de la alta burguesía — el contador Jerónimo de Alviz, Isabel Ramírez de Vargas, Pedro de Arce, montero de guarda y ensayador de la Casa de la Moneda, Domingo Soria Arteaga, contador de resultas, etc.—, no en las élites nobiliarias, que siempre prefirieron la pintura italiana del siglo xvi (tampoco la de su propio tiempo) y la flamenca³⁴. En ese sentido, no es difícil imaginar la reacción de muchos de los contemporáneos de Góngora al leer el soneto: ¿“Pincel valiente, / *bien sea natural*, bien extranjero”? ¿Es que existe algún pintor valiente *natural*?”. Por lo demás, el nacionalismo del conde de Villamediana no se limita a la pintura, sino que abarca también a los poetas “que hoy florecen en España”, es decir, él mismo y Góngora³⁵. Parece que también se

33 Ver al respecto Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, ed. Maria L. Gilbert, 2 tomos, Los Ángeles, California, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997: “The fact that the attributions [en el inventario de la vi condesa de Lemos] were exclusively to Italian artists (in addition to Dürer and Bosch) indicates a distinct bias in the family’s taste” (t. 1, p. 258).

34 Los inventarios pueden consultarse en Burke y Cherry, *ibidem*; así como también en el portal digital —Getty Provenance Index— del The Getty Research Institute, que incluye inventarios que no aparecen en la edición impresa. Según Portús Pérez, el primer espacio público donde la pintura española tomó carta de naturaleza a efectos de la Corte es el salón de Reinos de Felipe IV, construido entre 1630 y 1635 (*op. cit.*, p. 79).

35 Villamediana, *Poesía impresa completa*, p. 1152. El nacionalismo del conde Villamediana aflora con claridad en el pique que tuvo con Cosimo II en Florencia, de cuyo menosprecio hacia los “españoles” y hacia él mismo se queja vivamente en la larga carta que le dirigiera al embajador de Florencia en Roma (¿el marqués Piero Guicciardini?), de la que cito un pasaje: “Diré a V. S. [el embajador de Florencia en Roma] que sólo el gran duque [Cosimo II] en todo el mundo hace más cortesía a los señores de Nápoles que a los de Castilla. Este menosprecio y diferencia no tengo en tan poco mi persona que me mortifique, pensando que el gran duque *no lo hace sino a los de mi nación, con los que no sólo falta a la estimación que el mundo hace a los españoles [...]*, sino también falta a la gratitud particular” (pp. 43-44). Como es de esperar, el bando de Cosimo II niega las imputaciones: “Y en cuanto al señor conde de Villamediana, correo mayor de España, *no tiene razón alguna para quejarse*, porque fue recibido y alojado en el propio Palacio Pitti, en un apartamento donde vivió el gran duque cuando era príncipe y esposo [*Et quanto al signor Conte di Villamediana corriere maggiore di Spagna, egli ha tutti i torti del mondo a dolersi*,

enorgullecía de ser el primero “en hablar puramente la lengua española”³⁶. El reconocimiento de parte de Góngora de los pinceles “naturales” es en parte un autorreconocimiento³⁷.

Otra cosa es saber a qué pintores “naturales” podría referirse el soneto. El único pintor español del que hay indicios documentales de que pudo haber estado representado en la colección del conde de Villamediana es Juan van der Hamen (ver *infra*), apodado por el propio Góngora “belga gentil” y “dos veces peregrino”, por extranjero y por raro (*Son.* 177, vv. 2 y 9). Es posible que cuando visitó la galería de Giulio Mancini en Roma

perchè egli fu ricevuto et alloggiato nel proprio Palazzo di Pitti in un appartamento dove visse il Gran Duca quando era principe et sposo]” (citado por Maria Cristina Terzaghi, “Il soggiorno italiano del conte di Villamediana: ‘ut pictura poesis’”, *L’Ellisse*, xiv (2019), pp. 179-198 (pp. 188-189).

- 36 Francisco de Portugal, *Epistolário a D. Rodrigo da Cunha (1616-1631)*, ed. José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Edições Afrontamento, 2015: “O conde de Villamediana, a quem, por muitas vezes, ouvi que no falar puramente a língua espanhola era o primeiro” (p. 153). Editado desde 1947, el *Epistolario* de Portugal está salpicado de referencias a Villamediana y a Góngora que no han recibido la atención que merecen por parte de la crítica, comprendido Luis Rosales en su biografía del escritor. En mayo de 1622, por ejemplo, escribe: “De Vilhamediana estou buscado, pareceu-me tão bem discreto falando como poetando e Lope de Veiga me mostraram e Dom Luis de Góngora: são dous clérigos engorgueirados [*De Villamediana soy buscado; me pareció tan discreto hablando como poetizando, y me mostraron a Lope de Vega y a don Luis de Góngora: son dos clérigos engolados*]” (pp. 97-98). En agosto comenta que el conde de Villamediana ha revisado su soneto “A la caída de una dama de palacio”: “Tenho-me eu com os seus versos e não com esses que mando feitos a ãa queda da Senhora Dona Francisca de Távora; vai visto pelo Vilhamediana [*Me quedo con sus versos, y no con estos que envió, hechos a la caída de la señora doña Francisca de Távora; los ha visto Villamediana*]” (p. 108-109). A raíz del asesinato del conde escribió: “Anojado escrevo a V. Sr.^a, porque a morte do conde de Vilhamediana entristeceu as musas e fez grã falta aos engenhos, em faltando ao Góngora tornarão os versos ao ‘Lima que mais brando ali corria’ [*Enojado escribo a Vuestra Merced, porque la muerte del conde de Villamediana entristeció a las musas y causó gran pérdida a los ingenios; faltando Góngora, los versos volverán al ‘Lima, que más suave allí corría’*]” (p. 110). Es decir, faltando Villamediana y Góngora, la poesía volverá a la dulzura pedestre de las *Rimas varias, flores do Lima* (Lisboa, 1597), de Diogo Bernardes.
- 37 Coincido con Weissbein, *op. cit.*, en que en la décima “Cristales el Po desata”, Góngora “utiliza el poema del conde para destacar la inferioridad de la escuela poética italiana, paragonada a la ‘nueva poesía’ española” (p. 238). Algo de ese parangón asoma también en el soneto que aquí estudio.

(ver *infra*), coleccionista de Ribera, se interesara por alguna obra suya. Pero si fue así, no hay prueba documental de ello³⁸. Luis Tristán (considerado en la época “pintor extranjero”), Juan Bautista Maíno y Pedro de Orrente —pintores tenebristas educados en Italia— también son candidatos lógicos³⁹. Tristán incluso estuvo alguna vez en la casa del conde y conocía bien su colección (ver *infra*).

Dado su interés en la pintura veneciana (llegó a poseer hasta ocho obras de Tiziano, o atribuidas a él), otro pintor local que podría haberle llamado la atención sería El Greco, aunque dudo que en el año 1621 nadie lo considerara un pintor “natural”. Como ha demostrado Hadjinicolaou, “*era un extranjero, y además siempre se le tenía por tal* [cursivas en el original]”⁴⁰. De todos modos, si consideramos a un pintor apodado El Griego “español”, entonces sería un candidato plausible por dos razones: su nombre aparece dos veces en la tasación de bienes de Pompeo Leoni de 1609 (“un lienzo bosquejado del Salvador, de mano de Dominico Greco” y “otro retrato bosquejado de mano de Domingo Greco”)⁴¹, en cuya al-

38 Sobre la debatida “españolidad” de Ribera, ver Miguel Morán Turina, “A vueltas con Ribera y la esencia de lo español”, *Archivo Español de Arte*, LXIX, 274 (abril-junio 1996), pp. 196-202.

39 Sobre la nacionalidad de Tristán, ver Luis Alberto Pérez Velarde, “Luis Tristán, ‘excelente pintor de historias’”, en *Luis Tristán, “excelente pintor de historias”*, ed. Luis Alberto Pérez Velarde, Madrid, Doce Calles, 2024, pp. 15-46: “En este libro [*Libro donde se escriben los nombres de los oficiales de este Arzobispado*] comparece Tristán como ‘pintor extranjero’” (p. 16). Y en nota explica: “El apellido parece ser flamenco o francés y no es raro que tuviera esa procedencia” (p. 16, n. 4). El estudio más completo del artista sigue siendo el catálogo de Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto, *Luis Tristán*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2001.

40 Nicos Hadjinicolaou, “Un pintor forastero en la ciudad”, en *Simposio Internacional El Greco 2014*, Toledo, Fundación El Greco, 2014, pp. 113-123 (p. 114).

41 Sobre las colecciones de Pompeo Leoni, son indispensables los estudios de Kelley Helmstutler Di Dio, entre ellos, “*To Demonstrate the Greatness of His Spirit.*” *Leone Leoni and the Casa degli Omenoni*, New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers University, 2000 [tesis doctoral], pp. 224-243; “The chief and perhaps only antiquarian in Spain. Pompeo Leoni and his collection in Madrid”, *Journal of the History of Collections*, 18, 2 (2006) pp. 137-167; y “Federico Borromeo and the collections of Leone and Pompeo Leoni: A new document”, *Journal of the History of Collections*, 21, 1 (2009), pp. 1-15. Las referencias a los cuadros del Greco, provienen de la tasación de los bienes de Leoni, celebrada en Madrid en enero de 1609, pp. 467 y 468 de la tesis. El inventario digital disponible en el Getty Provenance Index está muy

moneda nos consta que Villamediana compró al menos un cuadro entre 1609 y 1610, y Góngora había escrito sobre él. Luego, es probable que tuviera algún cuadro suyo, y si era “bosquejado”, como la escenografía de *La gloria de Niquea* (“más hermosa y lucida *entre bosquejos de madera y lienzo* que en la grave opulencia de romanos coliseos”), todavía mejor⁴².

Los pocos pintores mencionados en su poesía son todos anónimos: el destinatario del soneto “A un pintor”⁴³; el autor del retrato de una dama mencionado en las dos versiones del soneto “A un retrato”⁴⁴; y una tal “Celia” —pseudónimo poético—, a la que dedica la décima “A una dama hermosa, excelente pintora”⁴⁵.

Sea como sea, no perdamos de vista este temprano elogio de los pintores “naturales”. Como se verá más adelante, resulta tan insólito como engastar un diamante en plomo.

3. LOS CUADROS EXTRANJEROS

Los cuadros extranjeros de que se tiene noticia son casi todos de pintura religiosa italiana, aunque no faltan ejemplos de pintura mitológica (núms. 38-40), retratos de nobles españoles (núms. 47 y 50) y retratos

incompleto. De las ciento tres pinturas registradas en la tasación, los únicos cuadros de artistas españoles son los retratos nobiliarios de Anthonis Mors y Alonso Sánchez Coello, y “tres chapas pintadas en lámina de cobre de mano de Giorge Martinez [el pintor manierista Gregorio Martínez]” (“*To Demonstrate the Greatness of His Spirit*”, Apéndice 5, p. 464). Salvo El Greco, todos los demás pintores son italianos, aunque el inventario recién descubierto en la Biblioteca Ambrosiana menciona una tabla grande “dipinte le visioni di S.to Anto.o in diverse figure di mostri, di Gier.o Bosco [*pintadas las visiones de san Antonio en diversas figuras de monstruos, de Hieronymus Bosch*]” (“Federico Borromeo and the collections of Leone and Pompeo Leoni”, p. 5). Como explica Helmstutler, “Pompeo Leoni and his collection in Madrid”: “Leoni logró alcanzar un nivel social tan alto gracias a las batallas que libraron las generaciones previas de artistas italianos, a la predilección del gusto español por el arte italiano y al prestigio del que disfrutaban los artistas extranjeros en la corte española” (“*To Demonstrate the Greatness of His Spirit*”, p. 148).

42 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1153.

43 Villamediana, *Poesía*, p. 45, soneto V.

44 Villamediana, *Poesía impresa completa*, sonetos 269 y 271.

45 Villamediana, *ibidem*, 38.

de tipo (núms. 9, 33, 36-37 y 46). Los pintores más citados son Tiziano (núms. 22-23, 32, 38, 46-49) y Caravaggio (núms. 6, 8, 9, 26-27 y 43), seguidos de Beccafumi (núms. 31, 35, 39-40), Correggio (núms. 5, 20 y 37) y Sebastiano del Piombo (núms. 24 y 33). Cronológicamente, nos movemos, entonces, entre el alto Renacimiento y el Barroco temprano, o, lo que es lo mismo, entre el manierismo y el barroco tenebrista. El pintor más “moderno” del grupo es Caravaggio, muerto en 1610, apenas un año antes de la llegada de Villamediana a Nápoles. Salvo una pintura en tabla procedente de la colección de Felipe II (núm. 45), no hay prueba documental de que coleccionara pintura flamenca, cosa rara en la España de entonces. De la pintura española, como he dicho, apenas hay rastro.

Para evitar perdernos en el mar de detalles que conlleva determinar la procedencia de un cuadro, los hemos repartido en tres grandes grupos, omitiendo los datos que no sean indispensables: las adquisiciones infructuosas realizadas durante su estancia en Italia desde principios de 1611 hasta abril o mayo de 1615 (núms. 1-7); las adquisiciones documentadas en Italia (núms. 8-44); y las registradas en España (núms. 45-50). En total, se trata de unos cincuenta cuadros: una mínima parte de la que debió de ser una de las colecciones más “esplendorosas” del Madrid de la época. De la colección de joyas y piezas de platería (núms. 51-83), nos ocupamos más adelante.

4. LAS ADQUISICIONES INFRUCTUOSAS

Hasta donde se sabe, los cuadros que intentó comprar en vano durante su estadía de casi cinco años en Italia son los siguientes:

1. 13 de abril de 1613. “Algo” del pintor urbinense Federico Barocci. La carta de Francesco Maria II della Rovere, duque de Urbino (de ahí la conexión con Barocci), a su agente en Nápoles, donde estaba asentado el conde Villamediana, dice: “En cuanto al deseo que tiene el señor conde de Villamediana de poseer algo del Baroccio, sepa que mi deseo de complacerlo y servirlo es mucho mayor, pero hay una gran dificultad, por no decir imposibilidad, ya que él solía hacer sólo cosas que le eran encargadas por diferentes personas, las cuales se enviaban fuera, de mano en mano, a

quienes las habían encargado, y las que han quedado en el país están todas en iglesias u otros lugares para los que fueron hechas”⁴⁶.

2-3. El 24 de mayo de 1613, el médico, marchante de pinturas y tradista de arte Giulio Mancini le avisa desde Roma a su hermano Deifebo, marchante en Siena, que en los próximos días, o sea, a principios de junio, pasarían por su estudio el pintor Giovanni Battista Crescenzi y “un personaje español” (Villamediana), y que cree que Crescenzi le hará una oferta “y tratará de comprar para este español”⁴⁷. No sabemos a qué cuadros se refiere, aunque en una segunda carta escrita un mes después, el 28 de junio de 1613, alude a dos: un *San Juan Evangelista* de Caravaggio (hoy perdido) y un *San Juan Bautista* de Annibale Carracci⁴⁸. La carta de

46 Carta de Francesco Maria II della Rovere a Girolamo Frachetta, citada por Giorgio Gronau, *Documenti artistici Urbinati*, Florencia, Giulio Cesare Sansoni, 1936: “Quanto al desiderio che ha il S.or Conte di Villamediana d’hauer qualche cosa del Baroccio, sappia che molto maggior l’ho io di poterlo compiacere e seruire, ma u’è difficoltà grandissima, per non dir impossibilità, perchè egli non soleua se non far cose che da diuersi gli erano commesse, le quali si mandauano fuori di mano in mano a chi l’hauea ordinate, et quelle che son restate nel paese, son tutte nelle chiese o ne’luoghi, per li quali furono fatte” (doc. CCXCIX, p. 207). También citan el texto Massimo Moretti, “La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II. Un riepilogo e nuove considerazioni”, *Accademia Raffaello. Atti e studi*, 2 (2012) y 1/2 (2013), pp. 19-38 (pp. 23-24); y Terzaghi, *op. cit.*, p. 186, entre otros historiadores de arte.

47 Carta de Giulio Mancini a Deifebo Mancini, citada por Michele Maccherini, “Novità su Bartolomeo Manfredi nel carteggio familiare di Giulio Mancini: lo *Sdegno di Marte* e i quadri di Cosimo II granduca di Toscana”, *Prospettiva*, 93/94, Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro: Volume II (enero-abril 1999), pp. 131-141: “Passará di costà, nel ritorno di Firenze che sarà fra 8 o dieci giorni, il Signor Giovambattista Crescenzi, fratello dell’Illustrissimo Cardinale, quel amico del Signor Pomaran(nci) e con un personaggio Spagnuolo. [...] Credo che vi farà motto, e tratterà forse di comperar per questo spagnuolo” (Doc. 7, p. 136). También reproduce un fragmento de la carta Terzaghi, *op. cit.*, pp. 187-188.

48 Sobre el San Juan Bautista de Annibale Carracci, ver Denis Mahon, *Il San Giovanni Battista ritrovato. La tradizione classica in Annibale Carracci e in Caravaggio*, Roma, Electa, 2001. Carracci es autor de tres San Juan Bautista distintos: el *San Juan Bautista* recientemente localizado (Col. particular), del que existen dos copias y un grabado, y que sería probablemente el que le interesaba al conde de Villamediana; un *San Juan Bautista en un paisaje* (h. 1595, Col. Denis Mahon, en depósito en la Pinacoteca Nazionale di Bologna); y un *San Juan Bautista durmiente* (Col. particular).

Mancini sólo dice: “Les gustaron [a Crescenzi y a Villamediana] nuestras cosas y *se habrían llevado los santos Juan*, y habría dado [Villamediana] más de cien [escudos] y otro tanto en proporción”⁴⁹. Se los habrían llevado, pero por motivos que se desconocen, parece que finalmente no lo hicieron. Respecto a las preferencias artísticas de Giulio Mancini, basta recordar las siguientes palabras de su coetáneo Giovanbattista Rossi: “Primero dirigía [Mancini] la vista por toda la habitación, y *si veía allí algún egregio cuadro oscuro* [*egregie piceam tabulam*], *inmediatamente se enamoraba de él*, pues era un gran conocedor de esas cosas, y se esforzaba por conseguirlo para sí”⁵⁰. En efecto, Mancini no sólo era un amante incondicional de la pintura tenebrista, sino que, además, escribió una de las primeras biografías de Caravaggio⁵¹ y la primera de Ribera⁵², de quien también poseía algún cuadro⁵³. Mancini es asimismo el primer biógrafo

-
- 49 Carta de Giulio Mancini a Deifebo Mancini, citada por Michele Maccherini, “Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini”, *Prospettiva*, 86 (abril de 1997), pp. 71-92: “Piacquero le nostre cose e haverebbero preso li Sancti Giovanni e haverebbero dato più di 100 e altro a proporzione” (p. 80). Ver igualmente Massimo Moretti, “La Spagna a Urbino”, p. 23; y Massimo Moretti, “Caravaggio in casa di monsignor Fantino e alcuni documenti sui Petrignani e Ferdinando de’ Medici”, en *Il giovane Caravaggio “sine ira et studio”*, ed. Alessandro Zuccari, Roma, De Luca, 2017, pp. 85-95 (p. 89). El inventario *post mortem* de Giulio Mancini ha sido publicado por Michele Nicolaci, “Giulio Mancini, critico e collezionista. Considerazioni intorno al suo inventario dei beni”, en *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e comprimari*, ed. Francesca Parrilla, Roma, Campisano, 2013, pp. 59-77.
- 50 Giovanbattista Rossi, citado por Michele Maccherini, “Giulio Mancini. Commitenza e commercio artistico di opere d’arte fra Siena e Roma”, en *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, Siena, Protagon, 2005, pp. 393-401: “In primis oculos per cubiculum circumferebat, et, si quam ibi egregie pictam aspexisset, continuo adamabat: nam erat rerum istarum intelligentissimus; dabatque operam, ut in suam potestatem perveniret” (pp. 394-395).
- 51 Giulio Mancini, “Di Michelangelo Merisi da Caravaggio”, en *Considerazioni sulla pittura*, ed. Adriana Marucchi, 2 tomos, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, t. 1, pp. 223-226. Redactado entre 1617 y 1621.
- 52 Mancini, “Di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto”, *ibidem*, t. 1, pp. 249-251.
- 53 Nicola Spinosa, *Ribera. L’opera completa*, Nápoles, Electa, 2003, p. 27; Maccherini, “Giulio Mancini”, p. 396; y Silvia Danesi Squarzina, “New Documents on Ribera, ‘pictor in urbe’, 1612-16”, *The Burlington Magazine*, 148, 1237 (2006), pp. 244-251 (p. 145, n. 13).

del Greco, aunque nada indica que tuviera cuadros suyos⁵⁴. Por tanto, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Villamediana estaba familiarizado de primera mano no sólo con la pintura de Caravaggio, sino también con la de sus principales seguidores: Caracciolo (núms. 6 y 7), Annibale Carracci (núm. 7), Cavarozzi (núm. 26), Manfredi (núm. 42) y su compatriota Ribera.

4. 11 de julio de 1613. Una réplica, es decir, una copia del cuadro original realizada por el propio artista, de la célebre *Judit con la cabeza de Holofernes* (h. 1610-1612, Galleria delle Uffizi, Florencia) (lám. 3), de Cristoforo Allori, llamado Bronzino⁵⁵. La carta de puño y letra del conde de Villamediana al caballero Andrea Buonaccorsi dice: “Me haga merced de solisitarme una copia de una Madalena del Corregio que me ofrecio el caballero Bronzini [Cristofano Allori] de copiarme y más [‘además de’] una Judit de su mano”⁵⁶. A pesar de la respuesta de Buonaccorsi en la que le aseguraba que “el uno y el otro han sido comenzados”⁵⁷, lo cierto es que nunca los terminó. Así lo constata la “Nota de cuadros comenzados” de Curzio Picchena, fechada el 15 de marzo de 1620 —cinco años después del regreso del conde a España—, que asienta lo siguiente: “Un cuadro en tela, en él una Judit, *encargado por el Conde de Villa Mediana*”⁵⁸. Lo

54 Mancini, “Di *** detto communemente il Greco”, *op. cit.*, t. 1, pp. 230-231.

55 No debe confundirse con Agnolo di Cosimo, el maestro de Allori, también llamado Bronzino.

56 Carta del conde de Villamediana a Andrea Buonaccorsi, citada por Terzaghi, *op. cit.*, p. 189. Según Fumagalli, *op. cit.*: “La data 11 luglio 1613 che reca la lettera del Villamediana, inviata al cavalier Andrea Buonaccorsi, testimonia che lo spagnolo fu tra i primi a domandare una replica della già nota *Giudita* dell’Allori, eseguita intorno al 1612-1613 [*La fecha 11 de julio de 1613 que lleva la carta de Villamediana, enviada al caballero Andrés Buonaccorsi, atestigua que el español fue uno de los primeros en solicitar una réplica de la ya conocida Judith de Allori, realizada hacia 1612-1613*]” (p. 111, n. 39).

57 “Li quadri che V.S. Ill.ma lassò ord[inar].e al s.re Cristofano Allori detto il Bronzino li facesse, cioe la S.ta Maria Mad[dale].na, Origi[na].le dl Coregio, e di quella Judit di sua inventione, l’uno e ll’altro e cominciato e se lui non fusse ammalato degl’occhi, a quest’hora sarebbono a buonissimo termine” (citado por Fumagalli, *ibidem*, p. 111, n. 39; y por Terzaghi, *op. cit.*, p. 189).

58 Citado por Claudio Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori*, Florencia, Leo S. Olschki, 1982: “Un quadro in tela dentrovi una Giudita commessomi per il Conte di Villa Mediana” (p. 118). Lo mismo dice el inventario general de los años 1618-

encargó en 1613, pero al parecer nunca lo recibió⁵⁹. Dudo que conociera el poema que su amigo Marino le dedicó al cuadro en *La Galeria* (Venecia, 1620), publicada luego del regreso de Villamediana a España, pero de todos modos vale la pena citar sus palabras: “La bella / viudita feroz / no tiene lengua, ni voz, y sin embargo, habla”⁶⁰. Atención a esto: belleza *feroz* (estética de la crueldad) y lengua *muda* (estética del silencio). ¿Por qué le interesaría al conde de Villamediana un cuadro de tales características y qué tiene que ver con su propia poética de la “violencia bella”⁶¹ y la “elocuencia muda”?⁶². Sí conocía, porque lo tradujo él mismo, el soneto “Onde dorate, e l’onde eran capelli”, publicado en la tercera parte de *La lira* (Venecia, 1614), justo cuando Villamediana estaba en Italia. El último verso alude a la orfebrería: “Di diamante lo scoglio, e’l golfo d’oro”⁶³.

1624: “Un sim.e dentrovi una sim.e cominc.ta” (citado por Pizzorusso, *ibidem*, p. 120), o sea, ‘Uno similar [‘un cuadro similar’] en él una [Judit] similar encargado’.

- 59 A pesar de la nota de Curzio Picchena, Terzaghi, *op. cit.*, p. 192, avanza la hipótesis de que la copia del cuadro que hoy se guarda en el Buckingham Palace, número de inventario RCIN 404989, procedente de la colección de Carlos I, podría provenir originalmente de la almoneda de Villamediana. Personalmente, no alcanzo a ver con claridad cómo pudo llegar la obra a manos de Villamediana cinco años después de su partida de Italia, cuando hasta marzo de 1620 ni siquiera estaba acabada.
- 60 Giovan Battista Marino, “Giudit con la testa d’Oloferne di Cristoforo Bronzino”, en *La Galeria*, ed. Carlo Caruso, Marco Lardi y otros, Milán, BIT&S, 2024: “Di Betulia la bella / vedovetta feroce / no ha lingua, né voce, e pur favella” (t. 1, p. 223). También escribió sobre el cuadro Gabriello Chiabrera, “Per una Giuditte dipinta dal Sig. Cristoforo Allori, Bronzino”, en *Delle poesie di Gabriello Chiabrera. Parte Prima*, Génova, Giuseppa Gavoni, 1618, p. 30. Hay edición moderna a cargo de Andrea Donnini, *Opera poetica*, 5 tomos, Milán, Res, 2006.
- 61 Villamediana, “Tú que en polo de amor, deidad luciente”: “De tus dos soles la violencia bella” (*Poesía*, p. 142, xxvii, v. 11); y “¿Qué me quieres enemigo?": “Con exquisita violencia / lastima tu variedad” (*Poesía*, p. 512, xix, v. 5).
- 62 Villamediana, “Silva que hizo el autor estando fuera de la corte”: “Del arte se desnuda / la confiada elocuencia muda” (*Poesía*, p. 458, vv. 142-143). Es un motivo corriente en la poesía del autor, lo mismo que en la de Góngora: “Muda parecerá la voz que nombra” (*Fábula de Europa*, en *Fábulas mitológicas*, p. 409, v. 50); “con voces mudas / de oráculo que avisa” (*Poesía*, p. 147, xxxviii, vv. 10-11); “muda, / dará materia, aunque ruda” (*Poesía*, p. 494, x, vv. 10-11), etc. ¿Cómo se reconcilian silencio y voz?
- 63 Giovan Battista Marino, “Onde dorate, e l’onde eran capelli”, en *La lira*, ed. Maurizio Slawinski, 3 tomos, Turín, RES, 2007, t. 2, p. 83.

Villamediana traduce: “Escollo de diamante en golfos de oro”⁶⁴. Diamante engastado en oro, no en plomo. Sea como fuese, según el testimonio del propio Villamediana el cuadro de Bronzino era el único que le faltaba para completar lo que en la primavera de 1614 ya era un “extraordinario” camerín: “Yo deseo algo de mano de Bronsini, habiendo juntado en Italia un estudio de pinturas, que le tengo por muy extraordinario, y sólo de mano de Bronsini no tengo cuadro ninguno”⁶⁵.



Lám. 3. Cristofano Allori, *Judit con la cabeza de Holofernes* (h. 1610-1612, Palazzo Pitti, Florencia).

64 Villamediana, “En ondas de los mares no surcados”, en *Poesía*, p. 159, LXI, vv. 13-14. Como recuerda Ruestes, “el poema de Lope fue imitado por Marino en el famoso ‘Onde dorate e l’onde eran capelli’ [...] y éste, a su vez, por Villamediana, quien realiza prácticamente una traducción” (p. 179, nota).

65 Carta del conde de Villamediana a Andrea Cioli, secretario de Cosimo II, citada por Fumagalli, *op. cit.*, p. 111, n. 39.

5. 11 de julio de 1613. Una copia sobre cobre de mano del mismo Cristofano Allori de la *Magdalena en el desierto* (*Magdalena leyendo*), de Correggio, copia que también quedó sin acabar. La “Nota de cuadros comenzados” de Curzio Picchena dice: “Un quadrito en cobre, en él Santa María Magdalena; *encargado por el mismo señor conde* [Villamediana]”⁶⁶. Al tratarse de una pintura sobre cobre y no sobre tela, sería muy parecida a la copia, también realizada sobre cobre, de *Magdalena leyendo*, conservada hoy día en la Galleria Borghese (lám. 4)⁶⁷. En la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde también había una, lo que indica que debió de ser una obra popular⁶⁸. El lienzo original, perdido desde 1945, ha sido redescubierto hace poco por Ekserdjian y se conserva en una colección particular en Estados Unidos⁶⁹.



Lám. 4. Copia anónima después de Correggio, *Magdalena leyendo* (siglo XVII, Galleria Borghese, Florencia). Pintura sobre cobre.

-
- 66 “Un quadretto in rame dentrovi S.ta Maria Maddalena comes.mi per il med.mo Sig.or Conte” (citado por Pizzorusso, *op. cit.*, p. 118). Igual en el inventario general de los años 1618-1624: “Un quadretto in rame entrovi una S.ta M.a Mad.a”, ‘Un quadrito en cobre en él una Santa María Magdalena’.
- 67 Antonio Iommelli, “*Maddalena leggente*, copia da Allegri Antonio detto Correggio”, <<https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/maddalena-leggente>>, (consultado el 9/07/2025).
- 68 David Ekserdjian, “Correggio’s reclining *Magdalen* rediscovered”, *The Burlington Magazine*, 161, 1396 (julio de 2019), pp. 556-561 (p. 558).
- 69 Ekserdjian, *ibidem*, pp. 559-560.

6. 27 de agosto de 1613. Una copia de mano de Fabrizio Santafede, Carlo Sellitto o Giovanni Battista Caracciolo, los tres napolitanos, de las *Siete obras de misericordia* de Caravaggio (h. 1607, Pio Monte della Misericordia, Nápoles), una de las obras maestras del pintor⁷⁰. Aunque la venta de la obra estaba estrictamente prohibida (“per nessuno prezzo si possa mai vendere, ma sempre si debba ritenere nella detta chiesa”)⁷¹, parece que el conde llegó a ofrecer por ella la friolera de 2000 escudos de oro⁷². Según Spike, no se conocen copias del siglo XVII, así que lo más probable es que su deseo —el original o una copia, pero que fuese de Caravaggio— no se cumpliera⁷³.

7. Primavera de 1614. Annibale Carracci, *Venus, Adonis y Cupido* (h. 1590, Museo del Prado, Madrid), entonces atribuido a Giovanni Battista Caracciolo, acaso el mejor discípulo de Caravaggio. El inventario de Juan de Lezcano, fechado en 1631, asienta lo siguiente: “Un cuadro original de Caracciolo de Venus y Juno [*sic*] con dios Cupido que se burla de ellos, pintura de mucho precio por la que el conde de Villamediana ofreció al ilustrísimo Lezcano quinientos ducados por él, y no se lo quiso dar”⁷⁴. El

70 Las actas del *Libro delle conclusioni particolari fatte dalli signori governatori del Monte della Misericordia* mencionan las presiones del Conde por obtener la copia: “Havendo intesso che il signor Conte di Villamediana ha fatto molte istanze per volere ‘una copia del quadro’ [en español en el original] dell’altare Maggiore della chiesa della Misericordia, hanno concluso che possa detto S.or Conte farlo copiare pur che sia de mano de’ Fabritio Santafede, o Carlo Sellitto, o vero de’ Giò[van] Batt[ist]ta Caracciolo, con che detto quadro non si possa ammuovere dal detto altare” (citado por Maurizio Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio, “pictor praestantissimus”*, Roma, Newton Compton, 1987, p. 497). El estudio más completo es Vincenzo Pacelli, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Roma, Paparo, 2014, p. 93.

71 *Libro delle conclusioni*, citado por Marini, *ibidem*, p. 497.

72 “Più d’una volta se n’è ritrovato duemila scudi” (*Libro delle conclusioni*, citado por Marini, *ibidem*, p. 497).

73 John T. Spike, *Caravaggio*, segunda ed. corregida, Nueva York, Abbeville Press Publishers, 2010, p. 300.

74 El asiento del inventario dice: “Un quadro original del Caraciolo de Venus y Gi-nona [*sic*: *Giunone*, ‘Juno’] con dios Cupido que se burla dellos pintura de mucho preçio por que el conde de Villa Mediano [*sic*: Villamediana] ofresció al ylustriamo Lezcano quinientos ducados por el, y no se lo quiso dar el quadro” (citado por Antonio Vannugli, *La collezione del segretario Juan de Lezcano. Borgia, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell’Italia del primo Seicento*,

encuentro entre Lezcano y Villamediana tuvo lugar en Roma en la primavera de 1614, ocasión en la que éste último adquirió otras pinturas (núms. 17 y 18). Lezcano, entonces secretario del VII conde de Lemos, poseía una notable colección de cuadros tenebristas (entre ellos, el *Ecce Homo* de Caravaggio recientemente descubierto en Madrid), pero no poseía obras de pintores españoles, ni siquiera de Ribera, de quien estaría informado⁷⁵. Sirva el ejemplo para destacar, una vez más, la singularidad de la colección del conde de Villamediana.

5. LAS ADQUISICIONES EXITOSAS DOCUMENTADAS EN ITALIA

El 7 de febrero de 1615, Marcantonio Baviera, entonces embajador residente en Venecia, le comenta desde La Serenísima al duque Della Rovere que “el señor conde de Villa Mediana [...] va comprando una buena cantidad de cuadros de pintura de mano de valientes hombres para enviar a España, que dicen que hasta ahora ha juntado mediante compra en Nápoles, Roma y otras ciudades por valor de veinte mil escudos”⁷⁶. Las cifras que menciona el propio conde de Villamediana son menores, pero aun así extraordinariamente elevadas: “El señor conde [...] todavía se encuentra aquí, en Venecia, y *dice haber gastado alrededor de diez mil ducados en pinturas, joyas y paños de tapicería*”⁷⁷. Según Fumagalli, estando

Roma, Scienze e lettere, 2009, p. 466, asiento 115). De Antonio Vannugli, ver también “Il segretario Juan de Lezcano e la sua collezione di dipinti italiani”, en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, eds. José Martínez Milán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, 2010, t. 3, pp. 1487-1538 (p. 1542, asiento 115).

- 75 Sobre el *Ecce Homo* de Lezcano, ver Antonio Vannugli, “Il segretario Juan de Lezcano e l'*Ecce Homo* del Caravaggio”, en *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer, Madrid, CEEH, 2009, pp. 267-276, escrito antes del reciente descubrimiento del cuadro.
- 76 Carta de Marc'Antonio Baviera al duque Della Rovere, fechada el 7 de febrero de 1615 y citada por Gronau, *op. cit.*, p. 207, n. 2; y Fumagalli, *op. cit.*, 110, n. 37: “Il S.^r Conte di Villa Mediana... ua comprando buona quantità di quadri di pittura de mano de ualent'huomini per mandar in Spagna, doue dicono hauer fatto raccolta sin'hora per compra in Napoli, Roma el altre città per uentimila scudi”.
- 77 Carta de Marcantonio Baviera al duque Della Rovere, fechada el 14 de febrero de 1615 y citada por Gronau, *ibidem*, p. 207, n. 2; y Fumagalli, *ibidem*, 110-111, n.

en Venecia trató de enviar un agente a Florencia para comprar pinturas “de los estudios de Riccardi [la poderosa familia Medici-Riccardi] y de Bardi [la igualmente poderosa familia Bardi] y de otros lugares”, pero la compra no prosperó porque las leyes de la ciudad prohibían la exportación⁷⁸. Se ve que a Cosimo II de Médici, IV gran duque de Toscana, no le gustó nada el trapicheo, porque un mes después, el 11 de marzo de 1615, el conde de Villamediana le ofrece las siguientes disculpas, que viniendo de él, serían falsas: “Recibí la carta de Vuestra Alteza Serenísima [Cosimo II] y si supiera que en los cuadros [florentinos] había fideicomiso y en la idea de su secretario a Florencia [Curzio Picchena] dificultad, no lo hubiera suplicado a Vuestra Alteza, *yo fui engañado de él en Venecia*, donde le vi. Vuestra Alteza perdone y crea que no tiene mayor criado su casa, en como testificarán todos sus ministros”⁷⁹. La verdad debió de ser lo contrario: sabía perfectamente que los cuadros no se podían exportar, pero aun así trató de hacerlo.

De los muchos cuadros que el conde de Villamediana habrá adquirido en Italia durante su estancia de cinco años, los únicos de los que se tiene noticia cierta son los siguientes treinta y seis:

8. Fecha de adquisición incierta. Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat* (h. 1607, Kunsthistorisches Museum, Viena) (lám. 5). La primera mención de la procedencia del cuadro se debe a Giovan Pietro Bellori, quien en sus *Vite de pittori, scultori et architetti moderni* (Roma, 1672) recuerda que “el conde de Villamediana poseyó una media figura de David”⁸⁰. Como indica el portal del Kunsthistorisches Museum de Viena, a partir de 1623 el cuadro pasó a formar parte de la colección de

37: “Il S.^r Conte... / si troua ancora qui in Venetia et dice hauer speso circa diecimila ducati in pitture, gioie et panni di razzo”.

78 Citado por Fumagalli, *ibidem*, p. 111, n. 37, que reproduce un fragmento de la carta de Curzio Picchena en la que éste explica los inconvenientes del asunto.

79 Carta en español de Villamediana a Andrea Cioli, secretario de Cosimo II, fechada el 11 de marzo de 1615 y citada por Fumagalli, *ibidem*, p. 114; y por Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventario 1513-1883*, tercera ed. ampliada, Roma, Ugo Bozzi, 2023, p. 492.

80 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Boloña, Arnaldo Forni, 2000: “E'l Conte di Villa Mediana hebbe la mezza figura di Davide” (p. 214). Hay traducción parcial al español a cargo de Isabel Morán García, *Vidas de pintores*, Madrid, Akal, 2005, p. 120.

Carlos I de Inglaterra (conocido como “el mayor aficionado a la pintura entre los príncipes del mundo”)⁸¹, que presumiblemente lo compró en la almoneda de Villamediana celebrada en Madrid ese mismo año⁸², junto con otras pinturas suyas que iremos conociendo (núms. 20, ¿24?, 46, ¿47?)⁸³. Por lo que se refiere a Carlos I, entonces príncipe de Gales, Almanza y Mendoza ya mencionaba en una de sus *Cartas* que “es gran estimador deste arte, y así no dejó, *ni en la almoneda del conde de Villamediana ni en la corte*, cosa de estima que no la llevase”⁸⁴. También Carducho recuerda la rapacidad del príncipe: “Muchas de las [pinturas] que

-
- 81 Citado por Lucy Whitaker & Martin Clayton, *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance & Baroque*, Londres, Royal Collections Enterprises Ltd, 2007: “The greatest amateur of paintings among the princes of the world” (p. 19).
- 82 Digo “presumiblemente” porque a pesar de lo que dice la ficha del Kunsthistorisches Museum de Viena, ni el *Libro de pintura* ni los inventarios post-mortem de Carlos I mencionan un *David con la cabeza de Goliath* de Caravaggio, aunque sí otros cuadros suyos o atribuidos a él.
- 83 Sobre la colección de arte de Carlos I, ver, en orden cronológico, John Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londres, Cambridge University Press, 1983, pp. 80-81; Francis Haskell, “Charles I’s Collection of Pictures”, en *The Late King’s Goods: Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, ed. Arthur MacGregor, Londres, Alistair McAlpine, 1989, pp. 203-231; Jonathan Brown, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Nerea, 1995, pp. 33-40; Jonathan Brown, “Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654”, en *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, ed. Jonathan Brown y John Elliott, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 41-68 (pp. 43-51); Susan Bracken, “Charles I and the Art of Italy in Spain”, en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, ed. David García Cueto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, pp. 168-176; y Guido Rebecchini, “Charles I’s visit to Madrid”, en *Charles I, King and Collector*, ed. Per Rumberg y Desmond Shawe-Taylor, Londres, Royal Academy of Arts, 2018, pp. 50-53. De tono más periodístico son los trabajos de Jerry Brotton, “Buying the Renaissance: Prince Charles’s Art Purchases in Madrid, 1623”, en *The Spanish Match: Prince Charles’s Journey to Madrid, 1623*, ed. Alexander Samson, Nueva York, Routledge, 2006, pp. 9-26; y “Mr. Smith in Madrid”, en *The Sale of the Late King’s Goods. Charles I & His Art Collection*, Oxford, Macmillan, 2006, pp. 78-106. Existen también numerosas crónicas de la época.
- 84 Andrés de Almanza y Mendoza, *Obra periodística*, ed. Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001, p. 277.

habemos nombrado estuvieron en grande riesgo cuando estuvo aquí el príncipe de Gales (hoy rey de Inglaterra), que procuró cuanto pudo recoger las pinturas y dibujos originales que pudo haber, no dejándolos por ningún dinero, *y fueron grande parte del residuo de las almonedas del conde de Villamediana y de Pompeo Leoni*, personas que con singular desvelo se preciaron de juntar las mejores cosas que pudieron”⁸⁵. Es raro que no mencione la almoneda del VII conde de Lemos, celebrada en Madrid entre mayo de 1623 y diciembre de 1626, y donde consta que varios miembros del séquito de Carlos I, aunque no él mismo, compraron varios artículos⁸⁶.

-
- 85 Carducho, *op. cit.*, pp. 435-436. Ver igualmente Lope de Vega, “Dicho y deposición de fray Lope Félix de Vega Carpio”, en *Memorial informatorio por los pintores*, Madrid, Juan González, 1629: “A la segunda pregunta dijo [Lope] [...] que el príncipe de Gales, ahora rey de Inglaterra, cuando vino a España hizo buscar con notable cuidado todas las mejores pinturas que se pudieron hallar, las cuales pagó y estimó con excesivos precios” (ff. 17r-22r [ff. 17v-20v]). Hay edición moderna a cargo de Francisco Calvo Serraller. Según Jerónimo Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, ed. Alfonso de Ceballos, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991: “Llevó [el príncipe de Gales] lindas pinturas del Ticiano y del Mudo [Navarrete el Mudo], y lindas espadas, escopetas y vallestas, y un montante excelente cosa”, valorados en “más de seis mil ducados” (pp. 171-172). Si fue así, las pinturas de Navarrete el Mudo no están asentadas en los inventarios de Carlos I. Bracken, *op. cit.*, pp. 173-175, ha logrado identificar las piezas procedentes de la colección de Leoni —una pintura sobre cobre de *María Magdalena*, obra de Correggio, y un busto de mármol de *Faustina*—, pero no así las de Villamediana.
- 86 Ver al respecto Saéz González, *Coleccionismo y almoneda*: “Este día [10 de mayo de 1623] compró un inglés, criado del príncipe de Gales, una espada esclavona del perillo con guarnició antigua” (p. 320); “el 6 del dicho mayo [de 1623] compró Jacobo Badesfort, inglés, un barilillo de plata dorada” (p. 320); “el mismo día [26 de mayo de 1623] compró don Rodulfo Clar, inglés, un cordon de oro y azero en 150 recales” (p. 332); “el mismo día [29 de mayo de 1623] compró Cipion Ebert una pintura de Santa Catalina en lámina” (p. 335), etc. Es improbable que Carlos I mismo comprara nada porque de lo contrario su nombre figuraría en el libro de remates — *Libro de la quenta y raçon de la hacienda que se bendio en la Almoneda qu'en madrid se hizo*—, sobre todo tratándose del futuro rey de Inglaterra.



Lám. 5: Caravaggio, *David con la cabeza de Goliath*
(h. 1607, Kunsthistorisches Museum, Viena).

9. Fecha de adquisición incierta. “El retrato de un joven con una flor de azahar en la mano”, del periodo romano de Caravaggio (1592-1606)⁸⁷. No se sabe nada del paradero del cuadro, que, como el anterior, sólo menciona Bellori en sus *Vite*. El tema como tal es comparable a otras obras del propio Caravaggio, como el *Retrato de Fillide Melandroni* (h. 1598, destruido en 1945), quien sostiene una flor de azahar a la altura del pecho. Si la descripción de Bellori está equivocada y no se trata del retrato de *un* joven, sino de *una* joven, podría tratarse de éste: el retrato de la cortesana Melandroni, amante de Caravaggio. (Como la *Muchacha con estola de piel* de Tiziano citado más adelante, que también parece ser el retrato de una cortesana).

10-16. 12 de enero de 1613. “Siete cuadros” de autor y título desconocidos, comprados a Principio Consilio, pintor al servicio de la aristocracia napolitana⁸⁸.

17. 16 de abril de 1614. “Un cuadro de pintura y algunos tapices”, obsequio del cardenal Alessandro Damasceni Peretti en un banquete en

87 Bellori, *op. cit.*: “E’l ritratto di un giovine con un fiore di melarancio in mano” (p. 214).

88 Citado por Terzaghi, *op. cit.*, pp. 194-195.

honor del conde de Villamediana y del VIII conde de Lemos, entonces embajador en Roma. El “aviso” de corte indica que “el dicho conde [Villamediana] [...] aceptó el cuadro de pintura excelente pero rechazó firmemente el regalo de los tapices”⁸⁹.

18. 19 de abril de 1614. “Varias pinturas de excelente mano junto con otras cosas similares”, adquiridas en Roma⁹⁰. No se sabe cuántas ni de qué artistas, pero por la fecha y el lugar, no sería raro que algunas de ellas fuesen pinturas tenebristas de Caravaggio o de sus seguidores.

19. 10 de julio de 1614. “Un cuadro de pintura que viene de buena mano”, envió del duque de Urbino, Francesco Maria II della Rovere⁹¹.

20-29. 11 de marzo de 1615. Listo para zarpar rumbo a España, le escribe desde Génova al gran duque de Toscana, Cosimo II, con quien ya ha tenido algún pique (ver la nota 35), una carta en la que solicita licencia “para sacar ciertas pinturas que tengo pagadas en el Estado

89 *Aviso* de corte, citado por Fumagalli, *op. cit.*: “Il detto giorno [16 de abril de 1614] il Duca Gaetano banchettò il Conde di Villa Mediana et seco anco l’Amb.r di Spagna, et essendo il detto Co: andato a visit.re il Card.le M.Alto Ss.Ill.ma havendo relatione, che il Co: haveva Lodato un quadro di pittura, et alcuni razzi, subito ordinò che si staccassero dai muri, et mandassero a donare al detto Conte, il quale accettò il quadro di pittura eccellente, ma ricuso costantem.te il dono delli arazzi” (p. 110, n. 36). La traducción sería: “El dicho día el duque Gaetano [Francesco Gaetano o Caetani] ofreció un banquete al conde de Villa Mediana [*sic*] y también al embajador de España [Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos y embajador en Roma entre 1609 y 1615]. Siendo que el mencionado conde había ido a visitar al cardenal M.Alto SS.Ill.ma [Alessandro Pereti Montalto] y había elogiado un cuadro de pintura y algunos tapices, inmediatamente ordenó que fueran descolgados de las paredes y enviados como regalo al mencionado Conde, quien aceptó el cuadro de pintura excelente pero rechazó firmemente el regalo de los tapices”.

90 *Aviso* de corte, citado por Fumagalli, *ibidem*: “Il s.r Conte di Villamediana sabbato andò a baciare il piede a S.B.ne... et Dom.ca fu dal s.r. Gio.batta Crescenzi banchettato [...] havendo questo fatto compra di varie pitture di eccellente mano con altre cose simile” (p. 110, n. 36). La traducción sería: “El señor conde de Villamediana el sábado fue a besar el pie a Su Santidad... y el domingo fue agasajado por el señor Giovanni Battista Crescenzi [...] habiendo hecho la compra de varias pinturas de excelente mano junto con otras cosas similares”.

91 Carta del duque de Urbino a Girolamo Franchetta, citada por Gronau, *op. cit.*, p. 207, n. 2; Fumagalli, *op. cit.*, p. 105; y Terzaghi, *op. cit.*, p. 186, n. 43: “Un quadro di pittura, che uiene da buona mano”.

de Siena, que serán hasta doce cuadros”⁹². La carta va acompañada de una lista de diez cuadros que no tiene nada que ver, ni en el número ni en el título de las obras, con las pinturas compradas y pagadas en Siena (núms. 29-43), así que es posible que provengan de otra parte. Los títulos referidos —diez, y no los doce anunciados— son los siguientes:

20. “De Correggio, un San Juan de cuerpo entero”⁹³.

92 Carta, en español, de Villamediana a Andrea Cioli, secretario de Cosimo II, citada por Fumagalli, *op. cit.*, Apéndice documental, doc. 2, pp. 114-115 (p. 114); y por Macioce, *op. cit.*, pp. 492-493 (p. 493). Los historiadores del arte no se han ocupado de la figura de Cioli. Lo cierto es que, además de trabajar al servicio de Cosimo II, era coleccionista de pintura él mismo y admirador de los célebres *Essays* (1597, 1612 y 1625) de Francis Bacon, que tradujo al italiano con el título *Saggi morali*, Florencia, Pietro Cecconcelli, 1619; y Milán, Giovanni Battista Bidelli, 1620. Menciono el dato porque el ensayo “Sobre le belleza” (“Of Beauty”) trata expresamente sobre las joyas y la pintura, temas caros a Villamediana. La traducción de Cioli no tiene desperdicio. Sobre las joyas dice: “La virtud es semejante a una piedra preciosa: *luce mejor engastada sin demasiado oro ni esmalte [meglio legata senza troppo oro o smalto]*” (ed. de 1619, p. 59). También critica la estética de la belleza de Apeles y Durero: “*Apenas existe una belleza excelente que no tenga algún errorzuelo [erroruzo] en las proporciones*. No se puede decir con facilidad si Apeles o Alberto Durero fue el mejor imitador. El uno quiso representar al hombre según proporciones geométricas; el otro, eligiendo de distintos rostros las partes mejores, quiso hacer de ellas un ejemplar excelente. *No creo que tales pinturas hayan gustado a nadie, salvo al pintor que las hizo [Tali pitture io non credo che piacessero ad alcuno se non al pittore che le faceva]*. No es que yo niegue a un pintor la capacidad de hacer un rostro más perfecto que cualquier rostro vivo que haya existido, pero es necesario que ello ocurra por azar [a caso] y con cierta felicidad [una certa felicità] (como el músico, que a veces da con una melodía excelente), y no por seguir una regla” (ed. de 1619, p. 59). Las dos ideas encuentran su expresión en la poesía, y las joyas, del conde de Villamediana, crítico acérrimo de la belleza orgánica en cualquiera de sus manifestaciones.

93 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Del Correggio / Un San Gio. Tutto intero” (p. 115). El listado entero puede consultarse también en el Getty Provenance Index, Archival Inventory I-2620, que transcribe el manuscrito conservado en el Archivio di Stato di Firenze. El primero en publicarlo, desarrollando las abreviaturas y modernizando la ortografía, parece haber sido Eugenio Casanova, “Esportazione di quadri dallo Stato di Siena”, *Miscellanea Storica Senese*, 11 (noviembre de 1896), pp. 178-183 (p. 179).

21. “De Perino del Vaga, una Piedad con muchos santos”⁹⁴.
- 22-23. “De Tiziano, dos cuadros, o sea, *Madonna* con santos”⁹⁵.
24. “De fray Sebastiano del Piombo, una Santa Lucía”⁹⁶.
25. “De Leonardo da Vinci, una Santa María Magdalena”⁹⁷.
26. “De Michelangelo da Caravaggio, una *Madonna* de [*sic*]”⁹⁸.
27. “Del mismo [de Caravaggio], dos *putti*, que uno toca una flauta y el otro ha depuesto un violín”⁹⁹.
28. “De Moretto, lombardo [Alessandro Moretto], una *Madonna*”¹⁰⁰.
29. “De Parmigiano [Parmigianino], una *Madonna*”¹⁰¹.

Caben un par de aclaraciones.

El *San Juan Bautista* “de cuerpo entero” de Correggio debe de ser copia del panel izquierdo del *Tríptico de la Misericordia* (King’s Gallery, Royal Collection Trust) (lám. 6), adquirida por Carlos I de Inglaterra en la almoneda del propio conde, donde consta que compró otros cuadros de Villamediana (núm. 8, ¿24?, 46, ¿47?)¹⁰². En efecto, la entrada del *Libro de pinturas* de Carlos I de Inglaterra (*A Book of all such the kings Pictures As are by his Maiests*) indica con claridad que el cuadro procedía de España: “A high narrow peece being a Standing St. John Baptist houlding in his left hand a Cane Cross and with his right hand appoynting forwards. Which peece ju M brought from Spaine. An Intire figure almost soe bigg

94 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Pierino dl Vaga / Una Pietà con m.ti Santi” (p. 115).

95 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Titiano / Due Quadri, cioè *Madonna* con Santi” (p. 115).

96 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Fra Bastiano dl Piombo / Una Santa Lucia” (p. 115).

97 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Leonardo da Vinci / Una S.ta Maria Maddalena” (p. 115).

98 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Di Michelag.o da Caravaggio / Una Mad.a di” (p. 115). El asiento está incompleto, como si el autor de la lista, que no parece ser Villamediana, no lograra identificar el tema del cuadro: ¿la *Madona de Loreto*? ¿La *Madona con el Niño y santa Ana*? ¿La *Madona del Rosario*?

99 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Dell’istesso / Due Putti, che uno suona un flauto, et l’altro ha posato un violin” (p. 115).

100 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Del Moretto Lombardo / Una *Madonna*” (p. 115).

101 Citado por Fumagalli, *ibidem*: “Del Parmigiano / Una *Madonna*” (p. 115).

102 Para una imagen de la reconstrucción del *Tríptico*, ver *Trittico della Misericordia*, en el portal digital de la Fondazione Il Correggio Onlus, <<https://www.fondazioneilcorreggio.it/opera/trittico-della-misericordia/>>, (consultado el 8/07/2025).

as the life”¹⁰³. En el margen: “Done by= Anthonio Corregio”. Es decir: “Una obra alta y estrecha que es san Juan Bautista de pie que sostiene en la mano izquierda una caña en forma de Cruz y con la mano derecha apunta hacia el frente. *La cual obra trajo su majestad de España. Una figura de cuerpo entero* casi tan grande como el natural”. Tanto la descripción del cuadro (“una figura de cuerpo entero”) como el lugar de procedencia (“trajo de España”) coinciden con la copia del conde de Villamediana¹⁰⁴. De confirmarse mis sospechas, estaríamos ante una de las pocas pinturas adquiridas en Italia cuya llegada a España puede afirmarse con un alto grado de certeza.

103 Oliver Millar, ed., *Abraham van Der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I, The Thirty-Seventh Volume of the Walpole Society 1958-1960*, Glasgow, The University Press, 1960, p. 15, asiento 6. Sobre el cuadro, ver Shearman, *op. cit.*, pp. 80-81, quien desconoce la existencia de la copia de Villamediana.

104 Sobre las copias existentes del *San Juan Bautista* de Correggio, ver Gabrielle Fabbrici, “Copie dal *San Giovanni Battista* del *Trittico*: note per una ricerca”, en *Correggio. Il Trittico di Santa Maria della Misericordia in Correggio*, ed. Giuseppe Adani, Margherita Fontanesi y otros, Milán, Silvana, 2011, pp. 302-311. Todas las copias coinciden puntualmente con el ejemplar de Villamediana, comprendida la copia de Carlos I conservada en el Kensington Palace: “*San Giovanni Battista, figura intera di giovenetto grande al naturale*” (p. 306); “*Quadro all'piede di San Giovanni*” (p. 306); “*Un Quadro rappresentante San Giovanni in piedi della scuola del Correggio, alto braccia 2 once 10.1/2 [unos 180 centímetros]*” (p. 306). Sobre la complicada historia del cuadro, ver Claudio Franzoni, “Un processo del 1890 e il *Trittico della Misericordia*”, en *Fondazione Il Correggio Onlus*, 1 de noviembre de 2024. Al no conocer la copia de Villamediana, Franzoni deduce que el cuadro en posesión de Carlos I debió de ser regalo de Felipe IV. Sin embargo, no hay prueba documental de que Felipe IV poseyera un *San Juan Bautista* de Correggio o que se lo hubiera obsequiado a Carlos I, cosa que los inventarios de Carlos I seguramente asentarían, como hacen en otras ocasiones. Yo mismo le he planteado mis reservas al Sr. Franzoni, que se ha mostrado receptivo. Bracken, *op. cit.*, p. 175, incide en el mismo error. Al no conocer la copia de Villamediana, deduce que el cuadro de Carlos I podría tratarse de un regalo o una compra sin identificar. Creo que la carta a Andrea Cioli resuelve el misterio: se trata del *San Juan Bautista* de cuerpo entero del conde de Villamediana.



Lám. 6: Copia anónima después de Correggio, *San Juan Bautista* (h. 1600, Royal Collection Trust). Inv. RCIN 400120.

La *Santa Lucía* de Sebastiano del Piombo podría referirse, aunque no hay ninguna certeza de ello, al *Retrato de una dama con los atributos de Santa Ágata* que figura tanto en el *Libro de pinturas* de Carlos I de Inglaterra como en los inventarios *post mortem* de sus bienes. La entrada de los inventarios dice: “A halfe figure of a Woeman in greene with her haire filleted behind her eares. By Frabastiano de Piumbo [*Una figura de medio cuerpo de una mujer vestida de verde, con el cabello recogido detrás de las orejas. De Fray Sebastiano del Piombo*]”¹⁰⁵. El original o, al menos, una copia autógrafa, se guarda en la National Gallery de Londres (núm.

105 Oliver Millar, ed., *The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651*, The Forty-Third Volume of the Walpole Society 1970-1972, Glasgow, The University Press, 1972, p. 202, asiento 2. La descripción del *Libro de pinturas* dice: “The picture of a certayne woeman painted upon a Board in greene apperell Soe bigg as the life Halfe a figure without a frame [*La imagen de cierta mujer pintada sobre tabla con vestiduras verdes tan grande como el natural figura de medio cuerpo sin marco*]”. En el margen: “sijd tu bi don bij [*said to be done by*] bartolmeo del peumbo [*hecha según se dice por Bartolomeo del Piombo*]” (Millar, *Abraham van Der Doort's Catalogue*, p.41, asiento 20).

de inventario NG24). Otros dos cuadros parecidos son el *Santa Lucía* (*Retrato de una dama con los atributos de Santa Lucía*) (h. 1525, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico), obra de Sebastiano del Piombo, y el *Retrato de una dama como santa Lucía* (h. 1509, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid), de Boltraffio.

La *María Magdalena* atribuida a Da Vinci debe de ser una copia de Giovanni Pietro Rizzoli, conocido como Giampetrino, parecida a la que hoy en día cuelga en la Capilla de Los Condestables, en la Catedral de Burgos.

La *Madonna* de Caravaggio podría ser una copia de la *Virgen de los Peregrinos* (*Virgen de Loreto*) (1604, Basilica de Sant'Agostino in Campo Marzio, Roma), tema de uno de los sonetos de Villamediana ("A la casa de Nuestra Señora de Loreto")¹⁰⁶ y obra, además, de la que circulaban numerosas copias en la España de la época¹⁰⁷. Carlos I de Inglaterra también poseía una copia, que pudo haber adquirido en la almoneda de Villamediana, aunque no hay certeza de ello. El asiento correspondiente del *Libro de pinturas* dice: "Our Ladie, Christ, and Twoe Pilgrimms after Michaell Angelo Carvagio [*Nuestra Señora, Cristo y dos peregrinos después de Michelangelo Caravaggio*]"¹⁰⁸. Por su parte, Papi cree que podría

106 Villamediana, "No colosos, ni pompas de romanos", en *Poesía*, p. 3, II. Sobre la Basílica de la Santa Casa de Loreto la que alude el soneto, ver David García Cueto, "Donaciones españolas al Tesoro de la Santa Casa de Loreto durante el siglo xvii", *Atrio*, 18 (2012), pp. 73-94, <<https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/559/3905>>, (consultado el 23/07/2025). Según García Cueto, "abundaron los visitantes de origen español, encontrándose no sólo peregrinos anónimos, sino también personalidades de la aristocracia y de las altas jerarquías de la Iglesia" (versión electrónica sin paginar).

107 Al respecto, ver Fernando Marías, "Pintura, diplomacia y censura en la Cappella Paolina: desde Toledo y Madrid hasta Roma", en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, ed. Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi Editore, 2015, pp. 58-86 (p. 60); y Maria Cristina Terzaghi, "Alle origini del naturalismo spagnolo. La *Santa Caterina* del Prado nel contesto delle prime copie da Caravaggio in Spagna. (1610-20 ca.)", en *Las copias de obras maestras*, pp. 89-105 (pp. 98-99).

108 Millar, *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 228, asiento 53. Asentada en los inventarios de los bienes de Carlos I como: "Mary Christ & 2 beggers. Coppie after Caravagio [*María Cristo y dos mendigos. Copia de Caravaggio*]" (Millar, *Inventories*, p. 302, asiento 66).

tratarse del tondo de la *Virgen con Niño* de Cavarozzi, documentada en Madrid¹⁰⁹.

El cuadro con dos músicos atribuido a Caravaggio es el *Lamento de Aminta* (h. 1613-1615, Col. particular, Turín), obra de Bartolomeo Cavarozzi de la que existen numerosas copias (lám. 7)¹¹⁰. Cavarozzi residió en Madrid entre los años 1617-1619, cuando podría haber conocido personalmente a Villamediana¹¹¹. Pintó varias obras en España antes de regresar a Roma en 1619, de las que se conocen la *Sagrada Familia con Santa Catalina* del Museo del Prado, la *Santa Catalina de Alejandría en prisión* del Museo de Bellas Artes de Murcia y el cobre de la *Virgen del Pilar* del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid¹¹².

109 Gianni Papi, *Bartolomeo Cavarozzi*, Soncino, Edizioni dei Soncino, p. 65, nota 54.

110 Existe una extensa bibliografía al respecto, de la que yo destacaré Daniele Sanguineti, “Bartolomeo Cavarozzi e le ‘Sacre Famiglie’: tracce per una congiuntura caravaggesca tra Genova e la Spagna”, en *Bartolomeo Cavarozzi ‘Sacre Famiglie’ a confronto*, ed. Daniele Sanguineti, Milán, Skira, 2005, pp. 13-39 (p. 15); Daniele Sanguineti, “Genova 1617: incontro con Bartolomeo Cavarozzi”, en *Bartolomeo Cavarozzi a Genova*, ed. Gianluca Zanelli, Génova, Sagep, 2017, pp. 31-61 (pp. 33-34); Gianni Papi, “Il primo ‘Lamento di Aminta’ e altri approfondimenti su Bartolomeo Cavarozzi”, *Paragone*, 77, 695 (2008), pp. 39-51; y Gianni Papi, *Bartolomeo Cavarozzi*, pp. 20-23, quien, además, reproduce tres versiones del cuadro (pp. 110, 112 y 146), dos de ellas en paradero desconocido.

111 Sobre el viaje de Cavarozzi a España, ver Marieke von Bernstorff, “Da Roma a Genova e alla corte di Spagna. Il viaggio di Crescenzi, Cavarozzi e Seghers come esempio del *transfer* artistico tra Anversa, Roma e Madrid”, en *Bartolomeo Cavarozzi a Genova*, ed. Gianluca Zanelli, Génova, Sagep, 2017, pp. 7-29, que aporta pocos datos nuevos.

112 Sobre la huella de Cavarozzi en España, ver Alfonso Pérez Sánchez, *Borgianni, Cavarozzi y Naldi en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964, pp. 20-25, con reproducción en blanco y negro de algunos de los cuadros (lám. 17-23); y, más recientemente, Piers Baker-Bates, “Circa 1600. Italians in Spain: Orazio Borgianni and Bartolomeo Cavarozzi”, en *Artistic Exchanges Between Spain and Italy, 1516-1621: Orrente, Maino, Tristán, Borgianni and Cavarozzi*, Madrid, CEEH, 2024, pp. 103-121. La monografía más completa es Papi, *Bartolomeo Cavarozzi*, pp. 41-52.



Lám. 7: Bartolomeo Cavarozzi según Caravaggio, *Lamento de Aminta* (h. 1613-1615, Col. particular, Turín).

30-44. 20 de abril de 1615. “Quince piezas” (no “hasta doce”, como alegaba Villamediana en la carta del 11 de marzo)¹¹³, entre lienzos, tablas y cabeceras de cama, procedentes de diversas colecciones —el caballero Colombini, Annibal Simone, Giacomo Credi, Agostino Bardi—, “comprados y pagados en Siena, por mano de Michelangelo Vanni”, pintor amigo de los Mancini (núms. 2-3)¹¹⁴. Los títulos asentados en la minuciosa “relación” (*relatione*) de Agostino Chigi con fecha del 20 de abril de 1615 son los siguientes:

30. “Una pintura redonda en tabla con moldura de madera dorada, que es una Virgen María con el Niño Jesús y un san Juan Bautista, que por mucho tiempo recuerdo que siempre he considerado en su mayor parte de mano de Andrea del Sarto”¹¹⁵.

113 Carta de Agostino Chigi a Andrea Cioli, proveniente del Archivio di Stato in Firenze, dada a conocer por Casanova, *op. cit.*, y citada posteriormente por numerosos historiadores de arte: “Sono andato oggi a vedere tutte le pitture che Michelagnolo Vanni mi ha detto havere intentione di comprare il sig.^{re} Conte di Villamediana che sono quindici pezzi [*Hoy he ido a ver todas las pinturas que Michelangelo Vanni me ha dicho que el señor Conde de Villamediana tiene la intención de comprar, que son quince piezas*]” (p. 181).

114 Carta, en español, de Villamediana a Andrea Cioli, dada a conocer por Fumigalli, *op. cit.*, Apéndice documental, doc. 3, pp. 115-116.

115 Citado por Casanova, *op. cit.*: “Un tondo in tavola con ornamento di legname indo-

31. “Una pintura redonda en tabla de la mano de Domenico Beccafumi, llamado Mecarino [‘Mecherino’], nuestro sienés, sin moldura, que es la Madonna con el Niño Jesús y un san Juanito, y las cabezas y bustos de San José y del beato Juan Colombino”¹¹⁶.

32. “Una pintura en lienzo con moldura dorada de la Virgen María con su Hijo y la cabeza y manos de san José, y a los pies un retrato de un anciano que probablemente la mandó hacer. Dicen que es de mano de Tiziano”¹¹⁷.

33. “Una pintura en tabla con moldura negra, que es el retrato de un joven de medio cuerpo arriba, vestido a la moda de aquellos tiempos, con un arco de violín en la mano: obra hermosa y bien conservada, como de Rafael de Urbino, aunque otros han creído que es obra de Sebastiano del Piombo”¹¹⁸.

34. “Una Santa María Magdalena en tabla, de medio cuerpo arriba, vestida a la antigua y retratada del natural, de mano de Giovanni Antonio Sodona, llamado El Sodoma”¹¹⁹.

35. “Una pintura en tabla con moldura dorada muy bella, que es Nuestra Señora con su Niño en brazos y algunos otros santos, obra del mencionado Mecarino [‘Beccafumi’], nuestro sienés; pero obra no del todo acabada y por ello no del todo grata a quien la contempla”¹²⁰.

rato, ove è una Vergine Maria con il Bambino et un s. Gio. Battista quale per lungo tempo, che io mi ricordo, sempre ho sentito essersi tenuto dalla maggior parte per mano di Andrea del Sarto” (p. 181).

116 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un tondo in tavola di mano di Dom.co Beccafumi d.º Mecarino nostro sanese, senza alcuno ornamento, ove è la Madonna con il Bambino et un s. Giovannino e le teste e busti di s. Giuseppe e del b. Gio. Colombino” (p. 182).

117 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro in tela con ornamento indorato, dipentovi Maria Vergine con il suo figliolo e la testa e mani del s. Giuseppe et a’piedi un ritratto d’un vecchio che verisimilm.º lo fece fare. Dicano essere di mano di Titiano” (p. 182).

118 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro in tavola con ornamento nero. Vi è un ritratto d’un giovane dal mezzo in su vestito all’uso di quei tempi con un arco da violino in mano: opera bellissima e ben conservata, come quella, che è di mano di Raffaello da Urbino sebene altri hanno creduto di fra Bastiano del Piombo” (p. 182).

119 Citado por Casanova, *ibidem*: “Una s. Maria Maddalena in tavola dal mezzo in su, vestita all’antica e ritratta da un naturale di mano di Gio. Antonio Sodona detto il Sodoma” (p. 182).

120 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro in tavola con ornamento indorato assai bello, ove è Nostra Donna con il suo Bambino in braccio et alcuni altri santi; di mano del soprad.º Mecarino nostro senese; ma opera non in tutto finite, e però di non intero gusto a chi la vede” (p. 182).

36. “Otra pintura en tabla con moldura de una mujer de medio cuerpo arriba, sacada del natural, que dicen de Giulio Romano”¹²¹.

37. “Otra mujer en tabla, también de medio cuerpo arriba, retratada del natural, con moldura dorada, que dicen de mano de Correggio”¹²².

38. “Una mujer desnuda yacente, entera, con un poco de marco alrededor, que dicen del Tiziano, pero al ver el original, según tengo entendido, en manos del señor cardenal Borghese, y una copia de él en manos del señor cardenal Tonti, también se juzga que ésta aquí es una copia, aunque muy bien ejecutada y hecha”¹²³.

39-40. “Dos cabeceras de cama en cada una de las cuales hay una mujer yacente desnuda con algunos querubines juguetones, obra del mencionado Mecarino nuestro, pero no de su mejor estilo”¹²⁴.

41. “Una pintura redonda en tabla con moldura dorada, que es la Virgen María con el Niño Jesús y un san Juan Bautista, que afirma ser obra de Rafael”¹²⁵.

42. “Una pintura en tabla redondeada en la parte superior, con una hermosa moldura dorada, donde está pintado Nuestro Señor con la Madre y algunos ángeles, designado por el propietario [Michelangelo Vanni] como obra de Andrea Mantegna”¹²⁶.

121 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un altro quadro con ornamento in tavola di una femmina dal mezzo in su, cavata dal naturale che dicono essere mano di Giulio Romano” (p. 182).

122 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un'altra femmina in tavola pure dal mezzo in su, ritratta dal naturale con ornamento indorato, qual predicano mano del Correggio” (p. 182).

123 Citado por Casanova, *ibidem*: “Una femmina ignuda a diacere tutta intiera con un poca di cornice a torno, nominata per mano di Titiano, ma vedendosene per quant' intendo l'originale nelle mani del sig. Card.le Borghesi et una copia di esso in quelle del sig. Cardinale Tonti, si giudica anco questa qua esser copia, ma assai ben condotta e fatta” (p. 182).

124 Citado por Casanova, *ibidem*: “Due testiere da letto in ciascuna delle quali è una femmina ignuda a diacere con alcuni puttini scherzante di mano del predetto nostro Mecarino ma non della miglior sua maniera” (pp. 182-183).

125 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un tondo in tavola et ornamento indorato con Maria Vergine et il Bambino et un s. Gio. Battista quale afferma essere di mano di Raffaello” (p. 183).

126 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro tondeggiato da capo in tavola con assai bell' ornamento indorato ove è dipinto N. S. con la Madre ed alcuni Angioletti, nominato dal padrone per opera di Andrea Mantegna” (p. 183).

43. “Una pintura en lienzo, que es un Ecce Homo con Pilato y dos soldados, todos de medio cuerpo arriba, e incluso menos, que es una copia que proviene de Michelangelo da Caravaggio, pero bien realizada y bien conservada”¹²⁷.

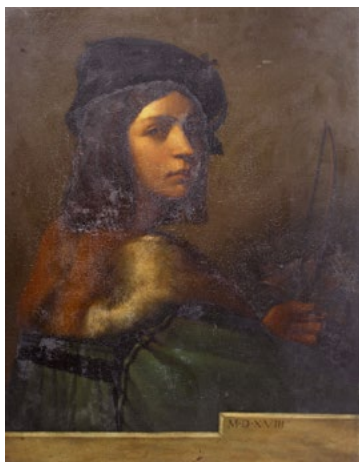
44. “Un icono, o mejor dicho, una tela de altar, donde está pintada la Concepción de la Virgen con otros dos santos, obra de Francesco Vanni”¹²⁸.

Comento brevemente algunas de las partidas.

La tabla redonda de la Madonna con el Niño Jesús y san Juan Bautista niño de Beccafumi sería parecida al tondo de *La Sagrada Familia con san Juan Bautista y un donante* (h. 1528), depositado en el Museo Horne de Florencia.

No se conoce ningún cuadro de Tiziano que coincida con la descripción de Chigi (núm. 32), por lo que es posible que no fuera obra suya.

El *Retrato de un violinista* (1518, Col. Barón Guy de Rothschild, París) (lám. 8), atribuido durante mucho tiempo a Rafael, se considera, efectivamente, obra de Sebastiano del Piombo, cuando no su autorretrato. Circulaban muchas copias, de las cuales ésta podría ser una.



Lám. 8: Sebastiano del Piombo, *Retrato de un violinista* (1518, Col. Barón Guy de Rothschild, París).

127 Citado por Casanova, *ibidem*: “Un quadro in tela ove è un Ecce homo con Pilato e due soldati, tutti dal mezzo in su, et anco meno, che è copia che viene da Michel’ Agnolo da Caravaggio, ma ben fatta e ben conservata” (p. 183).

128 Citado por Casanova, *ibidem*: “Una icona, o vogliamo dire tela da altari, ove è dipensa la Concettione della Madonna con due altri Santi di mano di Francesco Vanni” (p. 183).

Sodoma es autor de varias versiones distintas de la *Magdalena penitente*. La aquí descrita, “de medio cuerpo arriba, vestida a la antigua”, no semi-desnuda e hincada de rodillas como en otras versiones, es comparable a otras obras de su círculo, como la *Magdalena* con la inscripción “Melius moritura si infunere no nyi sissem (*sic: Melius me morituram fuisse si non in funere meo nupsissem* [Yo habría tenido una muerte mejor si no me hubiera casado el mismo día de mi funeral])”, subastada en Christie’s en 2016¹²⁹.

Resulta significativo que comprara una tabla de Beccafumi (núm. 35) “no del todo acabada y por ello no del todo grata a quien la contempla”. Vasari en sus *Vidas* expresa una reserva similar acerca de la *Ascensión de Cristo*: “Esta obra, por cierto, es admirable; mas lo sería aún más si Domenico [Beccafumi] hubiese dado un aire más bello a las cabezas allí donde *tienen un aire poco placentero* [*non molto piacevole*]; porque parece que en la vejez los rostros cobrasen *cierto aire espantado y no muy agraciado* [*spaventata e non molto vaga*”¹³⁰. Surge, pues, la pregunta: en el soneto “Al conde Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos”, ¿qué debemos entender por “gusto”? Es claro, por ejemplo, que el manierismo de Beccafumi, de quien compró cuatro obras (núms. 31, 35, 39 y 40), no era del gusto de todos. La descripción de la tabla como tal concuerda con varias obras de Beccafumi y sus seguidores, como *La Virgen y el Niño, con santa Catalina de Siena y san Antonio de Padua* (1539, Museo della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Roma) (lám. 9), *La Virgen con el Niño y los santos Lorenzo y Catalina de Alejandría* (Sotheby’s), *La Virgen con el Niño y los santos Pablo y Galgano* (Pinacoteca

129 Tanto el retrato como la inscripción aluden a la reina Sofonisba, no a María Magdalena, como alega Chigi, y como aparece en el portal de la casa de subastas Christie’s. La fuente literaria es Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXVI-XXX*, ed. y trad. José Antonio Villar Vidal, Madrid, Gredos, 1993: “Cuando el sirviente se presentó ante Sofonisba llevando este mensaje junto con el veneno, ella dijo: ‘Acepto el regalo de bodas [la copa con el veneno], y no me desagrada, si es lo máximo que el esposo [Masinisa] pudo ofrecer a su esposa; pero dile lo siguiente: yo habría tenido una muerte mejor si no me hubiera casado el mismo día de mi funeral’” (lib. 30, 15, 7).

130 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, tercera ed., Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1991: “Quest’opera certo è mirabile, ma più sarebbe ancora se Domenico avesse dato bell’aria alle teste, là dove hanno una certa aria non molto piacevole; perciò che pare in vecchiezza e’ pigliasse un’ariaccia di volti spaventata e non molto vaga” (p. 918).

Nazionale, Siena) y otras. Respecto a la estética de lo inacabado, ver adelante la sección “El interés por la pintura de Tiziano”.



Lám. 9: Domenico Beccafumi, *La Virgen y el Niño, con santa Catalina de Siena y san Antonio de Padua* (1539, Museo della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Roma).

Sólo se conoce un retrato de dama de Correggio: *Retrato de una dama* (h. 1520, Museo del Hermitage, San Petersburgo), que coincide bastante bien con la descripción de Chigi (núm. 37). Podría ser una copia de éste.

El desnudo yacente atribuido a Tiziano (núm. 38) no es otro que la *Venus de Urbino* (1538, Galleria degli Uffizi, Florencia). La versión “en manos del cardenal Borghese” a la que alude la relación se considera obra del pintor holandés Lambert Sustris (h. 1565-1569, Galleria Borghese, Roma), de la que ésta sería una copia. Circulaban muchas copias del mismo tema, como las dos depositadas en el Royal Collection Trust (RCIN 406162 y 402661), procedentes de la colección de Carlos I de Inglaterra.

Las pinturas destinadas a las cabeceras de cama a menudo representaban escenas eróticas. No se conoce ninguna obra de este tipo de mano de Beccafumi, aunque Vasari describe una cabecera de cama realizada

por Giovan Francesco Caroto que representa “un joven completamente desnudo, excepto las partes vergonzosas [*un giovane tutto nudo, eccetto le parti vergognose*]”¹³¹. No resulta extraño, por tanto, que un libertino como el conde de Villamediana deseara tener en su dormitorio una cabecera similar, “por mostrar su brío / en la muy violada cama”, como escribe en una de sus sátiras¹³².

Según Agosti, la tabla atribuida a Mantegna “debía de ser un Matteo di Giovanni o algo por el estilo”¹³³.

El *Ecce Homo* de Caravaggio está rodeado de polémica. Las dos posturas principales son la de Papi, que cree que se trata del cuadro, original de Caravaggio, que hoy se conserva en el Santuario del Bambin Gesù de Arenzano¹³⁴; y Terzaghi, que lo identifica con el *Ecce Homo* de Bartolomeo Manfredi (h. 1612), conservado en el Brooks Museum de Memphis, en el estado de Tennessee, en Estados Unidos (lám. 10)¹³⁵.

131 Vasari, *ibidem*: “Al conte Giovanfrancesco Giusti dipinse [Caroto], secondo la invenzione di quel signore, un giovane tutto nudo, eccetto le parti vergognose. [...] Questa invenzione, nella quale sono altre belle fantasie e particolari, e la quale fu condotta da Giovanfrancesco con estremo amore e diligenza, serve per testiera d’una lettiera di quel signore in un suo amenissimo luogo detto Santa Maria Stella, presso a Verona [*Para el conde Giovanfrancesco Giusti, pintó, según la invención de aquel señor, a un joven completamente desnudo, excepto en las partes vergonzosas. [...] Esta invención, en la que hay otras bellas fantasías y detalles, y que fue realizada por Giovanfrancesco con sumo amor y diligencia, sirve como cabecera de una cama de ese señor, en un encantador lugar suyo llamado Santa Maria Stella, cerca de Verona*]” (pp. 800-801).

132 Villamediana, *Poesía inédita completa*, 10, vv. 1-2. Sobre este tipo de pinturas, ver Paula Hohti Erichsen, *Artisans, Objects and Everyday Life in Renaissance Italy: The Material Culture of the Middling Class*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, pp. 231-235.

133 Giovanni Agosti, “Su Mantegna, 7 (Nell’Europa del Seicento)”, *Prospettiva*, 115 / 116 (julio-octubre de 2004), pp. 135-158 (p. 136).

134 Gianni Papi, “Riflessione sulla cronologia del *David* Borghese e della *Maddalena orante*. Il *San Giovanni* Corsini: l’esempio di Caravaggio per Spadarino. Un indizio per Georges de la Tour in Italia”, en *Entro l’aria bruna d’una camera rinchiusa. Scritti su Caravaggio e l’ambiente caravaggesco*, Roma, Editori Paparo, 2016, pp. 19-38, con reproducción de cuatro de las versiones.

135 Maria Cristina Terzaghi, “Napoli 1610: copie e copisti di Caravaggio”, en *La copia pittorica a Napoli tra ’500 e ’600. Produzione, collezionismo, esportazione*, ed. David García Cueto y Andrea Zezza, Roma, Artemide, 2018, pp. 61-77 (pp. 64-67);



Lám. 10: Bartolomeo Manfredi, *Ecce Homo*
(h. 1612, Brooks Museum de Memphis, Tennessee, EE.UU.).

La *Concepción de la Virgen* de Francesco Vanni sería igual o parecida a su *Inmaculada Concepción y los santos Francisco, Dominico, Ludovico de Tolosa y Margarita de Cortona* (1602, Basilica di Santa Margherita, Cortona), modelo repetido otras veces por el artista¹³⁶.

A pesar de las insistentes súplicas del conde a Cosimo II para que le permitiera exportar los cuadros, no hay prueba documental de que ninguna de las pinturas saliera del país. Según la relación de Chigi, algunas de las obras eran piezas “mediocres e inferiores a su valor”¹³⁷. Por tanto, más allá de su enemistad personal con el conde, no parece haber una razón justificada para que Cosimo II denegara el permiso de exportación de todas ellas.

6. LAS COMPRAS EXITOSAS DOCUMENTADAS EN ESPAÑA

Las obras documentadas en España, algunas de las cuales podrían provenir de Italia, son las siguientes:

“Soggiorno italiano”, p. 187; y “Alle origini del naturalismo Spagnolo”, p. 95.

136 Sobre Francesco Vanni, ver Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 tomos, Siena, Nuova Immagine, 2010, t. 3, pp. 807-1016 (p. 1007).

137 Citado por Casanova, *op. cit.*, p. 182.

45. “Una pintura en tabla al olio del descendimiento de la cruz con seis figuras, la una de Xpo (*sic*: Cristo) y las otras de nuestra Señora, san Juan y la Madalena, Nicodemus y Auarimatias (*sic*: Arimatea) [...] tasada en cien Reales. [...] Rematada en el Conde de Villamediana en quatrocientos y cinquenta reales”, o sea tres veces más que el precio de salida¹³⁸. No se sabe nada del paradero de la obra, que fue adquirida en la almoneada de bienes muebles de Felipe II, celebrada “en las casas de doña María de Aragón, extramuros de la villa de Madrid”¹³⁹, o sea, en el Convento de doña María de Aragón (Colegio de la Encarnación), a partir del 27 de junio de 1608. Por la descripción, y al ser propiedad de Felipe II, podría tratarse de una antigua tabla flamenca, como otras registradas en los inventarios del monarca. La fecha de la compra, entre 1608 y 1609, indica que el coleccionismo de Villamediana no empezó durante su *soggiorno* italiano entre 1611 y 1615, como cabría suponer, sino que ya existía desde antes. Recuerdo, asimismo, que el Colegio de la Encarnación donde se celebró la almoneda albergaba un famoso retablo del Greco, compuesto por seis grandes lienzos —*La Resurrección de Cristo*, la *Crucifixión*, el *Pentecostés*, *La adoración de los pastores*, la *Anunciación* y *El bautismo de Cristo*—, cinco de los cuales se conservan hoy en el Museo del Prado. Podemos afirmar, por tanto, que también conocía de primera mano la obra del cretense, y no precisamente la menos “extravagante”. ¿Coleccionaría cuadros del Greco? Hay razones fundadas para suponerlo.

46. Tiziano, *Muchacha con estola de piel* (1535, Kunsthistorisches Museum, Viena) (lám. 11), proveniente, según indica el portal digital del propio Kunsthistorisches Museum, de la colección madrileña de Pompeo

138 “Almoneda de los bienes de Felipe II, 1608-1613”, en *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem. Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2018, pp. 622-623, asiento 1. Los inventarios de Felipe II se conocen desde los años cincuenta, cuando fueron publicados por Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 tomos, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959. La edición de Sánchez Cantón no incluye el libro de remates de la almoneda, donde el nombre de Villamediana figura con frecuencia. La tabla del *Descendimiento* en particular fue citada por Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884, p. 78, que ya menciona la compra de Villamediana.

139 Checa Cremades, *ibidem*, p. 752.

Leoni¹⁴⁰, en cuya almoneda debió de haberlo comprado Villamediana entre enero de 1609 y marzo de 1610¹⁴¹. Hasta el año 1649 formaba parte de la colección del rey Carlos I de Inglaterra, entonces príncipe de Gales, que lo adquirió en la almoneda de Villamediana en el año 1623, junto con otros cuadros suyos. El *Libro de pinturas* de Carlos I indica con claridad la procedencia española del cuadro: “An Itallion woemans picture Houlding with both hands a fured gowne uppon her naked Should^{rs} which ju M bought in Spaine halfe a figure Soe bigg as the life”¹⁴². O sea: “Una pintura italiana de una mujer que sostiene con ambas manos una vestimenta con pieles sobre sus hombros desnudos *que su majestad compró en España* figura de medio cuerpo tan grande como el natural”. “Comprada” en España, no obsequiada, como otras.



Lám. 11: Tiziano, *Muchacha con estola de piel* (1535, Kunsthistorisches Museum, Viena).

140 “Provenienz: Slg. Pompeo Leoni; Slg. Juan Tassis y Peralta, Conde de Villamediana; bis 1649 Slg. König Karl I. von England; 1651 erworben [*Procedencia: Col. de Pompeo Leoni; col. de Juan Tassis y Peralta, Conde de Villamediana; hasta 1649 en la col. del rey Carlos I de Inglaterra; adquirido en 1651*]”.

141 Helmstutler Di Dio, “Federico Borromeo”, p. 2; y “The chief and perhaps only antiquarian in Spain”, p. 157.

142 Millar, *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 16, asiento 12.

47. Un “retrato” de Tiziano del Alfonso de Ávalos, bien el *Retrato de Alfonso de Ávalos*, VI marqués de Pescara y II marqués del Vasto (c. 1533, Getty Center, Los Ángeles), o, más probablemente, la llamada *Alegoría de Alfonso de Ávalos* (*Alegoría conyugal* o *Alegoría de la separación*) (h. 1532, Musée du Louvre, París) (lám. 12). La anotación marginal de Tristán a las *Vidas* de Vasari sólo dice: “*El quel retrato* [el retrato del marqués de Pescara mencionado por Vasari] *tiene oi* [hoy] *el Conde de Villamediana* en la corte es armado y en pie de las mejores cosas de Ticiiano”¹⁴³. Podría tratarse, como digo, de una copia del *Retrato de Alfonso de Ávalos* del Getty Center, pero como en el *Libro de pinturas* de Carlos I se registra una copia de la *Alegoría* comprada en una almoneda en España, me decanto por éste último. El asiento correspondiente del *Libro de pinturas* dice: “The Picture of the Marquess Gwasto Conteyning 5 halfe figures Soe bigg as y^e life which ju M bought auit an Almonedo in Spaine”¹⁴⁴. Al margen: “Done by Tichian.” O sea, ‘El cuadro del marqués del Vasto contiene cinco figuras de medio cuerpo tan grandes como el natural que su Majestad compró en una almoneda en España’¹⁴⁵. El portal del Musée du Louvre donde hoy se conserva el cuadro también menciona su procedencia original: “Adquirido en venta pública en España [*acquis en vente publique en Espagne*]”¹⁴⁶. Si mis pesquisas no están equivocadas, creo que podemos afirmar con relativa certeza: adquirido en la almoneda del conde de Villamediana entre abril y agosto de 1623.

143 Fernando Marías, “Las anotaciones de Luis Tristán a las *Vidas* de Vasari”, en Xavier de Salas y Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Fundación Real de Toledo, 1992, pp. 139-147 (p. 141).

144 Millar, *Abraham van der Doort's Catalogue*, p. 15, asiento 6. Por los inventarios, donde el cuadro aparece asentado como “The family of ye Marquess of Guasto” (Millar, *Inventories*, p. 256, asiento 13), sabemos que fue vendido a John Hutchinson el 24 de mayo de 1650 por £51.

145 Actualmente, en la Royal Collection se guardan dos copias del cuadro (RCIN 402663 y RCIN 402910), ambas, al parecer, de un tal Miguel de la Cruz, pintor español al servicio de Carlos I que asoma frecuentemente en los inventarios de sus colecciones. Sobre la identidad del enigmático pintor, ver Susan Bracken, “Copies of Old Master paintings in Charles I's collection. The role of Michael Cross (fl. 1632-60)”, *The British Art Journal*, 3, 2 (2002), pp. 28-31.

146 Ver la entrada correspondiente a la *Allégorie conjugale* del Musée du Louvre, <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066480>>, (consultado el 23/07/2025).



Lám. 12: Tiziano, *Alegoría conyugal* (*Alegoría de Alfonso de Ávalos*)
(h. 1532, Musée du Louvre, París). Inv. 754.

48. Tiziano, *Entierro de Cristo*. No se sabe nada del paradero de la obra, mencionada exclusivamente por Luis Tristán en sus anotaciones a las *Vidas* de Vasari: “Yo e bisto 4 sepulcros de Tiziano el uno esta donde e dicho en el Escorial y el otro en Aranjuez y *el otro tiene el conde de Villamediana* y el otro don Melchor Maldonado en Sevilla tesorero de la contratacion”¹⁴⁷. Tiziano es autor de cuatro versiones del *Entierro de Cristo*, realizadas en los años 1520-1525 (Musée du Louvre), 1557 (perdida), 1559 (originalmente en el Monasterio de El Escorial y actualmente en el Museo del Prado) y 1572 (Museo del Prado, procedente de la colección de Antonio Pérez). La versión de Villamediana sería, pues, una de las tantas copias que circulaban en el país, como la de la Catedral de Salamanca, atribuida a Navarrete “El Mudo”¹⁴⁸, la de la Catedral de Palencia¹⁴⁹ y la del antiguo

147 Marías, *op. cit.*, p. 142.

148 Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, 3 tomos, Londres, Phaidon, 1969, t. 1, p. 92.

149 José Luis Cano de Gardoquí, “*Retablo del Santo Entierro*”, en *Memorias y esplendores*, ed. Antonio-Ignacio Meléndez Alonso, Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 1990, pp. 333-334.

Hospital de La Piedad de Benavente¹⁵⁰, entre otros ejemplos. Nótese, por último, que Tristán dice haber visto el cuadro con sus propios ojos, lo que indica que tenía trato personal con el conde. ¿Poseería también éste un cuadro tenebrista suyo? Es una hipótesis plausible.

49. “Un cuadro de pintura de Ticiano, de valor de mil escudos”, que regaló a Fernando de Acebedo y González, obispo de Osma y arzobispo de Burgos, en octubre de 1621, el mismo año del soneto de Góngora. La relación de Almansa y Mendoza dice: “El jueves, a 9 [de octubre], se despidió del Consejo el señor arzobispo de Burgos, don Fernando de Acebedo, y entró a jurar en el Consejo de Estado. [...] Y el conde de Villamediana ha mostrado ser tan su amigo, que, entre otras muestras que ha dado del amor que a su ilustrísima tiene, le presentaba un cintillo de diamantes y una venera de su hábito de muy gran valor, y una letra [‘letra de cambio’ o ‘pagaré’], aceptada en los tesoreros de la cruzada, de mucha cantidad. El arzobispo no lo aceptó, si bien agradeció mucho tal gallardía y valor, y *el conde le presentó un cuadro de pintura de Ticiano, de valor de mil escudos, para que se acordase de él en Burgos, y éste tomó el arzobispo*”¹⁵¹. Las muestras de amistad a las que se refiere Almansa y Mendoza son menos sinceras de lo que parece. Si bien es verdad que lo elogia en tres de sus sonetos, llamándolo en uno de ellos “sacro pastor”¹⁵², no es menos cierto que otras veces se burla de sus orígenes plebeyos, apodándolo “montañés”, “burgalés”, “presidente al revés”, “el regalo y vicio / de Acebedo el eminente” y otras injurias parecidas¹⁵³. De su colección de pinturas no se sabe nada, lo que acaso permitiría identificar el cuadro de Tiziano. Su afán de grandeza queda reflejado en el complejo palacio que se hizo construir en Hoznayo, en Cantabria¹⁵⁴, decorado con cua-

150 Fernando Regueras Grande, “Una copia del *Entierro* de Ticiano en el antiguo Hospital de La Piedad (Benavente)”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florín de Ocampo”*, Zamora, C.S.I.C., 1991, pp. 451-476.

151 Almansa y Mendoza, *op. cit.*, pp. 208-209.

152 Villamediana, *Poesía*, sonetos líricos 14, 37 y 39.

153 Citado por Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 102, 268, 272, 277-278, 290 y 292. Ver igualmente Villamediana, *Poesía inédita completa*, 31, v. 15; 32, v. 10; y Diálogos, 39, v. 51, donde continúan las burlas.

154 Celestina Losada Varea, “El Palacio de los Acebedo en Hoznayo”, en *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda, 1590-1638*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007: “La obra cumbre del pleno clasicismo en la arquitectura civil de Cantabria” (pp. 221-231 [p. 231]).

tro estatuas orantes de tres de sus hermanos y de él mismo (1617, Palacio de Los Acebedo, Hoznayo), de mano del escultor soriano Gabriel de Pinedo¹⁵⁵.

50. Un *Retrato de Isabel de Borbón* (h. 1620, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid) (lám. 13), de Juan Van der Hamen, que “*pudo pertenecer al conde de Villamediana [cursivas nuestras]*”¹⁵⁶. La hipótesis de Naya Franco se apoya en el hecho de que en el dorso del lienzo recién restaurado se ha encontrado una inscripción, firmada por un tal “Carderera” (el pintor, erudito y coleccionista Valentín Carderera y Solano), que dice: “Doña Ana de Mendoza y de la Cerda (mujer del conde de Villamediana), hija de D. Enrique de Mendoza y Aragón, Hermano del 5º duque del Infantado y Dª Ana de la Cerda su mujer. Carderera)”¹⁵⁷. Podría ser, entonces, una obra proveniente, bien de la colección del conde, bien de la de su mujer, que habrá heredado algunos de sus cuadros. ¿Poseería también el *Retrato de Luis de Góngora* del mismo pintor (1620, paradero desconocido). Aparte de ser íntimos amigos, las fechas coinciden. Por otra parte, no era raro entre ciertos coleccionistas tener una galería de escritores ilustres, como Tasso, Lope y Góngora¹⁵⁸. Así, el marqués de Leganés (“otro retrato de Góngora de medio cuerpo”)¹⁵⁹; Ramírez de Prado (“un retrato de un clérigo de tres cuartos que es de don Luis de Góngora”)¹⁶⁰; y Pedro de Vallejo (“una cabeza de un retrato de don Luis de Góngora”)¹⁶¹.

155 Sobre las esculturas, ver el portal digital de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, <https://fundacionmedinaceli.org/collection_author/pinedo-gabriel-de/>, (consultado el 8/07/2025).

156 Carolina Naya Franco, “De la posibilidad de identificar a una dama a través de una alhaja: El descubrimiento de un retrato de Isabel de Borbón en el Instituto Valencia de don Juan, pintado por Van der Hamen”, *Ars & Renovatio*, 1 (2013), pp. 194-214 (p. 196). Le agradezco a la autora la generosidad con la que atendió mis consultas sobre joyería. Sobre otros retratos de Van der Hamen en el Instituto de Valencia, ver William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, trad. Salvador Salort, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, pp. 218-219.

157 Naya Franco, *ibidem*, p. 200.

158 Sobre las galerías de personajes ilustres, ver Benito Navarrete Prieto, “De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen”, *Ars*, 6 (2010), pp. 52-64.

159 José Juan Pérez Preciado, “Inventario de los bienes de mayorazgo de la villa de Morata en 1753”, en *El marqués de Leganés y las artes*, 2 tomos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008 [tesis doctoral], t. 2, p. 909, asiento 242.

160 Getty Provenance Index, Archival Inventory E-705, asiento 18, <<https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>>, (consultado el 21/07/2015).

161 Burke y Cherry, *op. cit.*, t. 1, p. 687, asiento 29.



Lám. 13. Juan Van der Hamen, *Retrato de Isabel de Borbón* (h. 1620, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid).

7. LA COLECCIÓN DE JOYAS Y PLATERÍA

Las noticias sobre las joyas y otras piezas de platería que componían la colección del conde son escasas, en comparación con lo que sería su fabulosa “dactiloteca” (técnicamente, una ‘caja para guardar anillos y piedras preciosas’) (lám. 14)¹⁶². 51-52) Acabamos de ver que en octubre de 1621, el mismo año en que se redactó el soneto de Góngora en el que celebra su gusto en diamantes, le obsequió al arzobispo de Burgos “un cintillo de diamantes y una venera de su hábito [la Orden de Santiago] de muy gran valor”¹⁶³. 53) Por una carta del propio Góngora a Cristóbal de Heredia,

¹⁶² Sobre la voz “dactiloteca”, consultar la entrada correspondiente del *Diccionario histórico de la lengua española* (DHLE), <<https://www.rae.es/dhle/dactiloteca>>, (consultado el 8/07/2025).

¹⁶³ Un ‘cintillo’ o “cinquillo” es “el anillo que lleva cinco piedras engastadas en banda”

sabemos que ese mismo año y ese mismo mes —octubre de 1621—, en la entrada oficial de Felipe IV en Madrid, ni se molestó en recoger “una venera de diamantes, valor de seiscientos escudos”, que se le había caído en medio de una carrera (*OC*, t. 2, p. 398). A éstas habría que añadirles 54) las “pinturas, joyas y paños de tapicería” que compró en Venecia en febrero de 1615, no se sabe cuántas ni de qué tipo¹⁶⁴; 55) el cintillo en oro con diamantes —no en plomo—, “las tres piezas de rosa y las demás piecicillas tablas”, empeñado con el diamantero portugués Andrés de Baraona¹⁶⁵; 56) y la gargantilla que le obsequió a una de sus amantes, la

(Jiménez Priego, *op. cit.*, t. 1, s. v.). Las veneras o encomiendas “pueden considerarse joyas mixtas, entre el mundo profano y devocional [...], específicas de la joyería española. Son, en origen, hábitos o distinciones de las órdenes militares, Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, a las que se añaden la de San Juan y Malta, y posteriormente, la francesa del Espíritu Santo. [...] El siglo XVII conoce una extraordinaria profusión de estos ejemplares, en un momento en que la profesión pública de las creencias es común a toda la sociedad. Generalmente son privativas del estado noble y, como signo de posición social, los hábitos son joyas ricas, para uso masculino, en su mayoría” (Arbeteta Mira, “La joyería española”, pp. 224-225). De la misma Letizia Arbeteta Mira, ver también “Hábito o venera”, en *Pintura y poesía. Amor y guerra en el Renacimiento*, eds. Paloma Flórez Plaza y Rosario González Martínez, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2002, pp. 431-432.

164 Carta de Marc’Antonio Baviera al duque Della Rovere, citada por Groneau, *op. cit.*, p. 207, n. 2; y por Fumagalli, *op. cit.*, pp. 110-111, n. 37: “Dice [Villamediana] haver speso circa diecimila ducati in pitture, gioie et panni di razzo”.

165 *Por los acreedores del conde de Villamediana. Contra Andrés de Baraona portugués, tratante en diamantes. Sobre la ocultación de un cintillo rico de oro y diamantes que el conde empeñó en su poder*, S. l., s. n., 1625, f. 4r. Este texto inédito acerca de los pleitos que perseguían al conde de Villamediana aun después de su muerte aporta numerosos datos de interés acerca de los tratantes de diamantes portugueses —Andrés de Baraona [¿André de Barahona?], Baltasar Rodríguez [¿Baltasar Rodrigues?] y Juan Bautista de Silva [¿João Batista da Silva?], que frecuentaba Villamediana hasta pocos días antes de su asesinato. El documento menciona también el nombre de su platero particular, Bartolomé Fernando, “persona de mucha puntualidad” (f. 1v), y un dato que desconocíamos hasta ahora: antes de que la muerte lo sorprendiera, el conde de Villamediana tenía pensado regresar a Nápoles. El testimonio de Bautista de Silva, diamantero y amigo personal del conde, a quien visitaba en su casa, dice: “El dicho Baraona le dijo [a Villamediana] le perdonase, que no le había podido sacar antes de donde estaba [el cintillo de diamantes] porque no le había de dar a nadie sino a él, y habiéndolo recebido, se fue Baraona, diciéndole el conde que muy presto le pagaría, antes de que se fuese a Nápoles” (f. 4r). He modernizado

marquesa del Valle, y que al enterarse de que lo engañaba con otro hombre, le arrancó a patadas y bofetadas, como él mismo relata sin el menor remordimiento en el soneto “A la marquesa del Valle le quitó unas joyas y puso las manos”¹⁶⁶. Las joyas que le quitó, se las repuso a golpes. La crónica de Pinheiro da Veiga, fechada en 1619 (unos catorce años después del suceso), permite hacernos una idea del sadismo de que era capaz el conde:

Entonces don Juan [de Tassis], saltando dentro del coche y echándole mano a la gargantilla, la [*sic*: le] dijo [a la marquesa del Valle]: “—¿Es posible, infame, que lo confieses, y ni aun engañarme quieras? Juro a Dios que vale más la zapatilla de Hierónima [la actriz y directora teatral Jerónima de Burgos] que toda tu bellaquería”. Dicho lo cual, *le dio doscientas patadas y bofetadas, dejándola medio ahogada y dentro del coche, y arrancándole, además, la gargantilla, de tal manera que hubieron de sangrarla tres veces en tres días y quedó*

ligeramente la ortografía. Respecto a la intención del conde de pagarle a Baraona los 9.624 reales que le debía, hay razones para ponerlo en duda: era público “que el conde no pagaba y que tenía pleito de acreedores” (f. 2r). En Mercedes Agulló y Cobo, “Plateros madrileños de los siglos XVI y XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 46 (2006), pp. 1003-1014, figuran un Juan Bautista (p. 1005) y un Baltasar Rodríguez, platero de oro (p. 1011), que podrían ser los socios de Villamediana. En Madrid nada más, el número de plateros de oro y plata —eran oficios distintos— superaba los seiscientos. Sobre su distribución geográfica en la Villa —calle de Las Platerías, calle de Santiago, calle de Los Tintes, etc.—, ver José del Corral Raya, “Los plateros madrileños en los años centrales del Siglo de Oro”, *Anales Madrileños del Instituto de Estudios Madrileños*, 45 (2005), pp. 95-103.

- 166 Villamediana, “No pierda más quien ha perdido tanto”, *Poesía impresa completa*: “Ayúdanme las piedras [preciosas] a quejarme” (188, v. 12). Sobre la marquesa del Valle, ver Pascual de Gayangos, “Aventuras de Villamediana”, *Revista de España*, 105 (julio-agosto, 1885), pp. 5-29 (pp. 11-16). Esta importante crónica de Tomé Pinheiro da Veiga no ha sido recogida en la traducción al español de su *Fastiginia*. Ver igualmente Gédéon Tallemant des Réaux, “Le comte de Villa-Medina [*sic*]”, en *Historiettes. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle* [1657-1659], ed. Louis Monmerqué, París, Alphonse Levasseur, 1834, t. 1, pp. 285-289 (p. 286); Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 22-24 y el apéndice I, pp. 233-239; Narciso Alonso Cortés, *La muerte del conde de Villamediana*, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1928, pp. 52-58; Rosales, *op. cit.*, pp. 166-172; y más recientemente, Carlos Aganzo, *Don de la insolencia. Juan de Tassis, conde de Villamediana*, Madrid, Siruela, 2024, pp. 29-33.

llena de cardenales. Hízose, además, el lance público, por la mucha gente que a sus gritos acudió¹⁶⁷.



Lám. 14: Jacob de Gheyn, *Dactylioteca de Abraham van Goorle, en Dactyliotheca seu annulorum sigillarium* [Dactylioteca o colección de anillos sigilares] (S. l., s. n., 1601) (Münchener DigitalisierungsZentrum, Múnich). Inv. BV040736612.

La “enseña” que menciona Tallemant des Réaux también permite hacernos una idea de su personalidad: “Una enseña [*enseigne*] en su sombrero¹⁶⁸, donde había un diablo en las llamas con esta divisa, que se refería a

167 Tomé Pinheiro da Veiga, “Aventuras de Villamediana”, p. 14. Tallemant de Réaux, *op. cit.*, lo cuenta así: “Un día sintió [el conde de Villamediana] tales celos de que esta dama hubiera hablado con su rival durante la comedia en casa del rey, que al salir se metió en su carruaje y la golpeó hasta dejarle cardenales. No contento con ello, le quitó unos pendientes de gran valor y unas perlas que, según decía, él le había regalado” (citado por Gayangos, *op. cit.*, p. 20). La traducción es mía.

168 Las “enseñas” eran unas “placas con decoraciones diversas, que hacen referencia a

él: “Mas pinada / Minos arreperiado [sic: Más penado, menos arrepentido]”¹⁶⁹. Para que nos hagamos una idea de hasta dónde llegaba la provocación del conde, la enseña de Carlos V que puede verse en el retrato que le hizo Bernhard Strigel (h. 1520, Galleria Borghese, Roma) representa una Virgen con una divisa que dice “O Mater Dei memento mei”, ‘Oh Madre de Dios, acuérdate de mí’, no una imagen del Diablo con una divisa en la que se jacta de su contumacia. ¿Qué relación guarda el malditismo del conde con su gusto en pinturas, diamantes y caballos? ¿Con su propia poesía? ¿Hasta dónde llegan su sadismo y su afán de provocación?

Aparte de estas referencias literarias, sabemos que en la almoneda de Felipe II donde adquirió la tabla del *Descendimiento* (núm. 45), también compró dos joyas civiles (núms. 58-59) y veintitrés piezas de platería (núms. 60-83), como garrafas, salvillas, jarras, frascos, copas, cubertería y otros bienes muebles de lujo¹⁷⁰. Las joyas fueron tasadas en el año 1602 por Francisco Reynalte, platero de oro de Felipe II, Pedro Cerdeño, marcador de Corte, y Antonio Voto, guardajoyas de su Majestad, y rematadas en la almoneda de 1608 por Hernando de Espejo, también guardajoyas de Felipe II. Las partidas del libro de cuentas de la almoneda son las siguientes:

58. Un “maço de perlas orientales aueneradas [‘acanaladas’] que pesa tres onzas y siete ochavas, tasadas a doscientos y cincuenta Reales la onza

un lema personal o un asunto de particular predilección. Constituyen, en origen, una especie de medallas adaptables al uso y evolucionan enriqueciéndose, como el resto de las joyas. Se colocaban preferentemente en las gorras masculinas, al igual que las variantes llamadas impropiaemente ‘medallas’, ya que no están troqueladas [‘grabadas’] por ambas caras” (Arbeteta Mira, “La joyería española”, p. 197).

169 Tallemant des Réaux, “Le comte de Villa-Medina”, *op. cit.*, t. 1, pp. 285-289: “Au lieu de suivre l’ordre du Roi, le comte va au palais avec une enseigne à son chapeau, où il y avoit un diable dans les flammes avec ce mot, qui se rapportoit à lui: Mas pinada / Minos arreperiado” (pp. 286-287). José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 2006, encuentra el relato de Tallemant “inverosímil en grado sumo” (p. 186). Podrá ser, pero el malditismo de Villamediana que lo alimenta es un hecho indisputable. La pregunta no es si el autor de las *Historietas* miente o no, sino más bien por qué inventaría *esa* mentira en particular.

170 Sobre la plata usada en la España de Felipe II, ver Letizia Arbeteta Mira, “Plata al servicio real: la mesa de Felipe II”, en *Estudios de platería. San Eloy 2004*, ed. Jesús Rivas Carmona, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004, pp. 59-80.

que monta tres mil y quatrocientos y sesenta y ocho maravedíes. [...] Rematadas en el conde de Villamediana a treszientos reales la onça”¹⁷¹.

59. “Un diamante jaquelado [‘ajedrezado’], açeytoso [‘de color amarillento’]¹⁷², en punta (‘puntiagudo’, no plano o ‘en tabla’), en un engaste de oro de seis medias lunetas [‘garras’], esmaltadas de negro, blanco y rojo, con un pieçeçico de oro [¿‘un aro de oro’?], que pesa tres castellanos y siete tomines, que se compro de Jacouo de Trezo en quinientos ducados, tasado en çiento y setenta ducados”¹⁷³. Se remató “en primero de julio 1608 [...] en el conde de Villamediana en dos mil y nouenta Reales”, o sea, unos veinte ducados más que el precio de salida¹⁷⁴. Nótese bien: engaste en oro, no en plomo (lám. 15). Se trataba, por otra parte, de una de las pocas joyas cuya procedencia era digna de mención: Jacopo de Trezzo, platero particular de Felipe II —él prefería llamarse “*escultor* de su majestad”—, autor del tabernáculo del altar mayor de la Basílica de El Escorial e “inventor del tallado del diamante, único en el tallado del cristal y otras piedras”¹⁷⁵. Paolo Morigia recordaba en 1595 que “su Majestad [Felipe II]

171 “Almoneda de los bienes de Felipe II, 1608-1613”, en *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem. Almoneda y Libro de remates. Inventario de tapices*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2018, p. 640, asiento 42. Los inventarios de Felipe II se conocen desde los años cincuenta, cuando fueron publicados por Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 tomos, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959. La edición de Sánchez Cantón no incluye el libro de cuentas de la almoneda, donde el nombre de Villamediana figura en varias ocasiones.

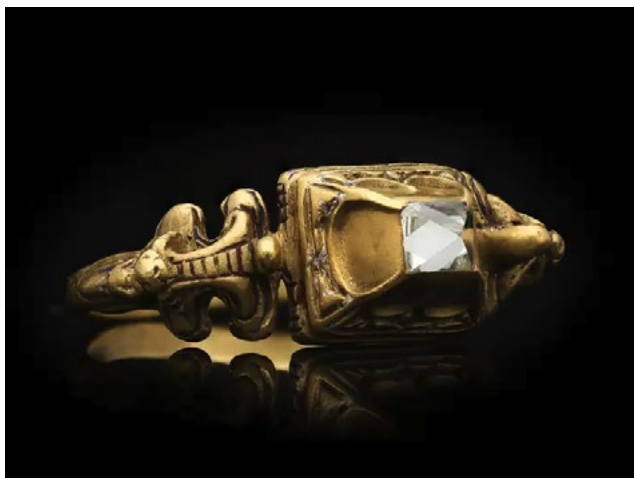
172 Sobre los colores de los diamantes, ver, por ejemplo, Juan de Arfe y Villafañe, *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Valladolid, Alonso y Diego Fernández de Córdoba, 1572: “Hay en ellos [en los diamantes] diferentes especies, porque unos son claros, otros algo amarillos, otros tiran a azules y otros son semejantes en color a los espejos de acero, y éstos son los mejores” (lib. 3, p. 41).

173 Checa Cremades, *op. cit.*, p. 650, asiento 2. En la almoneda de Felipe II se subastaron numerosos diamantes, ninguno de ellos engastado en plomo. He aquí algunas de las entradas: “Un diamante punta pequeño engastado en oro” (p. 650, asiento 1); “una sortija de oro lisa sin ningún esmalte, con un diamante tabla pequeño” (p. 665, asiento 1); “otra sortija de oro, con un letrero por de fuera esmaltado de negro y un diamante punta naípe mayor” (p. 665, asiento 3); “otra sortija de oro sin ningún esmalte y sin ningún esgaste y solía tener un diamante tabla, que fue del Emperador nuestro Señor” (p. 665, asiento 4), etc.

174 Checa Cremades, *ibidem*, p. 650, asiento 2; y p. 757, asiento 96.

175 Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milán, Giovanni Battista Bidelli, 1615: “In-

se complacía en pasar horas enteras disfrutando de su compañía [de Trezzo] y conversando con él de manera familiar”¹⁷⁶. Pudiendo celebrar *esta* sortija —una sortija en oro esmaltado con diamantes del famosísimo Jacopo de Trezzo, procedente de la colección particular de Felipe II—, ¿qué llevó a Góngora a celebrar una sortija de inferiorísima calidad?



Lám. 15: *Sortija de oro con diamante en punta* (Siglo XVI, Col. particular).

ventore d'intagliar il diamante e raro nell'intagliar il christallo e altre pietre” (p. 480). Ver igualmente Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1575: “Jacobo de Trezzo, lombardo de nación, escultor singular y hombre dulce en condición y conversación, joyero de su majestad, ha labrado un diamante tabla tan grande como dos uñas del pulgar juntas, de una piedra cogida en un arroyo allí cabe Madrid, guardando un pedazo de la piedra bruta, para mostrarlo junto con lo labrado, porque se vea de dónde se tomó. En color y resplandor, y todo lo demás que a la vista puede agradar, no dará aquel diamante la ventaja a ninguno de los orientales; y así se puede también creer tiene buena parte de las virtudes que a aquel género de piedras se atribuye” (f. 46v). Sobre el testamento de De Trezzo, su inventario de bienes muebles (comprendidas sus pinturas) y otros documentos, ver Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 310-335.

176 Morigia, *ibidem*: “S. Maestà si compiaceva di starsene a godere le ore intere la sua presenza e ragionare domesticamente con esso lui” (p. 481).

60. “Una garrafilla de cristal sin ningun oro, labrada por de fuera de gallones con una labor de lazos y ojas por el medio. [...] Diola a su Magestad don Pedro de Guzman. [...] Tasada en veynte ducados [...] Rematada en el conde de Villamediana en la tasa”¹⁷⁷.

61. Un “zestico de oro sin tapador, que tiene alrededor seis puntas del mismo oro y seis rositas y en el suelo, por partes de dentro y de abajo, otras dos. [...] Tasado en treynta y çinco ducados de hechura y el oro a diez y seis reales el castellano, que todo monta sesenta y ocho mil seisçientos y setenta maravedís. [...] Rematado en el conde de Villamediana en setenta mil y seisçientos y cinco maravedís”¹⁷⁸.

62. “Una salbilla de oro sin pie, labrada de medio relieve de obalos y jarras, niños, beneras y arpias, con un redondo en el medio de una figura sentada en una silla. Que pesa trescientos y ochenta y çinco castellanos, tasada la hechura en treynta ducados y el oro monta mil y trezientos Reales. [...] Rematada en el conde de Villamediana en cinquenta y siete mil y quatroçientos y çinquenta maravedis”¹⁷⁹.

63. “Una jarrilla de oro de dos asas a manera de olluela, con su pie labrado de medio relieve de figuras al brutesco. [...] Tasada la hechura en veynte ducados y el oro a ley, que monta oro y hechura quarenta y dos mil y çiento y ochenta maravedis. [...] Villamediana / Espejo [Hernando de Espejo, el guardajoyas de Felipe II] / Rematose en el dicho en la tasa”¹⁸⁰.

64. Uno o dos de “quatro frascos de plata blanca, unos algo mayores que los otros, con sus cadenas, tapadores y tornillos y dos maxcarones a los lados de que asen las cadenas. Con escudos de las armas Reales en el cuerpo de cada uno [...], tasados, que montan nouenta y un mil y ziento y sesenta y dos maravedis. [...] El doctor Antonio Alfonso, dos / Villamediana”¹⁸¹.

65. “Un frasco de plata de hechura de pera, chato, con una moldura por medio del cuerpo. [...] Estaba en las alazenias que tenía a cargo Bernardo Cornelio, tenia número treze. Tasada la hechura en tres ducados, digo que se taso la hechura en cuatro ducados, que todo monta quinze mil y quatrozientos y zinquenta maravedis. [...] Rematado en el conde de Villamediana

177 Checa Cremades, *op. cit.*, p. 674, asiento 72.

178 *Ibidem*, p. 679, asiento 4.

179 *Ibidem*, pp. 681-682, asiento 51.

180 *Ibidem*, p. 682, asiento 52.

181 *Ibidem*, pp. 685-686, asiento 5.

en onze mil y nuebeçientos maravedis”¹⁸². La mención de Bernardo Cornelio no es un detalle baladí. Tal como explica Arbeteta Mira: “En el Alcázar de Madrid, muchas de las piezas de vajilla más suntuosas se guardaban en las alacenas llamadas ‘de Bernardo Cornelio’. En su interior había objetos de gran riqueza, algunos de escasa utilidad, que cumplirían, sin duda, una función suntuaria y representativa”¹⁸³. Además de ésta, dos de las piezas de vajilla adquiridas por Villamediana (núms. 66 y 67) procedían, precisamente, de tales alacenas: las más “esplendorosas” y menos utilitarias del Alcázar Real de Madrid. La “utilidad” no entraba en sus cálculos; la *inutilidad*, sí.

66. “Una copa de plata de pie alto, toda lisa, con una moldura de balaustre. Y la copa en triangulo, con tres bebederos hechos a modo de de mechero de candil. [...] Estaua en las alacenas que tenia Bernardo Cornelio. Que monta tres mil y quatroçientos y quarenta y quatro. [...] Rematada en el conde de Villamediana en 3U655 [3.655] maravedis”¹⁸⁴.

67. “Un barquillo de plata blanca, amelonado, torcido, con su pie y un nudete acanalado, todo liso, que su Magestad mandó hacer conforme a uno de vidrio que se rompio. Que peso siete onças y dos ochauas. Tasada la hechura en tres ducados, estaua en las alhacenas a cargo de Bernardo Cornelio [...], que monta tres mil y çiento y veinte y seis maravedis. [...] Rematose en el conde de Villamediana en la tasa”¹⁸⁵.

68. “Una pieça de plata para agua que el cuerpo es una bola redonda, lisa, con su pie y tapador. [...] Tasada la hechura en seis ducados, que monta cinco mil y seisçientos y sesenta y siete maravedis. [...] Rematada en el conde de Villamediana en la tasa”¹⁸⁶.

182 *Ibidem*, p. 686, asiento 8.

183 Arbeteta Mira “Plata al servicio real”, p. 78. Ver igualmente Almudena Pérez de Tudela, “Los descargos del oficio del Guardajoyas. Una importante fuente documental para reconstruir la colección de Felipe II”, en *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Doce Calles, 2023, pp. 163-184: “El Rey regaló a su hija mayor en 1593 un pequeño vaso en forma de barco de cristal de roca, grabado con diversos motivos decorativos. Tenía muchos de procedencia italiana, especialmente de Milán, en unas alacenas de planta baja del ‘Cuarto Nuevo’ del alcázar madrileño” (p. 179). Alude a las célebres alacenas de Bernardo Cornelio.

184 Checa Cremades, *op. cit.*, p. 692, asiento 4.

185 *Ibidem*, p. 693, asiento 8.

186 *Ibidem*, pp. 693-694, asiento 12.

69. “Una pieça de plata con hechura de caracol, que tiene una bola redonda y prolongada y un caño largo con cinco roscas, todo liso. [...] Tasada la hechura en tres ducados, que monta tres mil y quinientos y quarenta y dos maravedis. [...] Rematada en el conde de Uillamediuana en la tasa”¹⁸⁷.

70. Una de “dos cucharas de oro lisas, los cauos cortos, con una canal en medio. [...] Tasada en quinientos y setenta y dos Reales. [...] En 24 de septiembre 1610 se entregaron a Bartolome Hernandez a cuenta de su partida de 244U680 / Villamediana”¹⁸⁸.

71. “Un brasero de plata para la mesa, con tres pilarejos que siruen de pies y un cauo largo. [...] Tasado a medio ducado cada marco de hechura, que suma seis mil y treçientos y ochenta y seis maravedis. [...] Rematado en el conde de Villamediana en seis mil y seisçientos y treinta maravedis”¹⁸⁹.

72. “Una caçoleta de plata toda lisa, con dos aldabas y en el medio un escudo de las armas reales. [...] Tasado a medio ducado de hechura cada marco, que monta once mil ducientos y treinta y siete maravedis y medio. [...] Rematado en el conde de Villamediana en onze mil stezientos [sic: setecientos] y doce maravedis”¹⁹⁰.

73-78. “Seis escudillas de orejas lisas, que cada una tiene una P por señal. [...] Tasadas al peso, que suman veynte y tres mil y duzientasy setenta y tres marauedis. [...] Rematadas en el conde de Villamediana e [sic: a] veinte y quatro mil y Reales”¹⁹¹.

79-81. “Tres escudillas de plata, lisas, torneadas, con picos, asas y pies, con un escudo de las armas Reales en cada una. [...] Tasadas al peso. [...] Rematadas en el conde de Villamediana en 10U650 [10.650] maravedis”¹⁹².

82. “Una garrafilia de plata, lisa, chata, de pie bajo. El cuerpo labrado de punctas a manera de diamantes. Que se hizo de nueuo conforme a otro de bidrio. [...] Tasada la hechura en quatro ducados. [...] Rematada en el conde de Villamediana en quatro mil doçientos y sersenta y nueve”¹⁹³.

187 *Ibidem*, p. 694, asiento 15.

188 *Ibidem*, pp. 697-698, asiento 11.

189 *Ibidem*, pp. 699-700, asiento 1.

190 *Ibidem*, p. 700, asiento 5.

191 *Ibidem*, pp. 704-705, asiento 22.

192 *Ibidem*, p. 705, asiento 34.

193 *Ibidem*, p. 706, asiento 47.

83. Uno de “dos servicios de plata pequeños, con diez y seys agujeros en la falda de cada uno de dos en dos y dos asas. Todos lisos, torneados, para servir a su Magestad en la cama. [...] Tasados a ocho Reales cada marchado de hechura. [...] Rematose el uno de estos servicios en Pedro Renz en nombre del duque de Babiera [...] Rematado el otro en el conde de Uillamediana en 25U498 [25.498] maravedis”¹⁹⁴. Esta reiterada predilección por piezas vinculadas directamente a la figura de Felipe II, como en los asientos 59-60, 64-67 y 79-81, confirma lo que ya es evidente: el conde de Villamediana no adquiriría estos objetos por su utilidad, sino por el prestigio que le conferirían.

8. EL PLOMO EN LA MINERALOGÍA Y LA PAREMIOLOGÍA DE LA ÉPOCA

Decía Martínez de la Parra que ningún platero en su sano juicio engastaría un diamante en plomo, ya que “el artífice se quedaría por necio y el diamante tan infamado por su engaste, que ni señor ni príncipe alguno se lo querría poner en la mano”¹⁹⁵. Antes de estudiar a fondo el gesto iconoclasta conjunto de Villamediana y de Góngora, conviene asentar mejor esta idea, repasando de forma sucinta el significado cultural del plomo en la mineralogía, la paremiología y la literatura de la época, empezando por los primeros: los tratados de mineralogía. Me limito a dos ejemplos representativos entre los muchos posibles¹⁹⁶. El primero es *De re metallica* (1551 y 1557) de Christoph Entzelt o Christophe Encelius. Dice en el capítulo “Sobre el plomo negro”:

El plomo es atribuido por los alquimistas a Saturno y se llama con su nombre. [...] Es un cuerpo inmundo, imperfecto, formado a partir del mercurio, impuro, no fijo, terroso, feculento, que muestra algo de blancura externamente, pero que en lo oculto es rojo y ha sido engendrado a partir de un azufre combustible, en cierta me-

194 *Ibidem*, pp. 707-708, asiento 67.

195 Ver notas 3-5.

196 Sobre los tratados de mineralogía de los siglos XVI y XVII, ver el portal digital The Mineralogical Record, <<https://mineralogicalrecord.com/search-2/>>, (consultado el 11/07/2015).

dida. Le falta pureza, fijación, color, ignición. *En resumen: es un mercurio malo, grosero, de mal sabor y fétido, de virtud débil, como una madre menstruosa que se une al azufre, su esposo leproso o lívido, y de esta unión nace ese hijo saturnino, frío, cuyo nombre es plomo*¹⁹⁷.

El segundo ejemplo procede del *Musaeum metallicum* (Bolonia, 1648) de Ulisse Aldrovandi, una de las máximas autoridades científicas de su tiempo. El capítulo “De plumbo”, ilustrado con calcografías de Giovanni Battista Coriolano, ocupa más de veinte páginas y abarca cuanto pueda saberse sobre este metal: sinónimos y etimología (*Synonyma et etymvm*), naturaleza y propiedades (*Natura et proprietates*), lugar de origen (*Locus*), epítetos (*Epitheta*), adagios (*Adagia*), simbolismo místico y moral (*Mystica et moralia*), aplicaciones medicinales (*Usus in medicina*), usos bélicos (*Usus in bello*), usos varios (*Usus in variis*), etc. Los adagios hablan por sí solos:

La bajeza y la debilidad de este metal han dado lugar a muchos proverbios. Porque se dice “Luchar con dagas de plomo [*Plumbeis pugionibus dimicare*]” a quienes luchan inútilmente. Del mismo modo, “Degollar con una espada de plomo [*Plumbeo gladio iugulare*]” es un proverbio que se pronuncia sobre un argumento vano y sin valor. [...] Además, se presenta la expresión “Una espada de plomo en una vaina de marfil [*Plumbeus gladius in eburnean vagina*]”, que significa cosas opuestas. Algunos relatan que este dicho proviene del apotegma de Diógenes el Cínico, quien una vez, al observar a un joven adornado con una forma hermosa pero hablando con un lenguaje vulgar, dijo: “Este saca una espada de plomo de una vaina de marfil [*Is ex eburnea vagina plumbeum educit gladium*]”¹⁹⁸.

197 Christoph Entzelt, “De plumbo nigro”, en *De re metallica* (1551), segunda edición, Fráncfort, Christian Egenolph, 1557, pp. 59-60: “Plumbum chimistis tribuitur Saturno et eius nomine appellatur. [...] Plumbum enim est corpus immundum, imperfectum ex argento vivo, impuro, non fixo, terreo, feculento, aliquantulum albo in manifesto, sed rubeo in occulto, et ex tali sulphure adustibili procreatum ex aliqua parte. Deficit illi puritas, fixatio, color, ignitio. In summa, argentum vivum, malum, grossum, mali saporis et foetidum, debilis virtutis, tanquam menstruosa mater, unitur a sulphure marito leproso aut livido, et saturninus ille frigidus nascitur filius, cui nomen est plumbum” (p. 59).

198 Ulisse Aldrovandi, “De plumbo”, en *Musaeum metallicum*, Bolonia, Giovanni Battista Ferroni, 1648, pp. 160-180 (p. 171).

También los hay relacionados con la orfebrería:

Lo opuesto [de una espada de plomo en una vaina de marfil] sería: “Una gema encerrada en un anillo de plomo [*Gemma annulo plumbeo inclusa*], que incluso resulta incongruente [*incongrua*], y es muy similar a aquello que se dijo en el segundo capítulo¹⁹⁹, a saber, “Un anillo de oro en el hocico de una cerda [*Annulus aureus in nare suilla*]”²⁰⁰.

Existen versiones parecidas en todas las lenguas europeas: “Una gema engastada en plomo. [Se dice] de una persona que tiene un bello cuerpo, pero un entendimiento grosero y malicioso”²⁰¹; “La gema de su doctrina está engarzada en plomo sucio y su vino excelente se guarda en una mala barrica. Se dice de un letrado vicioso”²⁰²; “Es como una hermosa joya engarzada en plomo”²⁰³.

En inglés también hay varios: “La sabiduría en un pordiosero es un diamante engastado en plomo”²⁰⁴; “Una espada de plomo en una vaina de marfil”²⁰⁵; “Un buen diamante puede estar mal engastado”²⁰⁶; “Luce tan bien como un collar de diamantes en el pescuezo de una cerda”²⁰⁷.

199 Se refiere al siguiente refrán: “Solet pronunciari aliud adagium de re incongrua et indecenti: ‘Annulus aureus in naribus tuis [*Suele decirse otro proverbio sobre algo incongruente e indecente: ‘Un anillo de oro en tus narices*’]” (p. 59).

200 Aldrovandi, *op. cit.*, p. 171.

201 “Una gemma legata in piombo. D’una persona che ha bel corpo, ma ingegno grosso e perverso” (*Proverbi italiani*, Accademia della Crusca, MS Ser), <https://www.proverbi-italiani.org/serdonati_scheda.asp?IDE=6&IDPC=103631&DIR=pre>, (consultado el 11/07/2025).

202 “La gemma della sua dottrina è legata in feccioso piombo, e’l suo troppo buon vino è tenuto in cattiva botte. Dicesi d’un letterato vizioso” (Serdonati MS Ser), <https://www.proverbi-italiani.org/serdonati_scheda.asp?ID=78123>, (consultado el 11/07/2025).

203 “È come una bella gioia legata in piombo” (MS Ser), <https://www.proverbi-italiani.org/serdonati_scheda.asp?ID=90361>, (consultado el 11/07/2025).

204 Thomas Fuller, ed., *Gnomologia*, Londres, B. Baker, 1732: “Wisdom in a poor man is a diamond set in lead” (p. 53).

205 Fuller, *ibidem*: “A leaden sword in an ivory scabbard” (p. 9).

206 Fuller, *ibidem*: “A fine diamond may be ill-set” (p. 4).

207 Fuller, *ibidem*: “It looks as well as a diamond necklace about a sow’s neck” (p. 128).

En español sólo conozco dos: “So vaina de oro, cuchillo de plomo”, del que existen numerosas variantes²⁰⁸; y “Anillo en nariz de puerco.” Cuando una cosa rica y curiosa está mal empleada en quien no luce”²⁰⁹.

9. ALGUNOS EJEMPLOS LITERARIOS

La literatura de la época se sirve a menudo del contraste entre el plomo y el diamante como ejemplo de necedad, ingratitud, deshonor, desigualdad, desdicha, oscuridad o ruina. *Nunca* se considera una unión natural, sino que siempre implica una incongruencia lógica, “cosas opuestas”. Ya en el *Calila y Dimna* (1251), engastar piedras preciosas en plomo se juzga tan absurdo como invertir el orden natural del cuerpo humano: “Es contado por nescio quien pone en su cabeça el ornamento de sus pies, et en los pies el de la cabeça, *et quien dagastona las girgonças en el plomo*”²¹⁰. Bartolli retoma el motivo y lo interpreta desde una perspectiva ética: “Engastar en plomo una piedra preciosa [...] es otorgar su gracia sin que tenga el mérito de quien la recibe”²¹¹. Komensky comienza recordando el conocido versículo de Proverbios: “Diadema de oro en rostro de puerco es la erudición en hombre que desprecia la virtud (Prov., 11:22)”²¹². A partir de ahí, desarrolla una reflexión más amplia sobre el vínculo entre conocimiento y virtud: “Así como *las piedras preciosas no se engastan en plomo, sino en oro*, y entre ambos irradian con mayor esplendor, así la ciencia no debe juntarse a la disolución, sino a la virtud, y añade honor la una a la otra”²¹³. Desde una perspectiva más artesanal, también Mateo Alemán subraya la importancia del engaste:

208 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000, p. 751, 810.

209 *Ibidem*, p. 88, 1875.

210 Hans-Jörg Döhla, *El libro de Calila e Dimna (1251). Edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español*, Zúrich, Universidad de Zúrich, 2007 [tesis doctoral], p. 169.

211 Daniello Bartoli, *De' simboli trasportati al morale*, Roma, Ignazio de' Lazzari, 1677: “Legare in piombo una gemma [...] è donarla sua grazia senza averne merito chi la riceve” (p. 684).

212 Jan Amos Komensky (Juan Amós Comenio), *Didáctica magna (1632)*, trad. Saturnino López Peces, Madrid, Akal, 1986, p. 80.

213 *Ibidem*, p. 80.

“Si la piedra es finísima, de mucho valor, el oro subido en quilates, y el oficial curioso, cuanto más lo fuere, *tiene más obligación a perfeccionar el engaste*, realzando su obra con tallas, briscados [‘brocados’] y esmaltes, hasta dejar la joya en toda perfección acabada”²¹⁴. Cuanto mejor es el engaste, leemos en la *Segunda parte del romancero general* de Madrigal, mayor es la virtud:

En los nobles la virtud
es la más preciosa piedra,
que *cuanto es mejor el engaste*
*se hace della mayor cuenta*²¹⁵.

Pero cuando el engaste es indigno, el resultado es la desdicha: “*Desdicha grande fue cuando engastaste / en plomo tus diamantes* y vestiste / sobre tal seda paño tan grosero”²¹⁶. Refiriéndose a una casa de campo situada en un *locus horrendus*, Charles Cotton escribe: “So a bright diamond would look, if set / in a vile socket of ignoble jet”, ‘así se vería un diamante brillante, si se engastara / en una vil montura de lignito ignoble’.

Lope recurre con frecuencia a la metáfora del diamante engastado en plomo como símbolo de la excelencia oculta bajo una apariencia humilde o engañosa. En *Las mudanzas de Fortuna*, doña Leonor se refiere a don Juan con estos versos:

Juntas concurren en vos
estas excelencias dos;
sois, *aunque en plomo, diamante*;
no es el engaste bastante
*contra esa luz*²¹⁷.

214 Mateo Alemán, *Ortografía castellana*, ed. José Rojas Garcidueñas, Ciudad de México, El Colegio de México, 1950, p. 59.

215 Miguel de Madrigal, “Viendo el monarca del mundo”, en *Segunda parte del romancero general y flor de diversa poesía*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605, f. 102r. Hay edición moderna de Joaquín de Entrambasaguas, 2 tomos, Madrid, CSIC, 1948.

216 Ignacio Arellano, “Poesías atribuidas a Quevedo en un manuscrito de Évora”, *La Perinola*, 16 (2012), pp. 283-317 (p. 292).

217 Lope de Vega y Carpio, *Las mudanzas de Fortuna y los sucesos de don Beltrán de Aragón*, en *Obras completas. Comedias, XIV*, ed. Jesús Gómez y Paloma Gómez, Madrid, Turner, 1998, pp. 677-776 (acto primero, p. 697, sin versificar).

El mismo contraste aparece en *El vaquero de Moraña*, donde Saldaña se admira de ver a la bella Marina vestida en “ropas desiguales”:

Admírase la tierra, el mundo espanta
de ver tu cuerpo tan hermoso y bello
en esas ropas desiguales, *como*
*el índico diamante puesto en plomo*²¹⁸.

En *Los donaires de Matico*, Sancho invierte la fórmula y propone dignificar el valor oculto sustituyendo el plomo por oro:

¡No digas tal!
Que engaste de tal metal [el plomo]
quita el valor al diamante,
y ese precioso tesoro
yo haré que se acredite,
cuando ese plomo se quite
*para poner en él oro*²¹⁹.

La espada de Ramiro en *El testimonio vengado* se ajusta al refrán “So vaina de oro, cuchillo de plomo”:

Aquí en aqueste capote
y grosero traje, mote
pareceréis [la espada] sin decoro,
como pasamos de oro
en ropilla de picote
Seréis delantera nueva
de edificio derribado,
imagen que bestia os lleva,
diamante en plomo engastado,
piedra en metal, oro en cueva²²⁰.

218 Lope de Vega y Carpio, *El vaquero de Moraña*, en *Obras completas. Comedias*, XII, Madrid, Turner, 1995, pp. 1-105 (acto segundo, p. 52, sin versificar).

219 Lope de Vega Carpio, *Los donaires de Matico*, ed. Marco Presotto, Kassel, Reichenberger, 1994, jornada segunda, vv. 1400-1406. He modernizado la ortografía.

220 Lope de Vega Carpio, *El testimonio vengado*, en *Obras completas. Comedias*, IX, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1994, pp. 97-179 (jornada tercera, pp. 159-160, sin versificar).

Vestida en hábito de villano, Dona en *Los locos del cielo* parece:

Bálsamo en brazo grosero,
diamante en plomo escondido,
cubierto y manchado acero,
sol de tinieblas vestido²²¹.

10. LA OFENSA DEL GUSTO

Ante este cúmulo de testimonios, es inevitable preguntarse: si engastar diamantes en plomo es el *summum* de la incongruencia, ¿por qué se jactan de ello el conde de Villamediana y Góngora? La respuesta de Salcedo Coronel se queda corta:

Don Juan de Tassis, conde de Villamediana, gran mecenas de don Luis, fue quien con más diligencia y cuidado, sin perdonar gasto alguno, recogió en España excelentísimos diamantes, los cuales hacía engastar en plomo, cosa poco usada hasta su tiempo, y que hoy hacen los curiosos para mejor lucimiento de la piedra y conocimiento de su fondo²²².

Es verdad que antes del conde de Villamediana no era común engastar diamantes en plomo y que después de él sólo lo hacía un puñado de exquisitos²²³. Nunca fue una práctica extendida, sino una extravagancia deliberada, introducida o promovida por el propio Villamediana con el fin de escandalizar. En efecto, los inventarios de bienes muebles de la época que yo he consultado, empezando por el inventario de la almoneda de Felipe II donde el conde de Villamediana compró una sortija en oro con diamantes, obra de Jacopo de Trezzo (núm. 59), no registran ni una

221 Lope de Vega y Carpio, *Los locos por el cielo*, en *Obras completas. Comedias, X*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1994, pp. 1-94 (acto tercero, p. 83, sin versificar).

222 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora*, tomo segundo, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, p. 238.

223 Alonso, *op. cit.*: “En la época de Góngora, algunos exquisitos engastaban las piedras preciosas en plomo, es decir, con desprecio del engaste” (t. 2, p. 181).

sola sortija en plomo²²⁴. Lo normal antes, durante y después del conde de Villamediana era el engaste en oro, tal como confirman todos los tratados de orfebrería y lapidarios de la época (Juan de Arfe²²⁵, Cleandro Arnobio²²⁶, Anselmus de Boodt²²⁷, Benvenuto Cellini²²⁸, Gaspar de Morales²²⁹, Thomas Nicols²³⁰ y Pierre Woeiriot...) ²³¹; las ordenanzas de la platería de

224 Ver la nota 173. En el romance “Una hermosa pastorcilla”, de Francisco de Trillo y Figueroa, la humilde pastora posee “cuatro anillos de plomo / engastados en cuatro piedras, / hijas de una hermosa fuente / que era el sur de aquella sierra”, es decir, cuatro guijas comunes: una sortija en plomo con piedras de río. Es claramente la versión paródica de una sortija nobiliaria. Cito por la edición de Al mudena Marín Cobos, *Edición y estudio de las Poesías varias de Francisco de Trillo y Figueroa*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015 [tesis doctoral], romance VIII, p. 223, vv. 29-32.

225 Arfe y Villafañe, *op. cit.*; y *Quilatador de la plata, oro y piedras*, ed. ampliada, Madrid, Guillermo Drouy, 1598. Sobre el tipo de sortijas confeccionadas en la España de la época, ver el *Libro de dibujos*, reproducido íntegramente en Francisco de Paula Cots Morató, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia. Los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004 [tesis doctoral], pp. 111-750, <<https://roderic.uv.es/items/fb4af737-d349-4be7-a530-ad0833c12329>, (consultado el 10/07/2025). Le agradezco al autor la generosidad con la que atendió mis consultas.

226 Cleandro Arnobio, *Tesoro delle gioie*, Milán, Giovanni Battista Bidelli, 1619. No menciona el plomo en absoluto.

227 Anselmus de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, Leiden, Joannis Maire, 1636. No menciona sortijas de plomo, pero sí dice que “el peso de las piedras falsas proviene del plomo y de los metales [*gravitas factitiarum a plumbo et metallis provenit*]” (p. 65). La primera edición es de 1609.

228 Benvenuto Cellini, *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell'arte della scultura*, Florencia, Valente Panizzi & Marco Pero, 1568. El uso del plomo se limita a los moldes de prueba.

229 Gaspar de Morales, *Libro de las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, Madrid, Luis Sánchez, 1605. Hay edición moderna a cargo de Juan Carlos Ruiz Sierra, *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, Gaspar de Morales, Madrid, Editora Nacional, 1977.

230 Thomas Nicols, *A Lapidary, or, The History of Pretious [sic] Stones*, Cambridge, Thomas Buck, 1652.

231 Pierre Woeiriot, *Livre d'anneaux d'orfèverie* (1561), introd. Diana Scarisbrick, Oxford, Ashmolean Museum, 1978: “Je de mon premier et propre estat, orfèvre, qui des arts manuels tracte le plus précieux et plus incorruptible subiect, qui est l'or, comme le nom de l'art le monstre [*Yo, de mi primer y propio estado, orfebre, que trato*

Madrid de los años 1604, 1611 y 1624 (“que ningún platero pueda hacer ni vender cadenas de cobre ni latón”)²³²; y todos los historiadores modernos, entre otros, Arbeteta Mira²³³, Scarisbrick²³⁴ y Pérez Rufi²³⁵. Para estar seguro —los datos filológicos importan—, lo he consultado personalmente con tres especialistas en la materia —Francisco de Paula Cots Morató, Natalia Horcajo Palomero y Carolina Naya Franco— y los tres me han contestado lo mismo: “No he visto sortijas engastadas en plomo. Las Ordenanzas, el cuerpo legal de Oficio y luego Colegio, obligan taxativamente a trabajar las piedras finas —piedras preciosas y perlas— sólo en materiales nobles: oro y plata, el platino vendría después”²³⁶.

el más precioso e incorruptible de los sujetos entre las artes manuales, que es el oro, como lo muestra el nombre del arte]”. No hay orfebres de plomo; orfebre, por definición, es aquel que trabaja con metales preciosos e incorruptibles, como el oro y la plata.

- 232 “Que ningún platero pueda hazer ni vender cadenas de cobra [*sic*: cobre] ni latón, trencillines, cruces, annys Deyes [*Agnus Dei*], brazaletes, arracadas ni otra ninguna cosa que sea para gala o ornamento de hombre o mugger salvo que si las tales cosas se hizieren se dejen ver claramente del metal que son, sin estar doradas ni plateadas, por evitar los muchos engaños que cada día se hazen” (José Manuel Cruz Valdovinos, *Organización corporativa de los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico*, Madrid, Universidad Complutense, 1975 [tesis doctoral], t. 4, Documento 3, p. 42).
- 233 Letizia Arbeteta Mira, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*, Madrid, Nerea, 1998: “Durante el reinado de Felipe II las joyas españolas son de oro, normalmente realizadas en veinte quilates, macizas, pesadas, con esmaltes embutidos en la masa de metal” (p. 28).
- 234 Diana Scarisbrick, *Rings: Jewelry of Power, Love and Loyalty*, London, Thames & Hudson, 2007: “En el siglo XVII se introduce la plata en los anillos con diamantes, pero para las gemas de colores el engaste sigue siendo de oro” (p. 247).
- 235 María Isabel Pérez Rufi, *El diseño de joyas en España. 1740-1800*, 2 tomos, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015 [tesis doctoral]: “Los metales preciosos usados comúnmente son el oro y la plata. [...] En general, se puede decir que el español tiende hacia la policromía de las joyas: se realizan monturas de oro, plata o plata dorada tanto para los diamantes como para las piedras de color” (t. 1, p. 56).
- 236 Francisco de Paula Cots Morató, carta del 9 de mayo de 2025. Sus libros más recientes son *La liberalidad del arte en las Españas del siglo XVII: “Lo negosi de fer art lo ofisi”*, Castellón, Societat Castellonenca de Cultura, 2022; y *La cofradía, arte y oficio de plateros de Valencia*, 2 tomos, Castellón, Societat Castellonenca de Cultura, 2021, estudios que él mismo ha tenido la generosidad de enviarme. La respuesta de Natalia Horcajo Palomero, historiadora del arte e investigadora de la joyería de los siglos XVI y XVII, es parecida: “En el siglo XVI y también en el XVII, no he encontrado ninguna referencia a joyas que tuviesen sus diamantes engastados en

Por lo mismo, dudo que el uso del plomo por parte del conde de Villamediana respondiera meramente al propósito de resaltar el brillo del diamante, como si el plomo en sí mismo no tuviera ningún valor. Lo tenía, y marcadamente negativo desde todos los puntos de vista: metalúrgico (“es metal impuro, imperfecto, no fijo, como se muestra bien por la facilidad con que se funde y por la mucha escoria y terestridad que deja fundiéndose”)²³⁷; astrológico (“el plomo es atribuido por los alquimistas a Saturno y se llama con su nombre”)²³⁸; anímico (“Entre los metales mismos se halla la amistad y enemistad que entre las demás cosas. Sólo del

plomo; se engastaban en oro” (Carta del 25 de febrero de 2024). Su tesis doctoral se titula *Joyería europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, <<https://docta.ucm.es/entities/publication/a7a266e4-6c2b-48b4-a876-fa30e7ea46ea>>, (consultada el 10/07/2025). Según Carolina Naya Franco, profesora de Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y especialista en gemología: “El plomo, que yo tenga documentado entre las élites nobiliarias, se usaba en esa época para ballestas de interiores de petos y joyas de oro de mucho peso, para no desgarrar los tejidos. Así que, en principio, se entiende correcto lo que canta Martínez de la Parra.” Se refiere a las palabras de Martínez de la Parra, citadas en la nota 3, de que engastar diamantes en plomo es una necedad, consulta que también le hice. Su libro más reciente es *Bijoux anciens: un álbum inédito de dibujos de joyas en la Biblioteca de Archeologia e Storia dell'Arte de Roma (ca. 1680-1820)*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2021.

237 Bernardo Pérez de Vargas, “De la naturaleza y generación del plomo”, en *De re metallica*, Madrid, Pierres Cosin, 1569, ff. 35v-36r (f. 35v). Hay edición moderna a cargo de Guillermo Herráez Cubino, Salamanca, CILUS, 2000. Es plagio de Vanoccio Biringuccio, “De la manera del plombo et de sua generatione”, en *De la pirotechnia, 1540*, ed. crítica Aldo Mieli, Bari, Società tipografica editrice barese, 1914: “Per soprabbondare molta acquosità et per avere ancora le altre sostenze a tale effetto concorrenti, male mistioni fatte et in esso grande impurità, ed è chiamato metallo imperfecto e lebroso, e poco fisso, come apparentemente dimostra per la facil sua liquabilità et per convertirsi facilmente buona parte in scoria quasi terestre” (ff. 13r-15r [f. 13r]). He modernizado la ortografía.

238 Entzelt, *op. cit.*: “Plumbum chimistis tribuitur Saturno et eius nomine appellatur” (p. 59). Igual en Aldrovandi, *op. cit.*: “Los profesores de alquimia llaman a este plomo negro Saturno [*Alchemiae professores hoc nigrum plumbum Saturnum nominant*]” (p. 160). Aludiendo a ello, Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid Cátedra, 1985, escribe: “Dicen que, siendo / el plomo de natura helada y fría, / ... / muestra que el melancólico terrestre / es fuerza que en amor flojo se muestre” (xxxiii, vv. 459-464).

plomo es amigo el estaño; a los demás destruye y aborrece”²³⁹; moral (“es metal grosero, obscuro, pesado y fétido, pues mancha la mano de quien lo toca. Todas estas condiciones padece con fuerza el pecador, pues es grosero cuando se hincha de soberbia, obscuro por su ignorancia, grave e indecente por su pereza, y fétido por su deshonesto y pernicioso liviandad”)²⁴⁰; proverbial (“‘Una gema encerrada en un anillo de plomo’, que incluso resulta incongruente”)²⁴¹; y literario (“diamante en plomo escondido, / cubierto y manchado acero, / sol de tinieblas vestido”)²⁴². En efecto, para resaltar el brillo de los diamantes no se usaba el plomo, sino los diamantes tintados en negro²⁴³ y los *specchietti* o “espeuelos”²⁴⁴, como puede verse,

239 Álvaro Alonso Barba, “De la antipatía y simpatía que hay entre los metales”, en *Arte de los metales*, Madrid, Imprenta del Reino, 1640, ff. 59v-60r (f. 60r). Hay ed. moderna a cargo de María Teresa Cantillo, Maribel Tena y José Ángel Vázquez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 107.

240 Aldrovandi, *op. cit.*: “Immo plumbum est metallum crassum, obscurum, ponderosum et faedum, quoniam manus pertractantium maculat. Peccans has omnes fortitur [*sic*: fortiter] conditiones, est enim crassus, dum fastu intumescit, ignorantia obscurus, pigritia gravis et inhonesta et pernitiola libidine faedus” (p. 172).

241 Ver la nota 200.

242 Ver la nota 221.

243 Sobre la moda de teñir los diamantes, ver Naya Franco, “De la posibilidad de identificar a una dama a través de una alhaja”: “En cuanto a las gemas, todas las alhajas que porta Isabel [en el *Retrato de Isabel de Borbón* de Van der Hamen que posiblemente perteneciera al conde Villamediana] presentan diamantes tintados en negro. Se conservan varios retratos de damas que portan joyas con diamantes tintados del primer cuarto del xvii. Letizia Arbeteta recoge varios de ellos, que en su mayoría se exhiben en el Kunsthistorisches Museum de Viena. También algunas fuentes bibliográficas sincrónicas especializadas se refieren a esta moda de oscurecer los diamantes: podían ser tintados por completo, tiñendo la totalidad de la base de la gema; tan sólo en alguna de sus facetas, o se les podía aplicar —en el fondo del metal bajo la culata de la gema— un espejuelo o fina lámina de vidrio tintada, que permitía *evocar esos reflejos oscuros*” (p. 209). Arfe y Villafañe da el asunto por sabido: “La tinta de los diamantes es cosa notoria a todos los joyeros y por esto no es necesario tratar della” (*op. cit.*, ed. 1598, p. 102).

244 Sobre los *specchietti* o “espeuelos” que se colocaban en la culata de los diamantes para aumentar los destellos de la piedra, ver Cellini, *op. cit.*, lib. 1, f. 9v; Arnobio, *op. cit.*, p. 37; y, en España, Arfe y Villafañe, *ibidem*, quien no aprueba su uso: “Está prohibido, y no se ponen espejuelos, sino tinta o terciopelo” (p. 119). La explicación de Nicols, *op. cit.*, es particularmente esclarecedora: “Besides this tincturing of the substance of the gem, there is a use of foils and *bractae*, which jewellers have for the setting off of the

por ejemplo, en el retrato de *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* (1585-1588, Museo del Prado, Madrid), de Sánchez Coello (lám. 16). La glosa de Salcedo Coronel demuestra que no ha entendido bien la dialéctica barroca, que no consiste simplemente en la antítesis del plomo y el diamante, sino en su mediación (*Vermittlung*) o conexión interna²⁴⁵, en “la junta [*accoppiamento*] de dos términos incompatibles, el uno positivo y el otro negativo”²⁴⁶. Los términos se acoplan a pesar de su manifiesta incompatibilidad, como si se necesitaran mutuamente. Pues “¿quién es el sol sin eclipses, el diamante sin raza [‘defecto’, ‘tacha’]”²⁴⁷, la

beauty of diaphanous and transparent stones; and the use of these is very necessary, for whatsoever diaphanous gems are included in their *cystis* or settings and enclosures of gold, as in rings or ouches, they send forth no rays or splendour unless they have under them a *bractea*, leaf, or foil, which may *instar speculi* repercusse and reverberate the light, and by this means delight the eye with rays and sparklings” (p. 25). He modernizado la ortografía. La traducción sería: “Además de la tintura de la sustancia de la gema, existe el uso de hojas metálicas y *bracteae*, que los joyeros emplean para realzar la belleza de las piedras diáfanas y transparentes; y el uso de éstas es muy necesario, pues *cualquier gema diáfana que esté encastrada en su cystis, o en monturas y engastes de oro, como los anillos o broches, no emite rayos ni esplendor alguno a menos que tenga debajo una bractea, hoja o lámina que actúe instar speculi* [‘a manera de espejo’] y refleje y haga reverberar la luz, deleitando así al ojo con destellos y centelleos”.

245 En términos hegelianos, la mediación o *Vermittlung* es el proceso por el cual los opuestos se relacionan, se transforman y se superan (*aufgehoben*) en una síntesis que resuelve la contradicción sin negarla del todo. La “antítesis” barroca implica, en muchos casos, una auténtica *Aufhebung*, en la que la contradicción no es simplemente neutralizada, sino asumida y elevada como tal contradicción a un nivel superior. Hegel mismo aborda la diferencia entre la oposición meramente formal y la oposición genuinamente dialéctica en numerosos pasajes de sus *Lecciones de estética*.

246 Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico, esto es, Anteojo de larga vista*, trad. fray Miguel de Sequeiros, 2 tomos, Madrid, Antonio Marín, 1741, t. 2, cap. 7, pp. 41-42. El original italiano, *Il cannocchiale aristotelico* (1654), ed. August Buck, Berlín, Gehlen, 1968, dice: “L'accoppiamento di due termini incompatibili, l'un positivo e l'altro negativo” (cap. 7, p. 446).

247 El término técnico es *pelo*: “En las piedras preciosas es una raya de algún color extraño, que es defecto y las hace perder mucha parte de su valor. Lat. *In lapillis extranea linea*” (*Diccionario de Autoridades*, s.v.). Sobre los orígenes de la voz “raza” y sus implicaciones ideológicas, ver Ana M. Gómez Bravo, “The Origins of Raza: Racializing Difference in Early Spain”, *Interfaces* 7 (2020), pp. 64-114: “The vocabulary of gemology, minerals, and precious metals points to an association of *raza* with cracks, hairlines and stains, always in the context of defect” (p. 80).

reina de lo florido sin espinas?”, se pregunta Gracián²⁴⁸. En otras palabras, ¿qué sería la belleza sin aquello que la contradiga internamente? Y él mismo responde sin titubear: “Más melindre de confiado que cultura de discreto”²⁴⁹. Por oposición a la discreción, “melindre” designa en el siglo XVII la necia confianza en una belleza libre de contradicción interna, no mediada por lo negativo. Para que el sol brille más —y en este saber consiste la discreción— tiene que eclipsarse, para que la rosa sea Rosa tiene que herir²⁵⁰ y para que el diamante sea Diamante, “la última esencia del cristal”, como escribe Pellicer en el prólogo a los *Cristales de Helicon* de Salcedo Coronel²⁵¹, tiene que estar manchado. La mancha que niega la plenitud del objeto, eso mismo le confiere su máximo esplendor. La montura de plomo representa el eclipse, la mancha y la espina del diamante; el momento negativo que le confiere a la belleza su sentido último. ¿Es un defecto esta mancha? Un “defecto sin defecto”, dice Gracián²⁵²; “mancha

248 Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. Manuel Arroyo Stephens, 2 tomos, Madrid, Turner, 1993, t. 2, p. 39.

249 Gracián, *ibidem*, t. 2, p. 39.

250 Así, por ejemplo, en el poema “La pensée” de Jean Godard: “Je ne connois point cette rose / que par son espine qui poind [*No conozco esta rosa / sino por la espina que hiere*]” (Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, segunda ed., 2 tomos, París, Armand Colin, 1968, t. 1, p. 94). Como la “agudeza”, el objeto se conoce por la “pointe”, por la punta que hiere.

251 “Al que leyere”, en García de Salcedo Coronel, *Cristales de Helicon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650: “Haciéndole su fineza perder el nombre de cristal, cobra el de diamante, que no es otra cosa que una última esencia del cristal, cuyo resplendor le levanta de una terrena reliquia de las estrellas, a ser estrella de los ojos, ojos de los anillos, pupila de los collares, pompa de las coronas, real adorno de las cabezas, delicia de las sienes y consejero de las orejas” (sin paginar).

252 Gracián, *op. cit.*: “Hay defectos sin defecto” (t. 2, p. 39). El defecto sin defecto es “perfección de la misma perfección” (t. 2, p. 30), que sin él está incompleta.

sin mancha”²⁵³; mancha hermosa²⁵⁴. Defecto a secas sería ignorar del todo la perfección. Pero elevar el propio defecto al cuadrado y convertirlo en arte, hacer del *defecto* un arte, eso es otra cosa muy distinta. En realidad, el conde de Villamediana mandó hacerse una sortija en plomo (“diamantes, los cuales *hacía engastar en plomo*, cosa poco usada”), no porque fuese costumbre de la época, que no lo era, sino porque lo seducía la vileza del metal²⁵⁵. El brillo del diamante no le basta; añora también su eclipse, “sombra donde el fuego es más perfecto”²⁵⁶. El plomo es la perfección

253 Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco con la Breve instruzione pressa alle Ricche minere della pittura veneziana* (1660), ed. Anna Pallucchini, Venecia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966: “Machie, senza conclusion, / machie senza machie, / anzi splendori [*manchas, sin conclusión, / manchas sin mancha, / más bien esplendores*]” (p. 67, vv. 25-26). La pregunta que corresponde es: ¿Cómo se determina la diferencia entre la mancha a secas y la mancha sin mancha? Sobre la teoría de la mancha de Boschini, ver Humberto Huergo Cardoso, “Marco Boschini”, en *Con tan grande furia. Escritos sobre Tintoretto, 1545-1780*, Madrid, Casimiro, 2021, pp. 172-189. Sobre la estética de la mancha en la poesía de Góngora, ver Humberto Huergo Cardoso, “Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco”, *Creneida*, 5 (2017), pp. 280-332.

254 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994: “No sólo será estrella [Felipe III] que en perpetuas eternidades *manche hermosamente de luz* la parte que le toca del cielo; sol y ejemplo será de singulares virtudes a la tierra” (p. 195). La réplica de Juan de Jáuregui, *Apología por la verdad*, Madrid, Juan Delgado, 1625, no se hizo esperar: “‘Estrella que en eternidades manche hermosamente de luz la parte que le toca del cielo’. Ríese V. m. [Paravicino] como suele (quizá con pura sencillez) de que *la luz manche* [cursivas en el original]. Aun si dijera que es traslación atrevida, o poética, pudiera ponerse en disputa” (f. 17r.). Cuestiona uno de los pilares de la estética barroca: la belleza negativa de la mancha.

255 Los plateros de oro y plata no hacían normalmente sortijas de plomo, así que la sortija del conde de Villamediana debió de ser un encargo especial, posiblemente a su platero particular, Bartolomé Fernando, o a alguno de sus amigos diamanteros portugueses, como Andrés de Baraona, Baltasar Rodríguez y Juan Bautista de Silva. Ver la nota 165. En términos generales, concuerdo con Bataille en que el conde de Villamediana parece gobernado por un deseo de “bajeza” irreprimible. Ver al respecto Georges Bataille, “El dedo gordo”, en *La conjuración sagrada. Ensayos, 1929-1939*, ed. y trad. Silvio Martoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 46-49 (pp. 48-49).

256 Villamediana, “¿Quién me podrá valer en tanto aprieto?”, en *Poesía impresa completa*: “Todos los peligros son conmigo / y de aquel sol la sombra en vano sigo, / donde el fuego de amor es más perfeto” (120, vv. 2-3). Es un motivo recurrente en

negativa del diamante; “con rayos negros es sol”²⁵⁷. Para comprobarlo, basta escuchar sus versos con atención flotante. Se jacta continuamente de su contumacia: “No pretendo ejemplo ni escarmiento”²⁵⁸. No se tolera a sí mismo: “Buscando siempre lo que nunca hallo, / no me puedo sufrir a mí conmigo”²⁵⁹. No entiende de fines: “Sigo un fin que no lo tiene”²⁶⁰. El error lo hechiza: “¡Oh peligroso error, oh hechizo fuerte!”²⁶¹. El peligro lo persigue: “El miedo / deste peligro siempre me ha seguido”²⁶². Entre la razón y la voluntad, se decanta por la voluntad: “Halla razones / la voluntad, que a la razón sujeta, / porque nace invencible, apasionada”²⁶³. Su alma se alimenta del veneno que la consume: “Y del veneno que en alma tiene / ambición alimenta generosa”²⁶⁴. Nada mitiga su voluntad de aniquilamiento: “No hay término de espanto peligroso / que al afecto resuelto le mitigue”²⁶⁵. Que a nosotros este ideario maldito, de tintes nietzscheanos²⁶⁶, nos parezca incomprensible e incluso reprochable, le es

la poesía de Villamediana: “Sólo de sombras me sustento” (*ibidem*, 120, v. 13); “la dicha negra” (*ibidem*, 149, v. 14), etc. La sombra es la perfección negativa del sol; dicha, pero negra.

257 Villamediana, “Francelisa la más bella”, *ibidem*, 398, v. 18.

258 Villamediana, “Nadie escuche mi voz y triste acento”, en *Poesía*, p. 129, I, v. 5.

259 Villamediana, “Buscando siempre lo que nunca hallo”, en *Poesía impresa completa*, 113, vv. 1-2.

260 Villamediana, “Deseos de un imposible”, *ibidem*, 85, v. 13.

261 Villamediana, “El alma sólo que lo siente toca”, *ibidem*, 108, v. 9.

262 Villamediana, “Después de haber pasado mil contrastes”, *ibidem*, 97, vv. 10-11.

263 Villamediana, “De aquella pura imagen prometida”, *ibidem*, 119, vv. 10-11.

264 Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Fábulas mitológicas*, xxxiii, vv. 259-260.

265 Villamediana, *ibidem*, cxxiv, vv. 989-990.

266 Valdría la pena estudiar a fondo la relación entre la “voluntad de más” (*Wille zum Mehr*) de Nietzsche y la de Villamediana. He aquí algunos ejemplos: “Solo la *voluntad* es atrevida” (*Poesía*, p. 134, v. 5); “razón y *voluntad* fuerzan su intento” (*Fábula de Faetón*, lxxii, v. 569); “ciego por *voluntad* y por destino” (*Poesía*, p. 129, ii, v. 8); “mucha *voluntad* / y ningún entendimiento” (*ibidem*, p. 489, ix, vv. 71-72), etc. La pregunta que cabe es: ¿qué *quiere* el conde de Villamediana? Dudo que la respuesta sea: amores, diamantes, pinturas y caballos. Todo eso ya lo tenía y no parece que saciara ni su “voluntad desbordante y derrochadora” (Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos [1885-1889]*, ed. Diego Sánchez Meca, trad. Juan Luis Vermal y Juan B. Llinares, Madrid, Tecnos, 2006, t. 4, p. 378); ni su “voluntad de aniquilación” (Friedrich Nietzsche, *Pensamientos alciónicos*, ed. Inmaculada Hoyos Sánchez, trad. Jaime Aspiunza y otros, Madrid, Tecnos, 2023, p. 404). Nietzsche mismo deno-

indiferente. Es más, lo prefiere, se enorgullece de ello. Como el apóstata Tommaso Roccabella, no escribe para los ingenios “de cutis delicado y recto juicio”, sino para los discretos, como él y como Góngora:

Se desdeñan los de cutis delicado y recto juicio de que se engasten los diamantes en plomo. [...] El exceso de la virtud es vicioso, si no para sí, para otros²⁶⁷.



Lám. 16: Antonio Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* (Detalle del peto de oro con perlas y diamantes tintados en negro) (1595-1588, Museo del Prado, Madrid).

mina al siglo XVII “el siglo de la voluntad fuerte; también el de la pasión fuerte” (*Fragmentos póstumos*, t. 4, p. 291). Si es así, Villamediana representaría un ejemplo paradigmático, pero, como digo, habría que estudiar el asunto con detenimiento. Limitarse a los tópicos del petrarquismo es insuficiente.

267 Tommaso Roccabella, *El príncipe deliberante*, trad. Sebastián de Ucedo, Colonia, 1678, p. 27. He corregido ligeramente la traducción, que en términos generales es excelente.

El original italiano dice: “A’ più vili molto meno, perché s’ha a sdegno da chi ha delicato gusto e retto giudizio che siano legati in piombo i diamanti”²⁶⁸; “a los más viles, mucho menos, porque *se tiene por indigno, para quien posee gusto delicado y recto juicio, que sean engastados en plomo los diamantes*”. Entendamos: los ingenios de gusto delicado y juicio recto, los ingenios viles, *esos* reculan ante la idea de engastar un diamante en plomo. Al melindre le ofende la mancha; el exceso de virtud del Discreto se le antoja vicioso. En cambio, “el hombre de plausible noticia”²⁶⁹, “el buen entendedor”²⁷⁰ —los Roccabella, Villamediana y Góngora de este mundo— se ufanan de ello por la razón que aduce el primero: “El hombre prudente no siempre desprecia las cosas imperfectas [*L’uomo prudente non sempre disprezza le cose imperfette*]. Quien tiene valor e industria sabe extraer incluso el oro del plomo, y con polvo vilísimo añadir luz al diamante. En la feria del mundo, ella [la prudencia] es el último anillo”²⁷¹. No hay anillo más valioso que la prudencia barroca, prudencia que no desprecia en principio la imperfección, sino que extrae de ella misma la perfección. La perfección del diamante se extrae del plomo que lo envilece. Más aún, en su infinita liberalidad, dice Roccabella, Dios no distingue entre el oro y el plomo, ni entre un diamante verdadero y uno falso: “Es munificencia de Dios dar el mismo valor al plomo que al oro [*dar prezzo uguale al piombo che all’oro*], recibir por diamante el cristal [*ricever per diamante il cristallo*], cristal cuya luz todavía proviene de Él”²⁷². Y añade todavía: “De un ingenio de plomo se pueden sacar consejos de oro [*Da un’ingegno di*

268 Tommaso Roccabella, *Prencipe deliberante*, Venecia, Antonio Pinelli, 1628, p. 49. He modernizado ligeramente la ortografía. Existen tres ediciones del texto, todas venecianas: 1628, 1633 y 1646, sin contar con la traducción al español del año 1678.

269 Gracián, *op. cit.*, t. 2, pp. 114-118.

270 *Ibidem*, t. 2, pp. 123-126.

271 Tommaso Roccabella, *Prencipe pratico*, Venecia, Giovanni Pietro Pinelli, 1645: “L’uomo prudente non sempre disprezza le cose imperfette. Chi ha valore ed industria sa cavare anche l’oro dal piombo, con polvere vilissima aggiunger luce al diamante. Nella ferie del mondo ella è l’ultimo anello” (p. 29). He modernizado la ortografía. La primera edición es del año 1634.

272 Tommaso Roccabella, *Iddio operante*, Venecia, Giovanni Pietro Pinelli, 1645: “Può con un’opera meritoria disporsi alla beatitudine, ma questa è munificenza d’Iddio dar prezzo uguale al piombo che all’oro, ricever per diamante il cristallo, cristallo che la luce ancora riconosce da lui” (p. 94). La primera edición es del año 1628.

piombo può cavarsi un consiglio c'habbia dell'aureo]. Y si el fiel del príncipe es de oro, muchas veces se podrá engastar útilmente con el metal de otro²⁷³. En definitiva, la función del plomo no consiste simplemente en resaltar el brillo del diamante negándose a sí mismo. Consiste más bien en superar (*aufheben*) el brillo del diamante obligándolo a asumir aquello que lo niega. Sólo así esquivaba el melindre. El sentido de la obra barroca se mide a partir de la contradicción interna que es capaz de asumir sin destruirse del todo. Lo que cae forma parte del edificio²⁷⁴; lo deficiente se vuelve acontecimiento.

11. LA NOCIÓN DE “HUMILDAD”

La obra del conde de Villamediana que resume mejor su poética del defecto es la introducción en prosa de *La gloria de Niquea* (1622), “invención”, si no exclusiva de Góngora, como opinan Angulo y Pulgar, Alfonso Reyes, Lezama Lima y otros, al menos sí trufada de versos gongorinos, como toda la obra del conde²⁷⁵. Refiriéndose a los jardines de la Isla de

273 Tommaso Roccabella, “Introducción de la obra”, en *El príncipe deliberante*, p. 3. El original dice: “Da un'ingegno di piombo può cavarsi un consiglio c'habbia dell'aureo. E s'aureo è l'ingegno del prencipe, co'l metallo di un'altro spesso utilmente si liga [*De un ingenio de plomo se puede extraer un consejo que tenga oro. Y si aureo es el ingenio del príncipe, con el metal de otro a menudo se liga útilmente*]” (*Prencipe deliberante*, p. 5).

274 David Huerta, “La grieta en el muro”, en *El desprendimiento. Antología poética 1972-2020*, eds. David Huerta y Jordi Doce, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021: “Una pared caediza / —que sin embargo forma parte del edificio. / Lo que cae forma parte del edificio” (p. 366). Sobre Huerta, ver las notas 2 y 344.

275 Como es sabido, la voz “invención” se debe a Antonio Hurtado de Mendoza, “Sitio de Aranjuez”, en *El fénix castellano*, Lisboa, Miguel Manescal, 1690: “Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de ‘comedia’ y se le [*sic*: les] da de ‘invención’” (pp. 426-445 [p. 428]). Respecto al papel que Góngora puede haber desempeñado en la redacción de la obra —menor, según mi opinión—, ver Felipe Pedraza Jiménez, “El entorno literario de una fiesta teatral”, en *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, ed. Felipe Pedraza Jiménez y María Teresa Chaves Montoya, Madrid, Doce Calles, 1991, pp. 7-11; y Sergio Rodríguez Nicolás, “Panegírico al rey Felipe IV en *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana”, *Criticón*, 147 (2023), pp. 97-117: “En resumen, defienden la atribución de la prosa

Aranjuez donde la noche del 15 de mayo de 1622 se produjo el estreno de la obra, dice Villamediana:

Celebró la antigüedad artificiosos jardines, frondosas selvas y amenos bosques [...] que desde aquellos dorados siglos ha llegado a los nuestros su venerable respeto; mas de la suerte que los pequeños arroyos pierden su limitado curso en las aguas de un profundo río, *así van perdiendo su fabulosa pompa aquellas mentidas amenidades a la más humilde descripción de nuestro español Paraíso*²⁷⁶.

La palabra “humilde” en boca de una de las figuras menos humildes de la Europa del siglo XVII, como era el conde de Villamediana, rechina. ¿A qué se refiere? La respuesta se encuentra un poco más abajo:

Tiene en brazos de la verdad tan nativo asiento, que *lo bruto de sus bosques desafía con bizarra ostentación a los mejores aciertos del arte*, si bien en su florida competencia se engaza lo agreste y lo oculto [*sic*: ¿culto?] con brazos de tan ingeniosa unión, que dudan las primaveras a quién deban más lucidos efectos de su abundante copia²⁷⁷.

La “humildad” de la descripción se refiere, pues, a la tosquedad (“lo bruto de sus bosques”) con la que los Jardines de Aranjuez²⁷⁸, engace o unión

a Villamediana críticos como Cotarelo, Rosales o Chaves Montoya y la rechazan otros como el propio Miñana y Reyes” (edición digital sin paginar, párrafo 7).

276 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1151.

277 Villamediana, “[Descripción de Aranjuez]”, en *Poesía impresa incompleta*, p. 1151.

“Lo agreste y lo *oculto*” no son términos antitéticos. Quizá la lectura correcta sea “lo agreste y lo *culto*”, como en la *Fábula de Europa*: “El jardín *culto* en opresión marchita” (*Fábulas mitológicas*, v. 149); o en la silva “Ya la común hidropesía de viento”: “inculto es *culto*” (*Poesía*, p. 462, v. 298). Los Jardines de Aranjuez representan el “engace” o la “unión ingeniosa” entre lo inculto y lo culto; la cultura está mediada por la incultura y viceversa. Muy distinta es la descripción de Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, donde no hay “engace” dialéctico: “No saliendo [los Jardines de Aranjuez] de los términos de casa de campo, merece nombre de palacio generoso, *sino con tanta cultura en que es ordinaria la variedad*, ya en todo lo florido de sus jardines, ya en lo galean de sus prados” (p. 426). Omite toda referencia a lo “bruto” y lo “agreste”.

278 “Tosco, informe, sin pulimento, sin orden ni figura” (*Diccionario de Autoridades*, s. v. *bruto*).

ingeniosa de lo agreste y lo culto (?), compiten con las excelencias del “arte” de la antigüedad clásica. Pues bien, lo mismo se puede decir de la “ingeniosa unión” del plomo y las piedras preciosas en el soneto de Góngora, “émulas *brutas* del mayor lucero” (v. 2). Se trata, efectivamente, del desafío que los peores desaciertos de lo bruto les lanzan a los mejores aciertos del arte, como el “*humilde* engaste” (“a piedra tal alta humilde engaste”) del soneto que empieza “Divino sol, que lícitos espantos”, dedicado a san Francisco Javier²⁷⁹.

Será precisamente en estos “humildes” jardines, situados en “la más *humilde* —repite el adjetivo— ribera del Jarama y Tajo”, no en la soberbia ribera de los ríos Anfriso y Peneo de la antigüedad clásica (“perdonen Anfriso y Peneo, y conténtense con la veneración que han tenido”)²⁸⁰, donde Villamediana determinará levantar la “traza” o el aparato escénico de su nueva comedia²⁸¹. Lo que antes se denominaba “humildad” recibe ahora el nombre de “debilidad”, entendida no como carencia, sino como elección estética deliberada:

Aquí [en los Jardines de la Isla] la arquitectura animó su soberbia traza, que, si bien no la vio ejecutada en pórfidos y jaspes, *ostentó vanaglorias, aunque en materias débiles*, viéndose más hermosa y lucida entre bosquejos de madera y lienzo que en la grave opulencia de romanos coliseos²⁸².

279 Villamediana, “Divino sol, que lícitos espantos”: “De tu fraternidad humilde aceta, / bien que a piedra tan alta, humilde engaste / de religiosa unión, ofrenda pia” (*Poesía*, p. 7, x, vv. 13-14).

280 Comparar, una vez más, con la descripción de Hurtado de Mendoza, que omite el elemento clave: la humildad. “Tiene a su cargo lo menos de su hermosura [de los Jardines de Aranjuez], los dos más celebrados ríos de Castilla” (*op. cit.*, p. 426).

281 Sobre Cesare Fontana, ver María Teresa Chaves Montoya, “La escenografía del teatro cortesano a principios del Seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez”, en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el siglo de Oro*, ed. Bernardo José García García y María Luisa Lobato, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 325-345 (pp. 326-336); y Sabina de Cavi, *Architecture and Royal Presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, quien, sin embargo, atribuye *La gloria de Niquea* a Lope de Vega (p. 49).

282 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, pp. 1152-1153. Comparar con el soneto “A la casa de nuestra Señora de Loreto”, *Poesía*, pp. 3-4, II, que emplea un vocabulario muy parecido: “No colosos, ni pompas de romanos, /

¿Por qué celebra Villamediana el aspecto deleznable de la soberbia traza de Cesare Fontana —soberbia, aunque deleznable— en lugar de celebrar, como hace Hurtado de Mendoza en su crónica del mismo suceso —“Sitio de Aranjuez”— las “pilastras, cornijas [*sic*: cornizas] y chapiteles de orden dórico”, las “galerías de balaustres de oro, plata y azul”, el “toldo imitado de la serenidad de la noche” y las “muchas estatuas de bronce”?²⁸³ Y la respuesta es: Porque no cree en la opulencia meramente positiva —melindre de confiado— de Hurtado de Mendoza, sino que inmediatamente la supera (*aufheben*), contraponiéndole un elemento negativo que al mismo tiempo la consagra y la denigra: los débiles “bosquejos de madera y lien-

son de mi admiración el argumento” (vv. 1-2). Y termina: “Y a la humildad triunfante, y a su gloria / devoto ofrezca el corazón cristiano / verdadero dolor, llanto piadoso” (vv. 12-14). No admira la pompa clásica, sino la humildad cristiana.

- 283 Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, p. 429. Aunque ambos autores se refieren al mismo evento —la representación de *La gloria de Niquea* en los jardines de Aranjuez— la fastuosa descripción de Hurtado de Mendoza contrasta con la “humilde descripción” de Villamediana. Por lo mismo, no comprendo cómo María Teresa Chaves Montoya, “*La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*”, en *La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, puede decir que: “En la introducción que el mismo Villamediana hace a *La gloria de Niquea* en la impresión de 1629 se refiere a la traza del teatro como de inspiración clásica, relacionándolo [*sic*: relacionándola] con los ‘romanos coliseos’” (pp. 43-130; p. 50). Villamediana no se refiere a la traza del teatro como de inspiración clásica, sino que a todo lo largo de la introducción *opone* la humildad de los Jardines de Aranjuez y la debilidad de los materiales de la traza de Cesare Fontana a la plenitud orgánica de la literatura y la arquitectura clásicas. La segunda versión no es menos desafortunada: “En la introducción a la edición de 1629 de *La gloria de Niquea*, Villamediana hace referencia a la magnificencia y grandiosidad del teatro *levantado ‘a imitación de los romanos coliseos’* y a su naturaleza efímera, pues fue realizado en ‘materiales débiles’ (madera y lienzo) en lugar de ‘pórfidos y jaspes’, sin detenerse en su descripción” (María Teresa Chaves Montoya, “La escenografía del teatro cortesano”, p. 333). El texto no dice que el teatro se levantara “*a imitación de los romanos coliseos*”. Por el contrario, dice que por estar hecha con materiales débiles, su traza era “más hermosa y lucida [...] que la grave opulencia de romanos coliseos”. La frase “a imitación de” se debe a Chaves Montoya, no a Villamediana. Lo mismo digo sobre la tesis de Gareth A. Davies, “La fiesta de Aranjuez: 1622”, *Gramma y Cal*, 1 (1995), pp. 51-72, de que “el marco bucólico de Aranjuez era, en efecto, una extensión del mundo de la antigüedad clásica” (p. 57). El marco, *agreste*, aunque culto, de Aranjuez no sólo no es una “extensión” del *locus amoenus* clásico, sino que lo desmiente y deslucen de manera categórica: “Ya los ojos, testigos fieles de lo que admiran en nuestro sitio [Aranjuez], desmienten aquella pintura y deslucen la mal viva color de sus pinceles” (p. 1152).

zo”, como si toda la producción fuese una pintura de borrones. En términos estrictamente benjaminianos, estamos ante un auténtico *Trauerspiel* barroco (literalmente, ‘comedia luctuosa’), entendiendo por *Trauerspiel* aquel “teatro estupendo y triste” (Paravicino)²⁸⁴ —estupendo, aunque triste— donde el lujo y el luto intercambian sus luces; en suma, una vez más, una sortija de diamantes, en plomo. La ostentación de la vanagloria pasa necesariamente por la debilidad de los materiales²⁸⁵.

12. ¿CUÁL “OSTENTACIÓN” BARROCA?

¿Qué clase de ostentación es ésta y cómo llegó el Barroco a semejante idea? Pocos lo han explicado mejor que Gracián en su “Hombre de ostentación”. Puesto que lo propio de la belleza es mostrarse, la apariencia, pero la apariencia no puede deberse a la vanidad, porque entonces carecería de “humildad”, la astuta Vulpeja propone una “reforma” de la ostentación, que consiste en lo siguiente:

Que se le mande seriamente al Pavón, y criminalmente se le ordene, que todas las veces que despliegue al viento la variedad de su bizarria haya de recoger la vista a la fealdad de sus pies, *de modo que el levantar plumajes y el bajar los ojos todo sea uno*, que yo aseguro que esto sólo baste a reformar su ostentación²⁸⁶.

284 Fray Hortensio Paravicino, “A una agonía con un Cristo”, en *Poesías completas. Obras póstumas, divinas y humanas*, ed. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002: “Pendiente a morir de un leño / (teatro estupendo y triste)” (5, vv. 1-2).

285 Sobre la afinidad entre el luto y la ostentación, ver Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012: “El *Trauerspiel* no es tanto un espectáculo [*Spiel*, ‘comedia’] que nos ponga tristes como aquel en el que el luto encuentra al fin su satisfacción: es decir, un espectáculo [*Spiel*] para tristes. Propia de éstos es cierta ostentación [*Ihnen eignet eine gewisse Ostentation*]” (p. 113). El *Trauerspiel* no es un espectáculo que nos ponga tristes, cuanto la tristeza elevada a la categoría del espectáculo, como la suntuosa cámara sepulcral del Panteón de Reyes del Monasterio del Escorial, obra, no por casualidad, de un amigo íntimo de Villamediana: Giovanni Battista Crescenzi.

286 Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 144.

Más allá de la fábula del pavo real, ¿qué quiere decir la frase “bajar los ojos”? ¿De qué manera bajaría los ojos la pintura, por ejemplo?²⁸⁷. ¿La poesía? ¿La tramoya de Cesare Fontana? ¿La misma orfebrería? Acabamos de verlo: Bajar los ojos significa debilitar la *phainesthai* (‘aparecer’, ‘manifestarse’, ‘mostrarse’) constitutiva de lo bello de tal manera que brillar y apagarse sean una sola y la misma cosa: “una ausencia que nos llega” como tal ausencia, sin renunciar al deber de retirarse²⁸⁸. La “reforma” de la ostentación cumple dos cosas contrarias mediante una y la misma operación: revelar el sentido y mantenerlo velado. Sin necesidad de invocar la célebre *aletheia* heideggeriana, es legítimo afirmar que en el Barroco el despliegue y el repliegue del sentido se pertenecen mutuamente²⁸⁹. Porque el objeto se ausenta, porque hiere, porque está hecho con materiales deleznable y humildes, *por eso* nos llega. Lo que llega al alma es un corte, una punzada —la *agudeza*, la *pointe* incisiva del concepto— cuyo sentido se nos escapa. Si el objeto sólo se diera, entonces no nos llegaría: su aparecer no hiere. “Para [que] la vista pudiera darles atención —precisa Villamediana— fue importante cubrirse el rostro, que, *a dejarse ver, pienso que perdieran su lustre la pompa y grandeza de los trajes, y su valor las piedras*”²⁹⁰. El lustre negativo de la pompa está subordinado al acto de cubrirse el rostro. Cubrirse el rostro descubre la grandeza de los trajes y las piedras preciosas, que sin el obstáculo del antifaz pasarían desapercibidos. Donde el objeto se pierde de vista, ahí precisamente despierta la atención: “Donde os perdía mi vista / os cobraba mi atención” (OC, t. 1, 383, vv. 27-28).

287 Sobre la pintura que baja los ojos, ver Michael Fried, *Absortion and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, California, University of California Press, 1980: “Cierta contención [*restraint*] deliberada” (p. 63).

288 José de Ormaza (Gonzalo Pérez de Ledesma), *Censura de la elocuencia* (1648), ed. Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985: “Con desvío nos atrae, con ausencias nos llega, con rodeos nos busca” (p. 192).

289 Sobre la *aletheia*, ver, entre otros textos de Martin Heidegger, su seminal “La doctrina platónica de la verdad”, en *Hitos*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, pp. 173-198: “La verdad es un sustraerse según el modo del desencubrimiento. El ocultamiento puede tener diversas formas: recluir, guardar, esconder, cubrir, velar, simular” (p. 187). En el mismo sentido Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, trad. José Vázquez y Umbelina Larraceta, Barcelona, Paidós, 1989: “Plegar no se opone a desplegar” (p. 16).

290 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1154.

De *esta* manera, dice Villamediana, “*así* van perdiendo su fabulosa pompa aquellas mentidas amenidades a la más humilde descripción de nuestro español Paraíso”²⁹¹. La fabulosa pompa del *locus amoenus* cede su mentida amenidad, su falso deleite bucólico a la agreste humildad de los Jardines de Aranjuez. Conviene, pues, distinguir con claridad —pocas veces se hace— dos tipos muy distintos de “pompa”, dos tipos de ostentación: una, mentirosa, que se deja ver, que se agota en la visibilidad (la pompa vulgar o positiva); y otra, humilde, que sin dejar de aparecer, todavía así permanece escondida (la pompa discreta o negativa). No antes ni después de aparecer, sino en el instante mismo en que aparece, “de modo que el levantar plumajes y el bajar los ojos *todo sea uno*”. Un solo objeto que al levantar la vista baja los ojos. Una sola pintura que al aparecer, amaga con borrarse. Un solo sentido que se ausenta al llegar. Lo contrario es vulgar: “Siempre fue vulgar la ostentación, nace del desvanecimiento. Solicita la aversión, y con los cuerdos está muy desacreditada”²⁹². ¿Cuándo es vulgar la ostentación? Cuando se agota en el aparecer. En tanto que ausencia que llega, la discreción exige un momento de repliegue que hiere al alma al revelarse.

13. EL INTERÉS POR LA PINTURA DE TIZIANO

Tras lo dicho —la ostentación barroca se retrae al aparecer—, quizá se comprenda mejor el interés del conde de Villamediana por la llamada *pittura di macchie* o pintura de borrones de Tiziano, de quien poseía ocho cuadros: *Sagrada familia con donante* (núm. 32), una copia de la *Venus de Urbino* (núm. 38), *Muchacha con estola de piel* (núm. 46), *Alegoría de Alfonso de Ávalos* (núm. 47), una copia del *Entierro de Cristo* (núm. 48), y dos *Madonna* con santos (núms. 22-23) y “un cuadro de pintura” (núm. 49) difíciles de identificar. ¿Qué podría interesarle del pintor? Más allá de su fama, la estética de lo inacabado de la pintura de borrones, a la que alude en varias de sus composiciones, como los “bosquejos de madera y lienzo” de *La gloria de Niquea*²⁹³ y las “manchas” esclarecidas de la espada

291 Villamediana, *ibidem*, p. 1151.

292 Gracián, *op. cit.*, t. 2, pp. 141-142.

293 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1153.

de Enrique IV (“éste que con las manchas de su acero / a los rayos del sol émulo es claro”)²⁹⁴, agudeza que repite en la *Fábula de Apolo y Dafne* (“mancha esclarecida en terso acero”)²⁹⁵. El borrón es el precio que la pintura paga por pretender mostrarlo todo. Ya no es simplemente el comienzo tentativo del cuadro, sino su expresión acabada *en tanto que inacabada*. Lo acabado es sólo el punto de partida; lo verdaderamente difícil es lograr la perfección inacabada del borrón. El conde de Villamediana lo expresa de la siguiente manera, tan estupenda y triste como todas las suyas: “án-sia animada *en no formado canto*”²⁹⁶; o bien: “*ni con formada voz, ni con bramido, / imperceptible*”²⁹⁷. Como la pintura de borrones, la poesía, la propia *Fábula de Faetón* representa el susurro imperceptible entre el canto formado y el bramido sin forma; entre el “arte” y lo “bruto”²⁹⁸. Todo transcurre en el intervalo diabólico “entre” la forma y la falta de forma, sin renunciar del todo al sentido, pero tampoco sin plegarse a él²⁹⁹. Hace ya mucho, Ortega lo formuló con toda precisión: “Lo mejor de Góngora tiene un carácter de exhuberancia inconfortable. [...] Es lo informe y lo

294 Villamediana, *Poesía*, p. 229, xvii, vv. 1-2. La *lectio faciliior* de Ruiz Casanova, *Poesía impresa completa*, arruina la agudeza: “Éste que con las *armas* de su acero / a los rayos del sol émulo es claro” (317, vv. 1-2). Sobre las numerosas erratas de la edición de Ruiz Casanova, ver María Carmen Pinilla, “Ecolios a la poesía impresa de Villamediana”, *Criticón*, 63 (1995), pp. 29-46.

295 Villamediana, *Fábula de Apolo y Dafne*, en *Fábulas mitológicas*: “¡Oh, mancha esclarecida en terso acero!” (iv, v. 32).

296 Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Fábulas mitológicas*, xiv, v. 106.

297 Villamediana, *ibidem*, xxiii, vv. 178-179.

298 Compárese con la belleza de Niquea en *La gloria de Niquea*: “Luz que serena / se reconoce y no se determina / o como imperceptible o como ajena” (p. 1191). Sin dejar de ser reconocible, el objeto se mantiene indeterminado, bien porque cae por debajo de los sentidos, bien porque resulta demasiado extraño.

299 Sobre el intervalo diabólico en la teoría musical de los siglos xvi y xvii, ver Božena Čiurlionienė, “Prohibition versus Apotheosis of the Tritone: A Historical Perspective”, *Musicology & Cultural Science*, 20, 2 (2019), pp. 67-78: “El nombre *Diabolus in musica* [‘el diablo en la música’] se refería al intervalo del tritono, que los teóricos y compositores consideraban el más peligroso” (p. 69); y Emanuele Raganato, “*Diabolus in musica*: il simbolo del ‘male’ nella storia della musica occidentale”, *Orbis Idearum*, 8, 2 (2020), pp. 69-82 (pp. 73-74). La breve definición del *Diccionario de Autoridades* está bien formulada: “Es un intervalo muy desapacible, compuesto de tres tonos, y consiste en la razón de 45 a 32” (s. v. *tritono*).

caótico dentro del afán mismo que quiere crear formas”³⁰⁰. Lo informe no se opone simplemente a la forma, sino que la modula desde dentro. “*Inculto es culto*, pues, este desvío / de mi plectro canoro / (si puede ser canoro plectro mío)”, dice el conde de Villamediana, y, encima, citando a Góngora³⁰¹. La incultura no es simplemente la antítesis de la cultura. Antes bien, la verdadera cultura, la “cultura de discreto”, no los “melindres de confiado”, consiste en un desvío *inculto* con respecto a la cultura misma; lo informe le es constitutivo.

14. EL INTERÉS POR LA PINTURA DE CARAVAGGIO

Después de Tiziano, el segundo pintor mejor representado en la colección era Caravaggio, la “ruina y fin de la pintura”³⁰², del que poseía al menos cinco cuadros documentados, sin contar las compras infructuosas: *David con la cabeza de Goliath* (núm. 8); *Retrato de un joven con una flor de azahar* (núm. 9); una *Madonna* sin identificar que podría ser copia de la *Virgen de Loreto* (núm. 26); el *Lamento de Aminta*, atribuido a Caravaggio, pero en realidad obra de Cavarozzi (núm. 27); y un *Ecce Homo*, que parece ser obra de Bartolomeo Manfredi (núm. 43).

El interés por Caravaggio tenía un componente autobiográfico. Efectivamente, quien conozca la vida de ambos, no dejará de sorprenderse por las semejanzas: libertinaje, ánimo pendenciero, promiscuidad (sin excluir los rumores de sodomía), afición por el juego (*Los fulleros* [h. 1594, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas], destierro o huida de la justicia, muerte

300 José Ortega y Gasset, “Góngora, 1627-1927”, en *El espíritu de la letra*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp. 153-167 (pp. 161-162). Hay buena edición moderna a cargo de Ricardo Senabre Sampere, *El espíritu de la letra*, Madrid, Cátedra, 1985.

301 Villamediana, “Ya la común hidropesía de viento”, en *Poesía*, p. 462, vv. 298-300. Alude a los famosos tercetos de Góngora “¡Mal haya el que señores idolatra!”, “¿Valió por dicha al leño mío canoro, / *si puede ser canoro leño mío*, / clavijas de marfil o trastes de oro?” (*OC*, t. 1, 202, vv. 46-48). En juego está la “canoricidad” de la poesía, si se me permite el neologismo. ¿Puede ser melodiosa la poesía de Góngora? El propio Góngora lo pone en duda. La acuidad de Ortega vuelve a sorprender: “El ‘culto’ Góngora tenía un alma inculta, rústica, bárbara” (“Góngora, 1627-1927”, p. 162).

302 Carducho, *op. cit.*: “Oír decir a un celoso de nuestra profesión que la venida deste hombre [Caravaggio] al mundo sería presagio de ruina y fin de la pintura” (lib. 6, p. 271).

súbita, rodeada de misterio... El epíteto que les corresponde a los dos es el mismo que Ortega reserva para Don Juan, figura con quien Villamediana se ha visto identificado más de una vez: “heroísmo *negativo*”, la sed de gloria llevada hasta el límite de la infamia³⁰³.

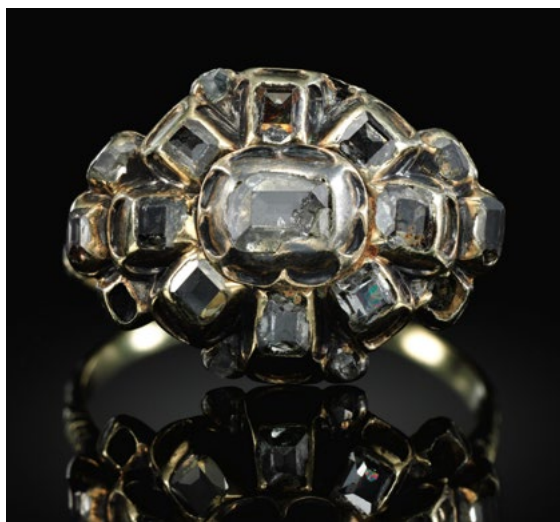
En cuanto a la pintura de Caravaggio como tal, tanto como la “exquisita violencia” del *David con la cabeza de Goliat*, que adquirió en Italia, le interesaría su célebre *chiaroscuro*, esto es, la pertenencia recíproca del día y la noche, como el “nocturno día” (*Sol.* 1, v. 76) y el “nocturno sol” (*OC*, t. 1, 310, v. 10) de Góngora. ¿Qué otra cosa es la sortija en plomo con diamantes con la que Villamediana se proponía ofender el gusto de sus coétaneos sino un sol nocturno en miniatura? (lám. 17). La luz del diamante se mira en la noche del plomo. Si es verdad, como lamentaban Carducho y Poussin, que Caravaggio “había venido al mundo para destruir la pintura [*détruire la peinture*]”³⁰⁴, de Villamediana se podría decir, como, de hecho, Francisco Cascales dijo de Góngora, que pretendía “destruir la poesía”³⁰⁵. La similitud de la pintura y de la poesía —*ut pictura poesis*— pasa, en este caso, por la destrucción. Así como la pintura

303 José Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, ed. José Luis Molinuevo, Madrid, Tecnos, 1995: “Es preciso, pues, repensar hasta su raíz profunda ese heroísmo negativo de Don Juan” (p. 266).

304 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architects*, 6 tomos, Trévoux, L’Imprimerie de S[on]. A[ltesse]. S[érénissime]., 1725: “M. Poussin [...] ne pouvoit rien souffrir du Caravage, & disoit qu’il étoit venu au monde pour détruire la peinture [*el Sr. Poussin [...] no soportaba a Caravaggio y decía que había venido al mundo para destruir la pintura*]” (t. 3, p. 194). Ver al respecto Louis Marin, *Détruire la peinture*, París, Flammarion 1977, que insiste en el carácter antitético y autodestructivo de la pintura de Caravaggio. Fernando Checa Cremades emplea la misma frase —destruir la pintura— en relación con la pintura de borrones veneciana. Ver su “Pintura veneciana del siglo XVI. De la creación de la belleza a la destrucción de la pintura”, en *El Renacimiento en Venecia*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2017: “En el ocaso del Renacimiento pictórico veneciano se experimenta un particular regusto por algo que bien podríamos llamar ‘la destrucción de la idea de belleza’ e, incluso, ‘destrucción de la pintura’” (pp. 15-37 [p. 33]).

305 Francisco de Cascales y Francisco del Villar, *Cartas sobre la poesía nueva de don Luis de Góngora*, en *Una controversia epistolar en torno a Góngora*, ed. Mercedes Blanco, Margherita Mulas y Juan Manuel Daza Somoano, París, e-Spania Books, 2019: “¿Qué ha pretendido nuestro poeta [Góngora]? Yo lo diré; destruir la poesía” (p. 84).

añora el borrón, así también la poesía. O para ser rigurosamente fiel a la letra del texto de Horacio, así como hay una pintura que atrae de cerca [*si propius stes*, ‘si te acercas’] y otra de lejos [*si longius abstes*, ‘si te mantienes alejado’], aquélla clara y ésta oscura, así también hay dos clases de poesía, una clara y cercana, y otra oscura y lejana³⁰⁶. Evidentemente, la poesía de Góngora y de Villamediana pertenecen al segundo tipo: pintura oscura y lejana, como la pintura de borrones de Tiziano y el claroscuro caravaggesco. Ya esté lejos o cerca, el sentido se mantiene siempre incierto: “Al principio distante, / vecina luego, pero siempre incierta” (*Sol.* 2, vv. 711-712). El sentido no cede: sin dejar de estar lejos, siempre está cerca, y sin dejar de estar cerca, siempre se mantiene alejado.



Lám. 17: Sortija en oro esmaltado con diamantes en tablas (finales del siglo xvii, Col. particular).

306 Horacio, *Arte poética*, ed. bilingüe Juan Gil, Madrid, Dykinson, 2010, vv. 361-364. Los lectores de los siglos xvi y xvii interpretaron el pasaje a partir de la única pintura de “lejos” que conocían: la pintura de borrones veneciana. Así, por ejemplo, Juan Villén de Biedma en su edición comentada del texto, *Q. Horacio Flacco poeta lyrico latino. Sus obras con la declaración magistral en lengua castellana. Por el doctor Villén de Biedma*, Granada, Sebastián de Mena, 1599: “En nuestros tiempos la pintura de Ticiano tuvo esto, que quiso ser mirada de lejos” (f. 326v).

15. EXCURSO SOBRE EL *CHIAROSCURO* EN UN ROMANCE DE GÓNGORA

Aunque está claro que desde que se instaló en Madrid en 1617 Góngora conocía de primera mano los Caravaggio del conde de Villamediana, la única vez que emplea el término *chiaroscuro* en su sentido técnico no es en alusión a la obra de Merisi, sino a algún nocturno de la Natividad, como *La adoración de los pastores* de los Bassano³⁰⁷, o, todavía mejor, la del Greco (lám. 18), de fácil acceso en distintas iglesias de Toledo y Madrid³⁰⁸ y disponible, además, en estampas de excepcional calidad³⁰⁹; en cualquier caso, pintura “de lejos”. El pasaje, del que existen dos versiones, una del

307 Sobre las múltiples versiones del “nocturno de la Navidad” de los Bassano —*La adoración de los pastores*— que circulaban en España, ver Miguel Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 106-109; y José María Ruiz Manero, *Los Bassano en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, pp. 106-111, 156-160, 208, 252-259 y 320-322.

308 De las ocho versiones documentadas de *La adoración de los pastores* del Greco, entre originales y copias de taller, Góngora conocería al menos tres: *La adoración de los pastores* (1577-1579, Colección Fundación Botín, Santander), originalmente en el retablo del Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo; *La adoración de los pastores* (h. 1596-1600, Museo Nacional de Arte de Rumanía), originalmente en el Colegio de la Encarnación de Madrid; y la más soberbia de todas, *La adoración de los pastores* (1612-1614) del Museo del Prado, también comisionada para el Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo y considerada la última pintura salida de la mano del Greco antes de su muerte en abril de 1614, fecha del soneto de Góngora. También conocería el *Nacimiento* (1603-1605) de la Capilla Mayor del Hospital de la Caridad de Illescas. Como explica José Álvarez Lopera, *El Greco. La obra esencial*, Madrid, Silex, 1993: “El Greco produjo a lo largo de su carrera un número relativamente abundante de cuadros con la *Adoración de los pastores*. [...] En el momento de morir tenía en su taller hasta ocho cuadros más de este tema. Ello indica la aceptación que tuvieron sus interpretaciones” (p. 222). Sobre los cuadros que albergaba originalmente el Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, ver la reciente publicación de Leticia Ruiz Gómez, *El Greco. Santo Domingo el Antiguo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2025.

309 Ver al respecto María Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla, “El Greco en blanco y negro: reflexiones en torno a las estampas de Diego de Astor”, en *El Greco. Simposio Internacional 2014*, Toledo, Fundación El Greco, 2024, pp. 171-190: “La primera de las estampas conservadas, la *Adoración de los pastores*, está fechada en 1605. Diversos factores nos permiten asegurar que es uno de los más notables ejemplares de la obra gráfica realizada en el siglo XVII” (p. 177).

año 1613 y otra, más explícita, del 1616, es el siguiente:

*Un no sé qué celestial,
que tiene de obscuro y claro,
para safiro, muy raro,
muy azul para cristal,
la niega con llave tal,
que cierra el paso al denuedo*
(OC, t. 1, 263, vv. 41-46)³¹⁰.



Lám. 18: El Greco, *La adoración de los pastores*
(1577-1579, Colección Fundación Botín, Santander).

310 Comparar, por ejemplo, con la descripción del padre José de Sigüenza de *La adoración de los pastores* de Navarrete el Mudo (h. 1572-1575, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), que emplea un vocabulario parecido: “Reverberan estas luces de unas partes en otras; ayúdanse para hacer claros y oscuros diferentes, cosa de mucho ingenio” (*Fundación del Monasterio de El Escorial*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1963, p. 243).

La versión del 1616 menciona expresamente el portal del Nacimiento, claro a pesar de la noche:

Tanto he visto celestial,
tan luminoso, tan raro,
que (a pesar) hallarás claro,
(de la noche) este portal
(OC, t. 1, 346, vv. 29-32).

En ambas versiones, el *chiaroscuro* posee un sentido sagrado que trasciende el simple tenebrismo. La luz que emana del Niño Jesús, dice el poema, tiene un no sé qué celestial, claro y oscuro al mismo tiempo, demasiado raro para ser un simple zafiro color cielo y demasiado intenso, demasiado azul para ser simplemente cristalino. Un resplandor así negaba la visión del objeto de tal modo, lo guardaba bajo llave con tal celo, que cerraba el paso al denuedo y era imposible llegar a él. Pregunto: ¿qué niega el paso al afán de alcanzar el objeto? ¿Qué nos impide ver y entender? La misma luz extrañamente celestial del zafiro, claroscuro tan raro como cristalino, que abre el paso a la vez que lo cierra, negándonos aquello mismo que concede; “fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta” (*Sol.* 2, vv. 79-80)³¹¹. La escrupulosidad del verso no excluye de ninguna manera la incertidumbre del decir. Antes bien, la determina con mayor propiedad. *Porque* la escrupulosidad de la lengua es extrema, por eso mismo el sentido cuasisagrado del verso, su “mudo horror divino” (*Son.*, 149, v. 1), se mantiene a un tiempo abierto y cerrado. Existe una poesía clara, un *trobar leu*, que abre el paso al entendimiento, y una poesía hermética, un *trobar clus*, que lo cierra. El claroscuro de Góngora, de origen sagrado, no es ninguna de las dos cosas: el camino está expedito, pero todavía así, no se puede pasar³¹². La escrupulosidad de

311 Sobre el carácter metapoético de estos versos, ver Nadine Ly, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, ed. Emre Özmen, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2020, pp. 113, 119 y 201.

312 Sobre la dimensión teológica del claroscuro caravaggesco, ver Marini, *op. cit.*, p. 36; y su más reciente “Caravaggio y España: momentos de historia y de pintura entre la naturaleza y la fe”, en *Caravaggio*, ed. Claudio Strinati y Rossella Vodret, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, pp. 29-48. Sobre el tenebrismo barroco en general, ver Maria Rzepińska, “Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological

la lengua consiste, precisamente, en idear la manera de impedir el canto, sin negarlo del todo³¹³, de acuerdo con el axioma gracianesco de que “más es la mitad que el todo”³¹⁴.

16. EXCURSO SOBRE LA POESÍA COMO HABLAR *CHIAROSCURO*

Los versos que acabo de citar de Góngora acerca del *chiaroscuro* pictórico se entienden mejor a la luz del siguiente pasaje de *Della poetica* (Ferrara, 1586) de Francesco Patrizi, que define de forma categórica la poesía como un hablar *claroscuro* que a la vez se entiende y no se entiende. Sus palabras son éstas:

Es el enigma un hablar claro y oscuro, entendido y no entendido [*un parlare chiaro scuro, inteso e non inteso*]; el cual no sólo reside en la manera y en los hallazgos del poema, y en los conceptos más particulares, mas está también en la lengua poética [*è anco nella lingua poetica*], la cual por ello ha parecido casi forastera, porque ha sido clara y oscura [*è stata chiara e scura*], así en los modos de hablar, como en el juntar las voces, y en las palabras asimismo, y en sus figuras. Y de igual suerte el enigma claro y oscuro [*lo enimma chiaro e scuro*] cubre y viste la medida de las palabras, que son los versos³¹⁵.

Background”, *Artibus et Historiae* 13, 7 (1986), pp. 91-112, repleto de observaciones valiosas.

313 Luis de Góngora: “Del rüido / de la sonante esfera / a la una luciente y otra fiera / el piscatorio cántico impedido” (*Sol.* 2, vv. 618-621). “Impedido” es uno de los conceptos capitales —pensamientos-palabra— de la poesía de Góngora. Nada más en las *Soledades* se repite una decena de veces: “De venablos impedido” (*Sol.*, Dedicatoria, v. 5); “dulcemente impedido / de canoro instrumento” (*Sol.* 1, vv. 238-239); “de recíprocos nudos impedidos” (*Sol.* 1, v. 970), etc. “Aquellas que los árboles *apenas / dejan ser torres*”, dice el viejo cabrero de las Soledad Primera (vv. 212-213). Las cosas apenas llegan a ser. ¿Qué impide su plena realización?

314 Baltasar Gracián, *op cit.*: “Más es la mitad que el todo”, porque una mitad en alarde y otra en empeño más es que un todo declarado” (t. 2, p. 9); “siempre fue la mitad menos lo real de lo imaginado” (p. 124). Lo más real del objeto es aquello que le falta, la parte menos.

315 Francesco Patrizi, *Della poetica*, ed. Danilo Aguzzi Barbagli, 3 tomos, Florencia, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-1971: “È lo enimma un parlare

Empeñarse en separar lo claro de lo oscuro en la poesía de Góngora es un error, ya que la poesía, por definición, es aquella palabra que brilla, como el carbunclo de las *Soledades*, en el interior de la oscuridad. No hay un Góngora claro y otro oscuro; es siempre claro y oscuro a la vez, siempre cerrado pero siempre abierto. Si hay algo que entender es esto: un “no sé qué” que se entiende y no se entiende. Lo entendido está envuelto en lo no entendido y es inseparable de ello³¹⁶.

17. EL PUESTO DE LA PINTURA ESPAÑOLA

No es fácil visualizar qué harían pintores “extranjeros” de la talla de Tiziano y Caravaggio junto a los humildes pinceles “naturales” que también conformaban la pinacoteca del conde. Más allá de su nacionalismo (“nuestro español Paraíso”)³¹⁷, ¿cómo se explica la afición de Villamediana por la pintura española cuando muchos en su entorno, como Pompeo Leoni, el VII conde de Lemos y su madre, y Juan de Lezcano, o la ignoraban de plano, o le daban de lado? La pintura española representa el plomo de la colección, y su papel, negativo, consiste en atenuar el brillo diamantino de la pintura italiana, sirviéndole de contrapeso. No es un

chiaro scuro, inteso e non inteso; il quale non solo è nella maniera, e ne' trovati del poema, e ne' concetti più particolari, ma è anco nella lingua poetica, la quale perciò è paruta quasi forestiera, perchè è stata chiara e scura, così ne' modi del favellare, e nel congiungere le voci, e nelle parole eziandio, e nelle lor figure. E similmente lo enimma chiaro e scuro copre e veste la misura delle parole, che sono i versi” (t. 2, p. 250).

316 Sobre la poética del “no sé qué”, ver, entre otros, fray Dominique Bouhours, “Le je ne say quoy”, en *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene*, París, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671, pp. 237-257: “Ce ne seroit plus un je sçay quoy, si l'on sçavoit ce que c'est; sa nature est d'estre incomprehensible & inesplicable” (p. 239); traducido íntegramente en Paolo D'Angelo y Stefano Velotti, eds., *El “no sé qué”. Historia de una idea estética*, Madrid, Casimiro, 2021: “No sería ya un no sé qué, si se supiese lo que es; su naturaleza es ser incomprensible e inexplicable” (p. 104).

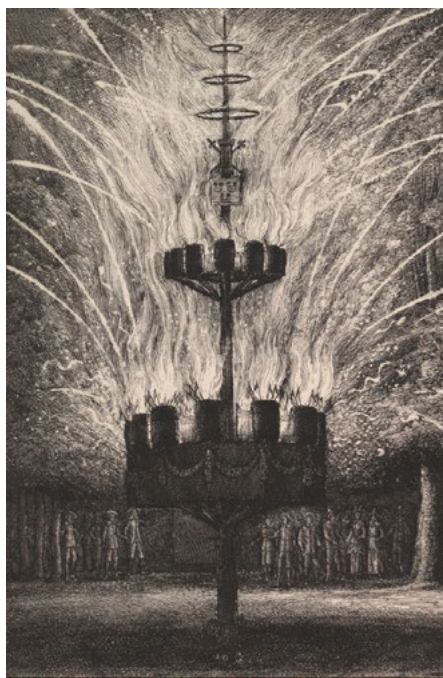
317 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1151. Toda la obra está salpicada de frases parecidas: “Los [poetas] que hoy florecen en España, que no son inferiores a los latinos” (p. 1152); “prodigios españoles” (p. 1157, v. 46); “el honor de las Españas” (p. 1161, v. 128); “los ingenios más lucidos de España” (p. 1189); “ninfas bellas / del Paraíso español” (p. 1202, vv. 1005-1006), etc. Ver igualmente la nota 35.

juicio de valor. No dudo de que la pinacoteca de conde contara con los mejores cuadros españoles del momento —El Greco, Van der Hamen, Mor, Sánchez Coello, Tristán, Orrente, Maíno, acaso un Ribera de la etapa romana—, antes de la entrada en escena de Velázquez. Se trata, más bien, de una necesidad poética. El soneto en su totalidad descansa en tres pares de antítesis: diamante / plomo (vv. 1-4), pincel extranjero / pincel natural (vv. 5-6) y potro de fuego / yegua de humo (v. 12). En esta ecuación, a la pintura española le corresponden necesariamente el plomo y el humo, y a la italiana, el diamante y el fuego. La notación proporcional sería: $A : B :: C : D$. Esto es, la pintura española es al plomo y al humo lo que la pintura italiana es al diamante y al fuego: su antítesis dialéctica. Así como el plomo es la perfección negativa del diamante, y el humo la del fuego, así también la pintura española constituye el reverso necesario de la pintura italiana. En este sentido, el “esplendor” (v. 14) del conde de Villamediana no coincide del todo con el que postulaba Pontano en su seminal “De splendore”. En ambos casos se trata de un gasto estrafulario (Pontano y Piccolomini dirían “magnificante”) en bienes de lujo de uso privado y sin valor utilitario: diamantes, pinturas y caballos. “Con caballos en el establo [...] y en los dedos nervosos sortijas esmaltadas, engastadas con diamantes en punta finísimos y grandísimos”, precisa Torquato Alessandri³¹⁸. Pero en el caso del conde Villamediana ese lujo aparece ensombrecido por un elemento que lo desmiente: el plomo, el humo y, digámoslo así, la “marca” España. Más que “esplendor”, acaso convenga hablar de “combustión”: el resplandor de los cuerpos que arden al brillar, como los fuegos artificiales, explícitamente fúnebres, de la *Soledad primera* (OC, t. 1, vv. 680-686) (lám. 19)³¹⁹. Varios versos de Góngora

318 Torquato Alessandri, *Il cavalier compito*, Viterbo, Girolamo Discepolo, 1609: “Con cavalli in stalla [...] e delle nerbutte dita smaltati anelli da diamanti in punta finissimi e grossissimi incastrati” (p. 89).

319 Comparar, por ejemplo, con el soneto sobre los fuegos artificiales de Honoré Laugier de Porchère, “Sur la mort de Polémandre comparée à un fusée [*Sobre la muerte de Polémandre, comparada con un cohete*]”, en Rousset, *op. cit.*: “Trait de poudre enflammé, qu’un œil de feu desserre, / à qui le luire est vivre, et le vivre est monter, / que l’on voit resplendir, que l’on voit éclater, / or comme une comète, or comme un Tonnerre [*Proyector de pólvora inflamada, que un ojo de fuego desata, / para quien brillar es vivir, y vivir es ascender, / que se ve resplandecer, que se ve estallar, / ahora como un cometa, ahora como un trueno*]” (t. 1, p. 124, vv. 1-4). Y concluye: “Le sort qui de

aluden al tema: “No esplendor soberano, *sombra sí*” (*OC*, t. 1, 410, vv. 11-12); “*sombras son eritreos esplendores*” (*OC*, t. 1, 330, v. 11); “a pesar de esplendores tantos, *piensa / fragante luto hacer la nube densa*” (*OC*, t. 1, 354, vv. 2-3); “*húrtale al esplendor [...] / la atención toda*” (*OC*, t. 1, 363, vv. 13-15); “*negando a tu bello vulto, / el esplendor*” (*OC*, t. 1, 411, vv. 26-28); “fue esplendor, *ya noche oscura*” (*OC*, t. 450, v. 6), etc. El lujo y el luto no dejan de enfrentarse. Siempre que puede, le hurta al esplendor una parte de la atención que reclama, envolviéndolo en una densa nube de incienso funerario (“fragante luto”).



Lám. 19: Wenceslaus Hollar, *Fuegos artificiales en Hemissem* (Detalle) (h. 1650, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Inv. 20.81.2.32.

l'effet te dérobe le prix, / te laisse au moins l'honneur de l'avoir entrepris; / et c'est en quoi ta gloire égale ton dommage [*La suerte que del efecto te roba el premio, / te deja al menos el honor de haberlo emprendido; / y es en eso que tu gloria iguala tu desgracia*]” (vv. 9-11). Resplandecer es estallar; la gloria del objeto pasa por su desgracia.

18. “LAS QUE A OTROS NEGÓ PIEDRAS”

¿Qué esboza o qué amaga —poesía de borriones— el soneto de Góngora sin decirlo del todo, y sin querer decirlo del todo?³²⁰ El primer cuarteto abre con una negación:

Las que a otros negó piedras oriente,
émulas brutas del mayor lucero,
te las expone en plomo su venero,
si ya al metal no atadas más luciente.

Las —sobreentendido— piedras preciosas que las minas del lejano oriente les niegan a otros, imitaciones toscas de la luz del Sol³²¹, las vetas de sus

320 Sobre el ideal del borrón, ver Juan Ramón Jiménez, *Obras. Antología de prosa crítica (Crítica y evocación)*, prólogo Francisco Silvera, Madrid, Visor, 2013: “Las poesías ideales no pueden ser más que boceto y en boceto, precisamente, son superiores” (t. 1, pp. 77-78). Parecida es la formulación de Paul Valéry, *Cuadernos (1894-1945)*, ed. Andrés Sánchez Robayna, trad. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007: “Nada más hermoso que un hermoso borrador. Decir esto cuando vuelva a hablar de poesía. Mitificación del Borrón (barrer — errar — *radere* [raer], *rasum* [raspado]). Un poema completo sería el poema *de ese Poema*” (p. 433). El original dice: “Rien de plus beau qu’un beau brouillon. Dire ceci quand je reparlerai poésie. Mytification de la Rature. (rattiser — rater — *radere*, *rasum*.) Un poème complet serait le poème *de ce Poème*” (*Cahiers*, ed. Judith Robinson, 2 tomos, París, Gallimard, 1974, t. 2, p. 1118). Sobre la poética barroca del “amago”, ver, entre otros, Colodrero Villalobos, *Divinos versos o carmenes sagrados*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja, 1656: “Harto hace quien amaga” (f. 42v, v. 8); y Jacinto Arnal de Bolea, “Excesos del mundo”, en *El Forastero*: “Misterios discurriendo, / esquicio [‘bosquejo’, del italiano *schizzo*] solamente disponiendo, / amago solamente dibujando”. Cito por la edición de Nicola Usai, *El Forastero de Jacinto Arnal de Bolea: Estudio y edición*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015 [tesis doctoral], p. 360, vv. 36-38. No es necesario completar la obra; no hay que dar el golpe, basta con amagar: “En el amago se ve” (Hortensio Paravicino, *La Gridonia*, ed. Manuel Calderón, Madrid, CSIC, 2009, p. 48, v. 342). En términos generales, es legítimo decir que la obra barroca no significa, sino que amaga el significar. “Nunca obra lo que indica: apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad” (Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 197).

321 Émulas “brutas” en referencia a “las piedras preciosas en sus minerales y vetas, que están ásperas y, como dicen, *brutas y sin pulimento, y así, inútiles para el engaste rico*

rocas te las conceden a ti, oh conde de Villamediana, para que las luzcas en una sortija de plomo, si ya no de oro.

El núcleo del sintagma nominal “las piedras” —piedras— está escindiendo del determinante “las” por efecto del hipérbaton. Además, “exponer” es cultismo y las voces “diamante”, “sol” y “oro” han sido omitidas completamente³²².

Como anota Brockhaus, el sintagma “émulas brutas del mayor lucero” —los diamantes sin tallar— recuerda el ojo pineal de Polifemo, “émulo casi del mayor lucero” (*Polifemo*, OC, t. 1, v. 52)³²³. Las octavas de *La gloria de Niquea* (que algunos atribuyen a Góngora) también repiten unos versos parecidos: “Cuantas guijas, / *émulas del diamante, guardan brutas*, / apuren las del Tajo rubias hijas / en los tersos cristales de sus grutas”³²⁴.

y estimado” (Fray Pedro Simón, *Primera parte de noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*, Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1627, cap. 4, p. 11). Ver igualmente Pedro de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, ed. Rubén Páez Patiño, 3 tomos, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977-1985: “Oveja perdida he sido / y *bruto diamante* soy” (t. 2, p. 418); y Tirso de Molina, *El bandolero*, ed. André Nougué, Madrid, Castalia, 1979: “Si libros y experiencias no le trabajan, será *diamante bruto* y margarita [‘perla’] en concha, plata sin ensaye [‘prueba de calidad’] y oro entre la arena” (p. 134). El nombre técnico de los diamantes brutos es “naife”, del francés *naïf*, ‘nativo’. Así en Juan de Arfe, *Quitador de la plata* (ed. 1572): “Lábranse [los diamantes] en diversas formas, según vienen de su nacimiento cuando son rústicos, que los llaman naifes” (f. 41v). Ver igualmente la entrada correspondiente del *Diccionario de Autoridades*: “Diamante bruto y sin labrar. Lat. *Impolitus adamas*” (s.v. *naife*). Aunque el poema no dice que los diamantes del conde fuesen naifes, lo insinúa.

322 Sobre el cultismo “exponer”, ver Poggi, *op. cit.*: “*Expone*: cultismo del tardo lessico gongorino (nei sonetti compare, per la prima volta, in chiave burlesca, nel 187” (p. 126, n. 3).

323 Brockhaus, *op. cit.*: “Die orientalischen Steine sind, selbst wenn noch unbearbeitet, ‘nacheiferer des größten Morgensternes’ (d. i.: der Sonne) (v. 2). Denselben Vergleich wendet G[óngora]. auf das einzige Auge Polyphems an [*Las piedras orientales son, incluso cuando aún no han sido trabajadas, ‘emuladoras del mayor de los astros matutinos (es decir, el sol)’*] (v. 2). Góngora emplea la misma comparación en relación con el único ojo de Polifemo: ‘de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero’” (p. 74). En realidad, es sintagma común en Góngora: “Luciente, / émulo del diamante, limpio acero” (OC, t. 1, 332, vv. 1-2); “émulo luciente, / un diamante” (OC, t. 1, 336, vv. 2-3); “émula su materia del diamante” (OC, t. 1, 363, v. 4).

324 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1158, vv. 73-76.

Las ninfas que habitan en las grutas submarinas del Tajo purifican cuantas pepitas de oro, émulas brutas del diamante, ocultan en sus aguas.

No hace falta insistir en el valor simbólico del plomo en los siglos XVI y XVII. No hay metal más vil por su impureza, color, humedad, blandura y fetidez, hasta el punto de ser considerado, como hemos visto, el engendro saturnino de un padre leproso y una madre menstruosa. No hay prueba documental de que se empleara comúnmente en la joyería civil, aunque sí se usaba en la confección de piezas litúrgicas, como cruces, custodias, navetas y relicarios, siempre que no estuvieran en contacto directo con el cuerpo y la sangre de Cristo³²⁵; “reliquias engastadas en plomo, *por humildad*”, como puntualiza Arce de Otárola³²⁶. Lejos de ser la norma, se trata de una *boutade* más del conde de Villamediana, como llevar una enseña con la imagen del diablo (núm. 56) o vestirse mal adrede, alegando que “andar siempre bien vestido que era cosa de escudero”³²⁷. Engastar

325 Ver al respecto Raquel Cilla López, *Investigación y puesta en valor de la platería antigua en Biskaia*, San Sebastián, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2022: “Al tratarse de elementos que no estaban en contacto directo con el cuerpo o la sangre de Cristo, podían [los contenedores para los Santos Óleos] confeccionarse de otros *materiales menos nobles y más baratos, como estaño, plomo o latón*” (t. 1, p. 170). Aun así, no era raro dorar el plomo para tratar de ennoblecerlo. Ver al respecto María Reyes Candela Garrigós, *La platería en la comarca de la Huerta de Valencia. Siglos XIV al XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016 [tesis doctoral]: “El bronce, latón u otros materiales menos costosos se empleaban en piezas más humildes o de uso cotidiano, *si bien era habitual la técnica de plateado o dorado sobre estos objetos para proporcionarles un aspecto más lujoso*” (p. 105). Las ordenanzas de los plateros prohibían dorar las sortijas hechas con metales de baja ley.

326 Juan Arce de Otárola, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar Ariza, 2 tomos, Madrid, Turner, 1995: “Ésa es la devoción de Galterio, que traía las reliquias engastadas en plomo, *por humildad*” (t. 1, p. 543).

327 Francisco de Portugal, *Arte de galantería*, ed. José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2012: “El aseo y lucimiento cuanto más, cuanto mejor, puesto que [‘aunque’] decía un gran cortesano [Villamediana] que andar siempre bien vestido que era cosa de escudero” (p. 112). Como anota Freitas Carvahhlo: “Será de contrastar esta opinião do conde de Villamediana com o luxo espectacular com que ele próprio se costumava vestir [*Habrá que contrastar esta opinión del conde de Villamediana con el lujo espectacular con que él mismo acostumbraba vestir*]” (p. 112). En realidad, ambas cosas son ciertas: unas veces vestía con un lujo deslumbrante y otras andaba hecho un esperpento, tanto así que “trayendo un vestido mal hecho refiriendo una cabeza mala [‘índice de estar

siempre los diamantes en oro es cosa de hidalguetes como el amo del Lazarillo: ostentación vulgar. La ostentación “humilde” —ostentación, pero humilde— es muy otra cosa.

Tampoco es cierto que el plomo sirviese únicamente para resaltar el brillo del diamante, como alega Salcedo. Su función es más bien la contraria: hurtarle al diamante la atención que reclama, tiñendo de luto su esplendor; lo que Gracián denomina “reformular” la ostentación, sin negarla del todo. “Oro atractivo, *plomo desdeñoso*”, dice el propio conde de Villamediana³²⁸. El plomo deprecia y desprecia el brillo del diamante. Paravicino es más incisivo: “Mancha hermosa en los diamantes”³²⁹. La mancha que desdeña el brillo del diamante, *eso* lo hermosea. Celebrar, como hace Góngora, un diamante engastado en plomo es celebrar la aparición negativa de un sentido que se oculta al brillar. Pudo celebrar muchos otros, pero escogió *éste* porque era el más deleznable y el menos ostentoso, y, en definitiva, el más acorde con su propia poética de la negatividad. Si pensamos en la lengua de Góngora como un “sí arruinado de nóes”, que diría Jiménez, un decir arrepentido de decir, al diamante le corresponde el

mal de la cabeza’], le dijeron [a Villamediana] que parecía que la cabeza le había hecho el sastre y el vestido el poeta” (p. 165). Sobre la reputación de vestir mal de los sastres, ver Denah Lida, “Refranes judeo-españoles de Esmirna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, 1 (1958), pp. 1-35: “El xastre tiene todo descuzido”; “Sastre, mal vestido; zapatero, mal calzado”; “No hay sastre bien vestido ni zapatero bien calzado” (p. 11, núm. 106).

328 Villamediana, *Fábula de Apolo y Dafne*, en *Fábulas mitológicas*, IV, v. 437. Sobre el contraste entre el oro y el plomo, ver, entre otros, El Tostado (Alonso Fernández de Madrigal), *Sobre los dioses de los gentiles*, eds. Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995: “Oro es el mejor de los metales e devió ser para significar la mejor cosa; *plomo es de poco valor e devió significar cosa peor*” (p. 291); y Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, novena ed., Madrid, Cátedra, 2018: “En fin, el oro y la dádiva es una de las más fuertes saetas que el amor tiene y con la que más corazonas subjeta; bien al revés de la de plomo, *metal bajo y menospreciado*” (lib. 4, p. 428). El plomo es la antítesis del oro en tanto que “apolíneo metal” (Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Fábulas mitológicas*, XLVII, v. 370), con todas las connotaciones de lo “apolíneo” en la historia de la filosofía occidental.

329 Fray Hortensio Paravicino, “Ya, Clori, las opiniones”, *Poesías completas*, 110, v. 33. Ver igualmente la traducción de los *Essays* de Bacon a cargo de Cioli, citada en la nota 92.

“sí” y al plomo el “no”³³⁰. Los dos juntos “significan repugnancia, porque el ‘sí’ es particular afirmativa y el ‘no’, negativa”³³¹.

En el soneto “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler” (*Son.* 175), del año anterior, 1620 en vez de 1621, emplea una solución parecida. Como esta vez la sortija es de oro de ley (“un diamante, ingeniosamente / en oro también el aprisionado”, vv. 3-4), pero aun así no tiene permitido brillar sin trabas, lo tiñe, ay, de sangre: “Mas, ay, que insidioso latón breve / en los cristales de su bella mano / sacrílego divina sangre bebe” (vv. 9-11). ¿Por qué debería la dama pincharse el dedo anular al tratar de quitarse la sortija, se pregunta uno? ¿Cuál es la función de este “accidente” sacrílego? Profanar la “esencia” de la sortija, claro está, sin olvidar las agudísimas palabras de Gracián: “Sin él [el despejo], la mejor ejecución es muerta; la mayor perfección, desabrida. *No es tan accidente que no sea el principal alguna vez*”³³². Lo accidental se intensifica hasta convertirse en lo esencial. Sin pincharse el dedo, la belleza perfecta de la mano resulta desabrida. La energía del “no” —la insidia— no puede faltar. La rosa se conoce por la espina que hierde³³³.

19. NO CUALQUIER “ELEVACIÓN” ES SUBLIME

En cuanto a la lengua del poema, ella misma se debate, como las minas del lejano oriente, entre negar y exponer el sentido, “como si dijeras —dice

330 Juan Ramón Jiménez, “Sé que mi obra es lo mismo”, en *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1972, p. 985, v. 7. Paul Celan es más programático: “Sprich— / Doch scheide das Nein nicht vom Ja” [*Habla— / Pero no divides el No del Sí*] (“Habla tú también”, en *Obras completas*, ed. bilingüe Carlos Ortega, trad. José Luis Reina Palazón, segunda ed., Madrid, Trotta, 2000, p. 108, vv. 4-5).

331 Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, Madrid, B.N.E., ms. 3726, sin foliar. Hasta donde sé, no existen ediciones modernas. El autor anónimo de los *Diálogos en que se contienen varias materias y se explican algunas obras de D. Luis de Góngora*, ed. Francesca dalle Pezze, Verona, Fiorini, 2007, es aun más penetrante: “Están adornados estos dos elegantes versos con cierto modo de zeugma, que suele usar el autor, de no pequeña gala, *construyendo con un mismo verbo dos [oraci]ones, una afirmativa y otra negativa*, como aquí lo hace con el verbo ‘suspendieron’” (Diálogo 5, p. 166).

332 Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 31.

333 Ver la nota 250.

Tesauro— ‘versos inversos’ y ‘compuestos descompuestos’³³⁴. La composición no excluye la descomposición, sino que la trasciende sin negarla del todo. ¿Qué “expone”, efectivamente, el hipérbaton “las que a otros negó piedras oriente”. El sentido que nos niega el propio Góngora: la palabra “piedras”. La función primordial del hipérbaton gongorino es conceder negando un sentido que tarda en llegar, como si la frase estuviese a punto de venirse abajo. Así lo explica pseudo-Longino en *Sobre lo sublime*:

A menudo, de hecho, deja a medias la idea que se había lanzado a decir, y, siguiendo una disposición foránea e improbable [*eis allophulon kai apeoikuan taxin*], va enrollando las ideas unas sobre otras aquí y allá —induciendo en el oyente el temor [*phobon*] de que la frase se derrumbe por completo [*epipantelei nou logou diaptōsei*] y obligándolo así a aventurarse en la agitación [*agōnia*] del hablante³³⁵.

El pasaje no sólo clarifica el significado del hipérbaton gongorino —un orden de palabras ajeno e inusual que infunde temor y angustia por el derrumbe total del sentido comunicativo del discurso—, sino también la esencia misma de lo sublime longiniano: la destrucción del sentido *como sentido*. Sólo cuando el discurso está al borde del derrumbe total provoca

334 Tesauro, *Anteojos de larga vista*, cap. 7, p. 258. He corregido ligeramente la traducción para ajustarla mejor al original, que dice: “Inelegans, come se tu dicessi ‘versi riversi’ e ‘componimenti scomposti’” (*Cannocchiale aristotelico*, cap. 7, p. 293).

335 Dionisio Longino, *Acerca de lo sublime*, ed. y trad. Haris Papoulias, Madrid, Alianza, 2022, 22.4. José García López traduce: “Haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase” (Demetrio, *Sobre el estilo*. “Longino”, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, 22.4). La traducción de Eduardo Molina Cantó y Pablo Oyarzun Robles, *De lo sublime*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2007, dice: “Haciendo temer al oyente por el colapso total del discurso” (22.4). La edición bilingüe de Manuel Pérez López, *De lo sublime*, “Longino”, Madrid, Dykinson, 2011, dice: “Infunde en el oyente el temor por el derrumbe total del discurso” (22.4). Paola Vianello Tessarotto, *De lo sublime*, pseudo-Longino, ed. bilingüe David García Pérez, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, traduce: “Infunde al oyente el miedo, por decirlo así, de un colapso total del periodo” (22.4). En sus comentarios, Papoulias cita expresamente a Góngora (p. 277, n. 22.1), como no podía ser de otro modo: es el ejemplo paradigmático de lo sublime longiniano entendido como la discursividad al borde del derrumbe.

aquella “elevación” sublime que Kant llama con propiedad “placer negativo”, *negative Lust*, ya que el disfrute del objeto no está vinculado al sosiego que inspiran las formas bellas, sino, por el contrario, al peligro, *ho kindunos*, de su inminente colapso³³⁶. Donde el objeto corre el peligro de desplomarse (como la endeble escenografía de Cesare Fontana para *La gloria de Niquea*), ahí nace lo sublime longiniano. En ese sentido, no se equivoca Jáuregui cuando le reprocha a Góngora que “Vm. se ha destruido después que emprende hazañas mayores que sus fuerzas”³³⁷. Sin saberlo el propio Jáuregui, ha definido la esencia misma de lo sublime longiniano: una empresa sobrehumana inseparable de la destrucción, como ilustra de manera programática la *Fábula de Faetón* de Villamediana. Caer no elimina la gloria negativa de haber subido: “No podrá quitar al pensamiento / la gloria, con caer, de haber subido”³³⁸. La derrota del pensamiento acredita su grandeza: “El peligroso y alto pensamiento / que pudo acreditar con su osadía, / si no feliz, famoso atrevimiento”³³⁹. Lo meramente “posible” no inspira respeto, *Achtung*: “Sólo lo inmortal

336 Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, ed. y trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Alianza, 2012: “La satisfacción en lo sublime no contiene tanto placer positivo [*positive Lust*] cuanto más bien admiración [*Bewunderung*] o respeto [*Achtung*], lo cual merece denominarse placer negativo [*negative Lust*]” (libro 2, § 23, p. 318). *Respeto* es, precisamente, el término empleado por Paravicino al referirse al mudo horror divino de las *Soledades*: “Cuyas sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas, / cuanto *respeto* las puebla / tanta deidad las oculta” (Fray Hortensio Paravicino), “Romance describiendo la noche y el día, dirigido a Don Luis de Góngora”, *Poesías completas*, 6, vv. 113-116). Las *Soledades*, y las soledades, no inspiran simple placer, sino respeto.

337 Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 81. También es atinada su observación acerca del uso del hipérbaton, *Discurso poético*, ed. Mercedes Blanco, París, e-Spania, 2019: “*Destruye* los períodos y oraciones por modos exquisitos y oblicuos” (p. 103). Góngora mismo es más matizado: “Son como paréntesis, que no impiden la construcción, cuanto más [‘menos todavía’] el sentido, del periodo” (*OC*, t. 2, p. 308). El paréntesis, que es un tipo de hipérbaton, no impide del todo la construcción del periodo, y menos todavía el sentido de la frase, pero sí los suspende momentáneamente. Pues bien, ese momento de suspensión en el que no sabemos si el período va a derrumbarse o no, esa cesura del sentido es lo sublime por excelencia.

338 Villamediana, “De cera son las alas, cuyo vuelo”, en *Poesía*, p. 131, vv. 13-14.

339 Villamediana, *Fábula de Faetón*, en *Fábulas mitológicas*, I, vv. 2-4.

respeto y ama, / nunca por lo posible se enajena”³⁴⁰. Sólo lo imposible encanta los sentidos: “Por imposibles conocidos, / tienen tan encantados mis sentidos”³⁴¹. Lo sublime no es una retórica más; la retórica es sólo uno de sus medios. Lo sublime es la huella que lo imposible deja en la forma posible, obligándola a naufragar³⁴². No basta con describir el naufragio, dice pseudo-Longino; hay que imprimirlo, *entypôσαι*, en el discurso mismo: “Ha moldeado de manera excelsa —grabándola casi en la dicción [*kai monon ouk enetypôsen tē léxei*]— la peculiaridad del peligro [*to idiom tou kindýnō*]”³⁴³. Las *Soledades* son en gran medida la dramatización sublime del naufragio del peregrino³⁴⁴. La consigna de todos podría ser ésta:

340 Villamediana, “Ando tan altamente que no alcanza”, en *Poesía*, p. 132, vv. 9-10.

341 Villamediana, “Estos mis imposibles adorados”, en *Poesía impresa completa*, 103, vv. 2-3.

342 Coincido con Rosales, *op. cit.*, en que “su divisa [del conde de Villamediana] debió de ser ésta: ‘Todo lo posible es poco’. La desmesura romántica sólo se satisface con la muerte” (p. 174). El adjetivo “romántico” es romántico; el término que corresponde es *sublime*. La desmesura *sublime* solo se satisface con la destrucción de la forma mediante la forma misma; “su negación es su conservación y su triunfo” (Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida*, p. 343). La formulación de Antonio Rafael Mengs, *Tratado de la belleza* (1780), ed. Mercedes Agueda, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989, es muy afortunada: “El artificio de este estilo [el estilo sublime] consiste en saber *formar una unidad de ideas de lo posible e imposible en un mismo objeto*” (p. 205). El empleo de la frase “aquello de sublime” por parte del conde de Villamediana permite suponer que conocía el tratado de pseudo-Longino, cosa, por otra parte, nada extraordinaria en la época. Dice Figueroa, *Epistolário*: “O marquês de Alanquer [Diego de Silva y Mendoza] está tão ocioso que faz versos. [...] Dizia por ele o Correio Maior [Villamediana] que fazia trovas discretas, porém que não tinha naõ de *aquello de sublime* [en español en el original] [*El marqués de Alenquer está tan ocioso que compone versos. [...] Decía de él el Correo Mayor que hacía coplas discretas, pero que no tenía nada de ‘aquello de sublime’*]” (pp. 126-127).

343 Longino, *Acerca de lo sublime*, 10.6. José García López, *Sobre lo sublime*, traduce: “Casi imprimió en la dicción el sello propio del peligro”. La traducción de Cantó y Oyarzun Robles, *De lo sublime*, dice: “Casi ha estampado en el estilo la forma misma del peligro”. La edición bilingüe de Pérez López, *De lo sublime*, dice: “Acuñó la particularidad del peligro en la expresión”. Vianello Tessarotto, *De lo sublime*, traduce: “Casi esculpió en la frase la característica del peligro”. El propio Papoulias subraya la modernidad de la idea de Longino: “La idea —una vez más, modernísima— es que, con la creación del poeta, la pasión se ha llevado ‘al extremo’” (*Acerca de lo sublime*, p. 240, n. 10.6).

344 Sobre los “naufragios” paralelos de las *Soledades*, el del peregrino y el del propio

“El naufragio solicitemos”³⁴⁵. No se evita el naufragio: se lo busca activamente y con la mayor escrupulosidad. Hay que arrastrar la escritura al borde mismo del derrumbe, de manera que en lugar de causar un placer meramente positivo, provoque ese “horror delicioso” (*delightful horror*) que llamamos sublimidad³⁴⁶. “Siempre el mejor pensamiento / busca el peligro mejor”³⁴⁷.

20. “AFECTA MUDO VOCES”

Lo cual nos lleva al segundo cuarteto:

Cuanto en tu camarín pincel valiente,
bien sea natural, bien extranjero,
afecta mudo voces y parlero
silencio en sus vocales tintas miente.

poema, ver el lúcido poema de David Huerta, “De naufragios”, en *After Auden*, Ciudad de México, Parentalia, 2018: “Del naufragio la voz, si no perdida, / en je-roglífico, al menos, transformada” (p. 14). La lengua de Góngora no ha naufragado del todo pero sí ha quedado “tocada” por el hundimiento del sentido. En términos estrictamente longinianos, la sublimidad del poema consiste en el hundimiento que el naufragio imprime en la voz poética. Sobre Huerta, ver las notas 2 y 274. Los dos poemas dedicados a Góngora —“Una octava perdida del *Polifemo*” y “De naufragios”—, ambos excelentes, han sido recogidos en David Huerta, *El desprendimiento*, pp. 326-327.

345 Paravicino, *Sermones cortesanos*: “¡Intentemos lo difícil, aunque nos perdamos en ello! [...] El naufragio solicitemos” (p. 243). Luego, lo difícil no es tanto lo abstruso o lo recóndito, cuanto el naufragio calculado de la escritura.

346 Sobre el horror delicioso en los siglos XVI y XVII, ver, entre otros, Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza* (1591), ed. digital Giovanni Sannino, Florencia, Fondazione Memofonte, 2019: “La verdad de los hechos casi produce deleite, pero no sin terror [*diletto, ma non senza terrore*]” (p. 44); y John Dennis, *Miscellanies in Prose and Verse*, Londres, James Knapton, 1693: “El sentimiento de todo esto produjo en mí distintas emociones, a saber, un horror delicioso [*a delightful horror*], una alegría aterradora [*a terrible joy*], y al mismo tiempo que estaba infinitamente complacido, temblaba [*and at the same time that I was infinitely pleased, I trembled*]” (pp. 133-134).

347 Villamediana, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, p. 1196, vv. 875-876.

Escrupulosa, aunque incierta, la lengua imita el silencio de la pintura, arrastrando la estrofa al borde del colapso.

Como ya he explicado, el verso “bien sea natural, bien extranjero” se refiere a la conjunción disyuntiva de, digamos, *David con la cabeza de Goliath* de Caravaggio (núm. 8) y el *Retrato de Isabel de Borbón* de Van der Hamen (núm. 50), donde la pintura extranjera tiene un signo más (+) y la española, un signo menos (-), de suerte, como dice Tesauro, que “una parte destruya a la otra [*una parte distrugga l'altra*] y entrambas formen un compuesto monstruoso” (+/-), como el diamante y el plomo (vv. 1-4), y el fuego y el humo (v. 12)³⁴⁸. De la destrucción mutua de las partes emerge un tercero dialéctico, compuesto y descompuesto a la vez, que las trasciende a las dos.

Pero ¿a qué se refiere el enigma “afecta mudo voces y parlero / silencio en sus vocales tintas miente”? Por un lado, claro está, a la pintura entendida como “poesía silenciosa”, según la conocida frase de Simónides de Ceos³⁴⁹. Pero también, y con mayor propiedad, al propio soneto “Al conde Villamediana” en tanto negar que expone y exponer que niega. No es, por cierto, la única vez que Góngora emplea un vocabulario semejante. Sin ir más lejos, la novia de la Soledad Primera “en sí bella se esconde / con ceño dulce, y, con silencio afable, / beldad parlera, gracia muda ostenta” (*Sol.* 1, vv. 724-726). ¿Por qué insiste en acoplar silencio y voz, tenga o no que ver con la pintura? Porque más allá del tópico horaciano, su propia voz no se agota en la comunicación. De ahí su sublimidad: dice,

348 Tesauro, *Anteojos de larga vista*: “Otra bellísima oposición metafórica enseña nuestro autor en donde con el positivo se junta, o el negativo, o un positivo incomponible, de suerte que una parte destruya a la otra y entrambas formen un compuesto monstruoso, tal que la novedad engendre maravilla y ésta el gusto” (cap. 7, p. 258). He corregido ligeramente el texto para ajustarlo mejor al original, que dice: “Un'altra bellissima opposizione metaforica ci insegna il nostro autore, dove col positivo si congiunge o il negativo, o un positivo impossibile, talché una parte distrugga l'altra e ambedue formino un composto mostruoso, che per la novità generi meraviglia, e questa il diletto” (*Cannocchiale aristotelico*, cap. 7, p. 293). He modernizado la ortografía.

349 Plutarco “Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría”, en *Obras morales y de costumbres*, ed. y trad. Mercedes López Salvá, Madrid, Gredos, 1989: “Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa [*siōpōsa poiēsīs*] y a la poesía pintura parlante [*lalousa zōgraphía*]” (t. 5, 347a). Ver al respecto Matas Caballero, *Sonetos*, p. 1423, n. 7-8.

pero no comunica, como si el silencio estuviese estampado en el discurso mismo. Ni concede el sentido ni deja de concederlo: lo da con cuenta-gotas; “la púrpura que ceta / por brújula concede vergonzosa” (*Sol.* 1, vv. 730-731)³⁵⁰. Conviene detenerse en esta noción de “vergüenza”, uno de los conceptos capitales del Barroco³⁵¹. Le da pudor decirlo todo, así que apenas dice la mitad³⁵², lo justo para que, a la vez, se entienda y no se entienda. Entenderlo todo es, de hecho, dejar de entender la vergüenza con que baja la vista. Hay pocos poetas tan mudos y tan parleros como él, tan afables y, a la vez, tan huraños. “Convoca despidiendo” (*Sol.* 1, v. 85) y “resiste obedeciendo” (*Sol.* 2, v. 26)³⁵³; siempre lejos, pero siempre cerca (*Sol.* 2, vv. 711-712), “siempre murad[o], pero siempre abiert[o]” (*Sol.* 2, v. 80). El silencio de la poesía es la porción del lenguaje que permanece cercada en medio de lo abierto.

350 El brujular del sentido ni del todo perdido ni del todo cobrado es una de las constantes de la poesía de Góngora. Ver, por ejemplo, los poemas “Corcilla temerosa”: “Por brújula, aunque breve, muestra” (*OC*, t. 1, 25, v. 20); y “Dejad los libros ahora”: “Aunque, por brújula, quiero / ... / descubriros el botín” (*OC*, t. 1, 82, vv. 45-48). ¿Qué quiere Góngora? Él mismo lo dice: descubrimos el botín del sentido “aunque por brújula”, a través de una ranura sumamente pequeña. “La brújula incierta / del bosque le ofreció, umbrroso, / todo su bien no perdido, / aunque no cobrado todo” (*OC*, t. 1, 353, vv. 105-108). El sentido es una ofrenda umbrosa no del todo incomprensible, pero tampoco comprensible del todo.

351 Ver, por ejemplo, la alegoría del Pudor de Cesare Ripa, *Iconología*, trad. Juan Barja y Yago Barja, 2 tomos, Madrid, Akal, 1987, t. 2, pp. 237-240. La vergüenza es también uno de los rasgos definitorios de la verdad gracianesca: “Es la verdad una doncella tan vergozosa cuanto hermosa, y por eso anda siempre tapada” (Gracián, *op. cit.*, t. 2, p. 124).

352 Ver la nota 314.

353 Sobre la dialéctica del convocar despidiendo, ver Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. Milovan Stanić, París, Macula, 2001: “Dice [Bernini], por ejemplo, que un cuadro de Barocci, que tenía un colorido hermoso y daba a sus figuras un cierto aire agradable, visto en un primer momento incluso por los entendidos, quizá guste más que un cuadro de Miguel Ángel, que a primera vista parece tosco y desagradable [*rude et mal plaisant*], de modo que, por así decirlo, uno aparta la mirada [*on en détourne les yeux*]; sin embargo, al apartarse de él y dejarlo, parece —añadió— que el cuadro te retiene o te llama de nuevo [*s’en détournant et en le quittant, il semble, a-t-il ajouté, qu’il vous retienne ou vous rappelle*]” (p. 51). Como Góngora, no retiene al atraer, sino al apartarse.

Algunos datos para la biografía del poeta Miguel Colodrero de Villalobos

DOMINGO DURÁN RODRÍGUEZ

Universidad de Córdoba

domingo.duran.rodriguez@gmail.com

Título: Algunos datos para la biografía del poeta Miguel Colodrero de Villalobos.	Title: Some Information for the Biography of the Poet Miguel Colodrero de Villalobos.
Resumen: Miguel Colodrero de Villalobos (c. 1600-1672) no disfruta de la consideración de poeta de primera línea dentro de la república literaria del Barroco. Su trayectoria resulta poco conocida y apenas investigada, a pesar del copioso número de versos reunidos en al menos cuatro impresos: el primero de ellos, <i>Varias rimas</i> (Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1629), de cuño gongorino. En este artículo se aportan datos sobre su matrimonio con Isabel de Sotomayor, además de noticias extraídas del expediente de limpieza de sangre para su ingreso como familiar del Santo Oficio, circunstancia de notable alcance en la vida del baenense.	Abstract: Miguel Colodrero de Villalobos (c. 1600-1672) is not considered a leading poet in the literary republic of the Baroque. His life results little known and barely investigated, despite being the author of a large number of verses compiled in at least four printed books; the first of them, <i>Varias rimas</i> (Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1629), written in the style of Gongora. This paper provides data on his marriage with Isabel de Sotomayor, besides others news extracted from the blood cleansing file, originated for his admission as a “familiar del Santo Oficio”, which had notable significance in the life of the poet from Baena.
Palabras clave: Colodrero de Villalobos, acta de matrimonio, expediente, Inquisición, Familiar del Santo Oficio.	Key Words: Colodrero de Villalobos, Marriage Certificate, File, Inquisition, Relative of the “Santo Oficio”.
Fecha de recepción: 8/1/2025.	Date of Receipt: 8/1/2025.
Fecha de aceptación: 16/3/2025.	Date of Approval: 16/3/2025.

1. MIGUEL COLODRERO DE VILLALOBOS: UN GONGORISTA RENEGADO

La necesidad de rescatar a los epígonos “menores” de Góngora en el siglo XVII ha sido advertida por un nutrido grupo de filólogos. A propósito de uno de ellos, Miguel Colodrero de Villalobos (1608-1672), señaló Ponce

Cárdenas que se trata de “una de las figuras menos conocidas del estilo culto andaluz surgido en torno a Góngora tras la circulación de sus obras mayores a partir de 1612-1614”. Y añadía: “La labor más perentoria que aún debe hacerse acerca de Colodrero consiste en recuperar el valioso legado epigramático del baenense, autor de varios centenares de composiciones breves, y situarlo en el destacadísimo lugar que merece dentro de tal *genus minimum*”¹. Sus trabajos de los últimos años² se suman a las pesquisas de Francisco Rodríguez Marín³, Antonio Cruz Casado⁴ y Jesús Luis Serrano Reyes⁵.

Con todo, aún son muchos los datos de relevancia que se desconocen sobre la vida del poeta de Baena, tales como las fechas exactas de nacimiento y deceso, su presumible descendencia o el cargo concreto que ejerció al servicio de los duques de Sessa. Esta escasez documental puede deberse al desinterés generalizado por parte de la crítica, originado acaso por la fría recepción de sus obras, sobre todo la primera *Varias rimas*, en la

- 1 Jesús Ponce Cárdenas, “Colodrero de Villalobos, Miguel Jerónimo de (Baena, Córdoba, h. 1600 - ¿1660?)”, en *Diccionario filológico de literatura española (Siglo XVII)*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2012, vol. 1, pp. 352-355.
- 2 Jesús Ponce Cárdenas, “La mentira pura de Baco y Erígone: breve nota a un poema burlesco”, en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, ed. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Verbum, 2001, pp. 145-160; “La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: consideraciones en torno al epilío y los motivos del retiro en la naturaleza”, en *Góngora Hoy* (VI), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 145-198; “En torno a la dilogía salaz: bifurcaciones eróticas y estrategias burlescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos”, en *Venus venerada: tradiciones eróticas en la literatura española*, coord. José Ignacio Díez Fernández y Adrienne L. Martín, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 107-136; “En torno a algunos sonetos ‘ejemplares’ de Miguel Colodrero de Villalobos”, *Península*, 3 (2006), pp. 151-164; “De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 115-142.
- 3 Francisco Rodríguez Marín, “Nuevos datos para la biografía de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, V, 21 (1918).
- 4 Antonio Cruz Casado, “Un seguidor de Góngora, oriundo de Baena: Miguel Colodrero de Villalobos (1608-¿1660?)”, *Angélica*, 10 (2000-2001), pp. 119-132.
- 5 Jesús Luis Serrano Reyes, “Miguel Colodrero de Villalobos: un baenense epígono de Góngora y familiar del Santo Oficio”, *ITVCI*, 3 (2013), pp. 103-112.

que es más notoria la influencia de Góngora. En este artículo tratamos de paliar estas carencias aportando información biográfica novedosa extraída de su acta de matrimonio y del expediente de limpieza de sangre que mandó realizar para ingresar como familiar del Santo Oficio.

En efecto, los detractores del racionero cordobés también pusieron en entredicho el valor de la obra poética de Miguel Colodrero. Así, Bartolomé José Gallardo estimaba que “como joven y paisano, y convivio de Góngora, fue de los más fanáticos sectarios de este heresiarca de la poesía. Su lenguaje es gongórico, la sintaxis enhetrada⁶; voces exquisitas y nuevas, de su propio cuño⁷. A este juicio le siguieron otros de la misma laya, que en muchos casos se limitaban a replicar sus argumentos. Véase, por ejemplo, la siguiente noticia biobibliográfica de Julio Cejador y Frauca⁸, en la que maneja información de procedencia dudosa:

Don Miguel de Colodrero y Villalobos, natural de Baena, publicó *Varias Rimas* (Córdoba, 1629) a los diez y ocho apenas de su edad, donde están los poemas de *Teseo y Ariadna* y de *Hipómenes y Atalanta*. Estudió en Córdoba, donde salió fanático sectario del “heresiarca de la poesía”, como llama Gallardo a Góngora. Sirvió al duque de Sessa y de Baena, don Luis Fernández de Córdoba, el mecenas de Lope, en la administración de sus estados en Cataluña y Aragón, dirigiéndole dichas *Rimas*; a su hermano, el marqués de Poza, don Antonio Fernández de Córdoba, el *Alféo* (Barcelona, 1639); y a su primogénito, el conde de Cabra, don Francisco, *Diversos versos y cármes sagrados* (Zaragoza, 1656). Antes publicó *Golosinas del ingenio* (Zaragoza, 1642). Dice de él: “Su lenguaje es oscuro; su sintaxis, enhebrada, con voces nuevas de su propio cuño, tales como *arundinoso, imaginoso, tragedioso, airosear, singultizar* y otras”. En otro lugar añade: “Con dificultad habrá poesías peores que hayan salido con más elogios en verso”. [...] Él es un gongorino de tomo y lomo, bueno para leerse como muestra.

6 *enhetrado*: “enmarañado, confuso, revuelto” (Aut.).

7 Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1866, col. 497.

8 Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana (Época de Felipe IV o de Lope y Calderón)*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916, ed. facsimilar, Madrid, Gredos, 1972, vol. V, p. 93.

Tampoco fue muy benigno el parecer de Marcelino Menéndez y Pelayo, quien lo tachó de “culterano furibundo”, en cuyas obras “nada hay de tolerable, salvo algunos epigramas, género por el cual tenía cierto donaire”⁹. Y Agustín González de Amezúa, refiriéndose al romance que escribió Colodrero sobre las fiestas de toros y cañas que celebró en Baena el duque de Sessa, en febrero de 1628, comentó: “encontraron también su historiador y cronista en un vate culterano, uno de los más perversos gongorizantes de su tiempo, don Miguel Colodrero de Villalobos, quien nos dejó noticias de ellas en su poético estilo, si tal nombre puede darse al de un romance tenebroso, crespo e insufrible, incluido en un rarísimo librito [“Fiestas del excelentísimo señor duque de Sessa por la salud de Su Majestad”, *Varias rimas*, Córdoba, 1629, Salvador de Cea Tesa, ff. 80-90]”¹⁰. Incluso en el elogio de su paisano Francisco Valverde Perales, autor de la *Historia de Baena*, se reflejan estos juicios peyorativos:

Examinando esta obra se nota desde luego la facilidad y soltura del poeta baenense, lo delicado de los pensamientos y lo bello de las imágenes, que a veces, fuerza es confesarlo, se ven oscurecidas y afeadas por resabios de mal gusto, disculpables en una época en que tan estragados ejemplos que imitar había dejado a nuestro vate su paisano el cordobés D. Luis de Góngora¹¹.

Asimismo, durante el homenaje a Góngora por el tercer centenario de su muerte, celebrado en el Ateneo de Sevilla en 1927, el poeta Gerardo Diego presentó su *Antología poética en honor de Góngora*, la cual, en palabras del autor, se componía de un “vario coro de ofrendas unidas solo por una común imantación hacia Góngora”¹². En este libro Diego apenas nombra a Miguel Colodrero, mencionando que sus versos “están rezumando gongorismo”¹³,

9 Marcelino Menéndez Pelayo, “Colodrero de Villalobos, Miguel”, en *Obras completas de Menéndez Pelayo. Bibliografía Hispano-Latina*, Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo, s. f., vol. VII, p. 305.

10 Agustín González de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1935, pp. 141-142.

11 Francisco Valverde y Perales, *Historia de la villa de Baena*, Toledo, Viuda e hijos de J. Peláez, 1903, p. 386.

12 Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 7.

13 *Ibidem*, p. 33.

aunque sin reflejar en ello denuesto alguno.

Pero lo cierto es que Colodrero no siempre manifestó admiración por Góngora. Si en un tiempo pudo dedicarle sinceros elogios, como los que en el soneto xxiii de *Varias rimas* (1629) dirigió nada menos que a *El Polifemo* y *Las Soledades*; en su segundo libro, *El Alfeo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos* (Barcelona, Sebastián y Jaime Matevad, 1639), Colodrero compuso una décima burlesca a una “dama cultisea” (f. 46v), ridiculizando con saña el estilo de Góngora. En ella le aconseja a su dedicataria que se aparte del uso de perífrasis y “voces que el culto ostentó”:

OTRA A UNA DAMA CULTISEA

Por decir noche ‘crecida’,
dijiste ‘noche impigmea’;
nada vale en ti el ser fea
para ser Nise advertida.
Deja aparte, por tu vida, 5
voces que el culto ostentó;
que para mujeres yo
de un sabio este aviso oí:
que hablasen a tiempo sí,
pero a lo del tiempo no. 10

En otra décima del *Alfeo* aconseja a un amigo que abandone la ebriedad culterana:

OTRA DÉCIMA

Hanme dicho que has caído
de culto en la tentación,
llamando ‘intonso’ al ‘barbón’,
‘impar de pies’ al ‘tullido’,
‘abrilado’ a lo ‘florido’ 5
y, siguiendo esta quimera,
‘pomo con cola’ a la ‘pera’,
y, al que es ‘sollozo’, ‘singulto’.
Duerme, Marcelo, eso culto,
que por Dios que es borrachera. 10

Esta insistencia en criticar las formas poéticas que él mismo había cultivado evidencia la voluntad de abandonar el culteranismo practicante. En efecto, esta evolución será palpable en los siguientes libros, donde su estilo está cada vez más alejada del influjo de Góngora, desarrollando su propia personalidad.

2. NACIMIENTO Y ASCENDENCIA DE MIGUEL COLODRERO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A falta de documentación concluyente que permita confirmar la fecha de nacimiento de Miguel Colodrero, los datos que se han vertido en sus esbozos biográficos con frecuencia son indirectos y de procedencia incógnita. Francisco Valverde Perales, en su *Historia de la villa de Baena*, exhumó su partida bautismal y afirmó que había venido al mundo el 24 de mayo de 1608:

D. Miguel Colodrero y Villalobos. Este notable, aunque poco conocido, poeta nació en Baena el día 24 de Mayo de 1608 y fue bautizado en la parroquia de San Bartolomé como hijo legítimo de Alonso Fernández Colodrero y de D^a. Catalina Cabrero. Siguiendo una costumbre muy frecuente en aquellos tiempos adoptó por apellidos el segundo de su padre y el de Villalobos, que probablemente sería el segundo de su madre, aunque este no consta en su partida de bautismo. Poeta por naturaleza, principió muy joven a escribir versos y cuando apenas contaba veintiún años de edad, dio a la estampa, en Córdoba, en 1629, un tomo de poesías que tituló “*Varias rimas*”, dedicado al Duque de Sessa y Baena, D. Luis Fernández de Córdoba¹⁴.

Aunque el mismo autor reconoció unas líneas más abajo la deficiencia de los libros de inscripciones sacramentales, al menos los de defunción:

Ignoramos asimismo la fecha y el lugar del fallecimiento de este poeta, pues no consta en los antiguos y deficientes libros de las parroquias de Baena, de un modo evidente, su partida de defunción.

14 Valverde Perales, *op. cit.*, p. 385.

Ramírez de Arellano dio por buena la información de Valverde Perales en su *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*¹⁵. En cambio, Ángel Pariente, en su *Antología de la poesía culterana*, retrasó la fecha de nacimiento hasta 1611, sin declarar sus fuentes, y añadió que con dieciocho años ya había escrito su primer libro, *Varias rimas* (1629)¹⁶.

Sin embargo, otras investigaciones sobre el nacimiento de Colodrero se han dirigido con más rigor. Francisco Rodríguez Marín descubrió un documento que apuntaba a una fecha más temprana, en torno 1600. Se trataba de la presentación de una cédula o certificado de examen de gramática que había hallado en el Archivo de la Universidad de Granada (Pruebas de cursos 1616-1617)¹⁷:

En Granada, a 7 de marzo de 1619, pareció ante mí don Miguel Jerónimo de Colodrerros, natural de la villa de Baena, y presentó cédula de examen de gramática del maestro Burgos, 12 noviembre de 1616. Sus condiscípulos Pedro del Puerto y Sebastián de Cárdenas, testigos, dicen que ha oído y cursado en esta Universidad en cánones y lecciones de decreto y decretales y sexto tres cursos¹⁸.

Ponce Cárdenas dio crédito a esta propuesta:

La fecha de nacimiento del poeta debe situarse probablemente en torno a 1600-1601, pese a los datos recogidos por Rafael Ramírez de Arellano (que fechaba su bautismo el 24 de mayo de 1608). Las informaciones aportadas por Francisco Rodríguez Marín acerca de los estudios de Derecho que cursó en la Universidad de Granada, hace pensar que el joven debió de nacer con el nuevo siglo, ya que de haber nacido en 1608 nos hallaríamos ante una especie de niño

15 Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1921-1923, vol. 1, p. 152.

16 Ángel Pariente, *Antología de la poesía culterana*, Madrid, Júcar, 1981, p. 179.

17 Rodríguez Marín, *op. cit.*, p. 195.

18 Citamos por la transcripción de Florentino Zamora Lucas, *Lope de Vega, censor de libros: colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores*, Larache, Boscá, 1941.

prodigio, pues el 12 de noviembre de 1616 presentaba cédula de examen de gramática ante el maestro Burgos¹⁹.

Jesús Luis Serrano Reyes contrastó dicha posibilidad al revisar el expediente de genealogía y limpieza de sangre que comenzó a instruirse el 19 de noviembre de 1631, a petición de Miguel Colodrero, para postularse como familiar del Santo Oficio. La instrucción finalizó el 4 de junio de 1932. En los testimonios recabados, procedes de habitantes de Puente Genil, Lucena y La Rambla, se corrobora la información recogida por Rodríguez Marín:

Se trata de don Francisco Jurado, de setenta años, comisario también del Santo Oficio, el 8 de enero de 1631, quien a la primera pregunta “dijo que conoce al dicho don Miguel Colodrero Villalobos desde que lo criaban sus padres, y sabe que es vecino y natural y reside en la dicha villa y de edad de más de treinta y dos años”²⁰.

En consecuencia, Serrano Reyes concluye: “Si se resta esta cantidad al año de la fecha en que consta que se está haciendo el interrogatorio (1631), el poeta baenense habría nacido antes de 1600”²¹. Otros dos testigos, Francisco Pastrana y Marcos de Salazar, interrogados el siete de enero de 1632, coinciden en que es “natural y vecino de Baena y de edad de treinta años”, tal vez redondeando la cifra²².

En cuanto a la ascendencia de Miguel Colodrero, según sus expedientes de matrimonio y limpieza de sangre, sus padres fueron Catalina Rivas de Villalobos —a su vez, hija de Miguel Gallego de Villalobos y Catalina de Rivas, vecinos de Martos—, y Juan Jiménez Colodrero, familiar del Santo Oficio en Baena. Casó con Isabel de Sotomayor, natural de La Puente de Don Gonzalo, una villa ubicada en el actual término municipal de Puente Genil (Córdoba)²³.

19 Ponce Cárdenas, “Colodrero de Villalobos”, p. 352.

20 Serrano Reyes, “Miguel Colodrero de Villalobos”, p. 105.

21 *Ibidem*, p. 105.

22 *Ibidem*, p. 107.

23 Óscar Barea López, *Heráldica y Genealogía en el Sureste de Córdoba (ss. XIII-XIX)*, Madrid, Bubok, 2015, p. 163.

3. ISABEL DE SOTOMAYOR, LA ESPOSA DE MIGUEL COLODRERO

Serrano Reyes dio noticia de varios documentos relativos a Isabel de Sotomayor, en concreto, una “información hecha en la villa de La Puente de la limpieza y genealogía de doña Isabel de Sotomayor, mujer de don Miguel Colodrero Villalobos, pretendiente”, las “pruebas hechas en la Rambla de la genealogía y limpieza de doña Isabel de Sotomayor”, y finalmente la “probanza hecha en la ciudad de Lucena”²⁴.

En virtud de estos hallazgos, hemos podido localizar la inscripción del bautismo de Isabel de Sotomayor, que se celebró en la iglesia de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil. Esta parroquia es la más antigua de las que se construyeron en la villa conocida por aquel entonces como Pontón de Don Gonzalo, en recuerdo de su primer fundador, Gonzalo Yáñez Dovinal (s. XIII). El edificio original fue destruido completamente por las fuerzas musulmanas. A partir de 1482 comenzó la repoblación de la zona, por lo que podemos datar la nueva edificación a principios del siglo XVI. De hecho, en este periodo se documenta el primer libro de asientos y el registro de bautizos más antiguo.

La imagen que presentamos a continuación corresponde a la digitalización de la partida bautismal digitalizada que pone a disposición del público el Archivo Diocesano del Obispado de Córdoba. Está registrada en el libro nº 4, f. 111r, la segunda de las tres inscripciones asentadas en dicho folio:

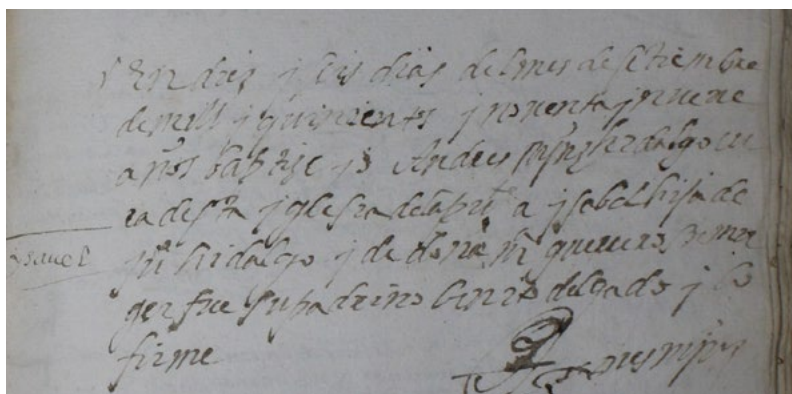


Figura 1. Inscripción de bautismo de Isabel de Sotomayor.

24 Serrano Reyes, “Miguel Colodrero de Villalobos”, p. 107.

El texto reza:

En diez y seis días del mes de setiembre de mil y quinientos y noventa y nueve años, bapticé yo, Andrés Martín Hidalgo, cura de esta iglesia de La Puente, a Isabel, hija de Juan Hidalgo y de doña María Guerrero su mujer, fue su padrino Linio [?] Delgado, y lo firmé.

Isabel

Licenciado Andrés Martín

El apellido Sotomayor debía de proceder de su abuela paterna, también llamada Isabel de Sotomayor, natural de La Puente, según figuraría en sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre:

De ahí se desprende que los padres fueron Juan Hidalgo de la Cuesta (natural de La Rambla) y doña María Guerrero (natural de La Puente). Esta, y según el primer testigo interrogado en Lucena, tras enviudar, se fue a vivir a Lucena con su hija en torno a 1604, casada con un tal Andrés Carrillo Peláez. Los abuelos paternos eran Juan de la Cuesta (natural de La Rambla) y doña Isabel de Sotomayor (natural de la Puente) y maternos Miguel Muñoz de Gálvez (natural de la Puente) y Doña María Guerrero (natural de Lucena)²⁵.

El apellido Sotomayor gozaría en Lucena de cierto relumbrón al estar integrado en la patronímica de la poderosa familia Álvarez de Sotomayor²⁶, de ascendencia judaica, que ocupó puestos de relevancia en la vida municipal lucentina y lograrían varios títulos de nobleza en el siglo xviii; aunque desconocemos si realmente Isabel pertenecía a alguna rama de esta prestigiosa familia de los Sotomayor.

25 *Ibidem*, p. 107.

26 Enrique Soria Mesa, “Judaizantes o marqueses. Los judeoconvertos de Lucena (Córdoba) entre los siglos xv y xvii. Una primera aproximación a su estudio”, en *Los judeoconvertos en el mundo ibérico*, coord. Antonio José Díaz Rodríguez y Enrique Soria Mesa, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2019, pp. 127-140.

4. EL CASAMIENTO DE MIGUEL COLODRERO E ISABEL DE SOTOMAYOR

Profundizando en nuestras pesquisas, hemos descubierto el acta de matrimonio de Miguel Colodrero. El cuerpo principal del folio está ocupado por la inscripción del acta del desposorio por poderes entre Luis de Salazar, representando a Colodrero, e Isabel de Sotomayor, firmado el diez de marzo de 1631.

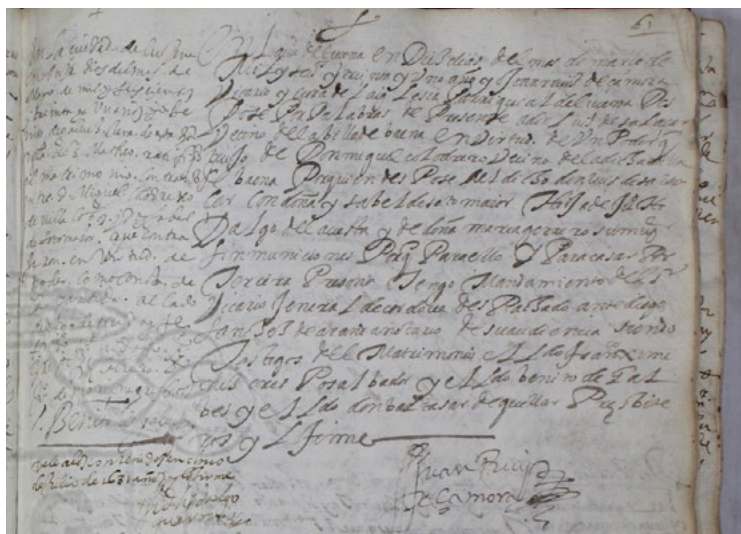


Figura 2. Acta de Matrimonio de Miguel Colodrero e Isabel Sotomayor. Parroquia de San Mateo de Lucena; libro de matrimonios, nº 7, f. 61r.

La transcribimos a continuación:

En la ciudad de Lucena en diez días del mes de marzo de mil y seiscientos y treinta y uno año, yo, Juan Ruiz de Zamora, vicario y cura de la iglesia parroquial de Lucena, desposé por palabras de presente a don Luis de Salazar, vecino de la villa de Baena, en virtud de un poder que trujo de don Miguel Colodrero, vecino de la dicha villa de Baena, por quien desposé al dicho don Luis de Salazar con doña Isabel de Sotomayor, hija de Juan Hidalgo de la Cuesta y de doña María Guerrero su mujer, sin municiones, porque para ello y para casar por tercera persona tengo mandamiento del señor vicario general de Córdoba, despachado ante Diego Sánchez de Aranda, no-

tario de su Audiencia, siendo testigos del matrimonio el licenciado Francisco Jiménez Crespo Salvador y el licenciado Benito de Gálvez y el licenciado don Baltasar de Cuellar, presbíteros, y lo firmé.

Juan Ruiz de Zamora

El matrimonio, oficiado por Juan Ruiz de Zamora, se celebró sin haberse publicado las tres amonestaciones previas y preceptivas porque tenían permiso del vicario general de Córdoba para eludirlos. Los testigos fueron los licenciados Francisco Jiménez Crespo Salvador, Benito de Gálvez y Baltasar de Cuellar. El hecho de que todos los testigos fueran licenciados y presbíteros da una idea de la calidad de los contrayentes.

En el margen izquierdo del acta, ocupando un cuarto del folio, hay una nota marginal con la ratificación del enlace, firmada dos meses después, el once de mayo, por el mencionado Benito de Gálvez:

En la ciudad de Lucena, en once días del mes de mayo de mil y seiscientos y treinta y un años, yo, Benito de Gálvez, cura de esta dicha iglesia de San Mateo, ratifico el matrimonio contraído entre don Miguel Colodrero de Villalobos y doña Isabel de Sotomayor, que contrajeron en virtud de poder, como consta al lado de esta de que doy fe. Fue testigo Juan Hidalgo. Testigos: Gregorio de Cabrera y Juan de Moriana, presbíteros.

Licenciado Benito de Gálvez

Debajo de esta fe, separada con una línea horizontal, figura una nota muy escueta en la que otro testigo, Juan Hidalgo Guerrero —de sus apellidos se deduce que era hermano de Isabel— certifica las velaciones de los contrayentes, a fecha del cinco de julio:

Velé a los contenidos en cinco de julio de 1631 años y lo firmé.

Juan Hidalgo Guerrero

Las velaciones eran realizadas por un sacerdote en una misa *pro sponso et sponsa*. Con esta ceremonia se solemnizaba la bendición nupcial, y consistía en cubrir a los cónyuges con un velo: a la mujer con la cabeza com-

pletamente tapada y al hombre solo los hombros²⁷. Aunque la legislación eclesiástica recomendaba que los contrayentes se casaran y velaran en el mismo acto, no siempre era el caso. Desde el Concilio de Trento no se permitían las velaciones entre el primer domingo de Adviento y el día de la Epifanía, ni tampoco desde el Miércoles de Ceniza hasta el domingo in Albis u octava de Pascua²⁸, que ese año cayó en treinta de abril. Esta circunstancia influyó, sin duda, para que se produjese el desfase de cuatro meses entre el desposorio y las velaciones.

A dichas restricciones canónicas se sumarían los compromisos que retuvieron a Colodrero en Baena, esto es, los trámites para solicitar el ingreso como familiar de la Inquisición. El proceso se había iniciado el 18 de noviembre de 1631, y el 8 de enero de 1632 comenzaron los interrogatorios para indagar en la genealogía y limpieza de sangre del aspirante²⁹. El

27 Como dato curioso añadimos que las velaciones no podían celebrarse en los altares mayores de la parroquia de San Mateo, según las normas protocolarias establecidas por los marqueses de Comares, titulares del señorío de Lucena y patronos de las iglesias en sus dominios. En concreto, el IV marqués de Comares, don Enrique de Aragón Folch de Cardona y Córdoba (Lucena, 12 de agosto de 1588 - Perpiñán, 22 de julio de 1640) había dictado en 1618: “ningunas personas, de cualquier calidad que sean, se puedan velar en los altares mayores de las dichas iglesias de San Mateo y Santiago, ni el dicho vicario y capellanes den lugar a ello”. Véase Nereida Serrano Márquez, “Moradas para el más allá. Élités rurales y fundaciones funerarias en época moderna: Lucena, siglos XVI al XVIII”, *Historia y Genealogía*, 8 (2018), pp. 56-101 (p. 62).

28 “Se prohíbe la solemnidad de las nupcias en ciertos tiempos. Manda el santo Concilio que todos observen exactamente las antiguas prohibiciones de las nupcias solemnes o velaciones, desde el adviento de nuestro Señor Jesucristo hasta el día de la Epifanía, y desde el día de Ceniza hasta la octava de la Pascua inclusive. En los demás tiempos permite se celebren solemnemente los matrimonios, que cuidarán los obispos se hagan con la modestia y honestidad que corresponde; pues siendo santo el matrimonio, debe tratarse santamente [El Sacramento del Matrimonio. Sesión XXIV, cap. x.]”. Citamos por Concilio de Trento, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala, Barcelona, Ramón Martín Indar, 1847.

29 Serrano Reyes, “Miguel Colodrero de Villalobos”. Además de los datos e informaciones que cito, he tenido acceso a la lectura del expediente de la Inquisición sobre la limpieza y genealogía de Colodrero por gentileza del propio Jesús Luis Serrano y del Grupo Cultural Amador de los Ríos (Baena). En adelante citaré por dicho expediente, el cual consta de cinco páginas que están contenidas en una carpeta que

comisario Francisco Ortiz Toledano citó al primer testigo, un vecino de Baena llamado Fernando Jurado, familiar del Santo Oficio en Baena, para formularle las once preguntas de rigor:

A la primera pregunta dijo que conoce al dicho don Miguel Colodrero Villalobos desde que lo criaban sus padres, y sabe que es vecino y natural y reside en la dicha villa, y de edad de treinta y dos años.

A la segunda dijo que conoció a Juan Jiménez Colodrero, labrador, vecino y natural de la dicha villa de Baena y familiar del Santo Oficio de Córdoba, padre del pretendiente; y a doña Catalina de Rivas Villalobos, madre del dicho pretendiente, no la conoció porque era de la villa de Martos; y conoció al dicho Juan Jiménez Colodrero, que ya es difunto, más de cincuenta años y lo trató y comunicó muchas veces³⁰.

Antes de contraer matrimonio, Miguel Colodrero había solicitado la exención de las tres “amonestaciones” obligatorias que había establecido el Concilio de Trento (1545-1563). Transcribimos las primeras líneas del expediente, donde el compareciente expone sus motivos:

Don Miguel Colodrero de Villalobos, vecino y natural de la villa de Baena, hijo de Juan Jiménez Colodrero y de doña Catalina de Villalobos, su mujer. Digo que, mediante la voluntad de Dios Nuestro Señor, tengo tratado y concertado de me casar y contraer matrimonio en faz de la Iglesia con doña Isabel de Sotomayor, natural y vecina de la ciudad de Lucena, hija de Juan de la Cuesta y de doña María Guerrero. Ambos contrayentes, mozos solteros, libres y sin impedimento canónico que nos impida el dicho matrimonio. Mas de que, si en él precediese alguna monición de las del Santo Concilio, me temo por muy certísimo han de resultar impedimentos maliciosos de parte de mis deudos y parientes a fin de estorbar e impedir que no se haga ni efectúe por no gustar de ello, y como tal notoriamente lo impiden, por ser yo, como soy, caballero principal, y por otros particulares fines que a ello les mueve.

forma el Códice nº 2.2.491; Serie: E.M.; Legajo nº 8, del Archivo Histórico del Obispado de Córdoba.

30 “Informaciones genealógicas de Miguel Colodrero de Villalobos y de Isabel de Sotomayor”, AHN, Inquisición, 5150, Exp. 3, f. 13v.

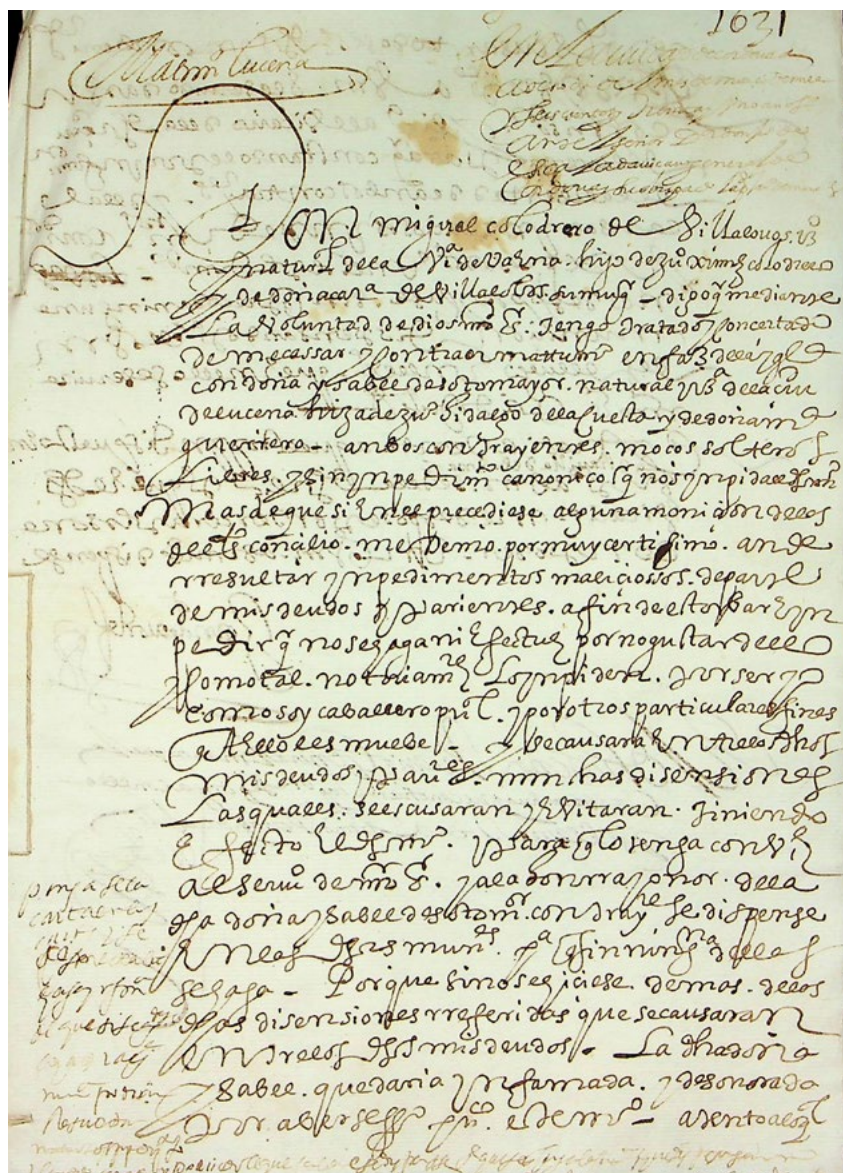


Figura 3. Folio 1º del expediente matrimonial. Solicitud que presenta Miguel Colodrero para que no se hagan amonestaciones.

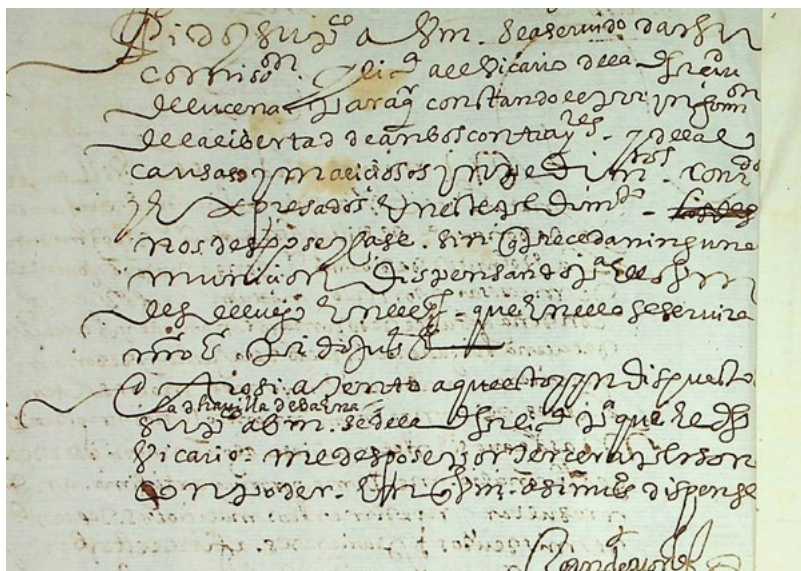


Figura 4. Folio nº 3 del expediente matrimonial de Miguel Colodrero.

Continúa el escrito con la ratificación del vicario de San Mateo, Juan Ruiz de Zamora, que se encargaría de officiar los desposorios. En su escrito asegura que tiene constancia segura de que algunas personas maliciosas desean impedir el matrimonio. Por ello pide la dispensa del vicario general del Obispado de Córdoba:

Pido y suplico a vuestra merced sea servido dar su comisión y licencia a el vicario de la dicha ciudad de Lucena para que, constándole por información de la libertad de ambos contrayentes y de las causas y maliciosos impedimentos contenidos y expresados en este pedimento, [...] nos despose y case sin que preceda ninguna munición. [...]

Otrosí, atento a que estoy indispuerto en la dicha villa de Baena, suplico a vuestra merced se dé la dicha licencia para que el dicho vicario me despose por tercera persona con poder. En que vuestra merced asimismo dispense.

Juan de Morales

Aunque no se detallan los impedimentos que amenazan el matrimonio, Colodrero menciona que provendrían “de parte de [sus] deudos y parien-

tes, [...] por no gustar de ello [...], por ser yo, como soy, caballero principal, y por otros particulares fines que a ello les mueve”. Todo apunta a que la oposición radicaba en la diferencia de rango social entre los contrayentes. En cualquier caso, se actuó conforme a la normativa, pues en el cap. 1 del *Decreto de Reforma sobre el Matrimonio* se establecía:

Si en alguna ocasión hubiere sospechas fundadas de que se podrá impedir maliciosamente el matrimonio si preceden tantas amonestaciones; hágase sólo una en este caso, o a lo menos celébrese el matrimonio a presencia del párroco y de dos o tres testigos. Después de esto, y antes de consumarlo, se han de hacer las proclamas en la iglesia, para que más fácilmente se descubra si hay algunos impedimentos; a no ser que el mismo ordinario tenga por conveniente que se omitan las mencionadas proclamas, lo que el Santo Concilio deja a su prudencia y juicio³¹.

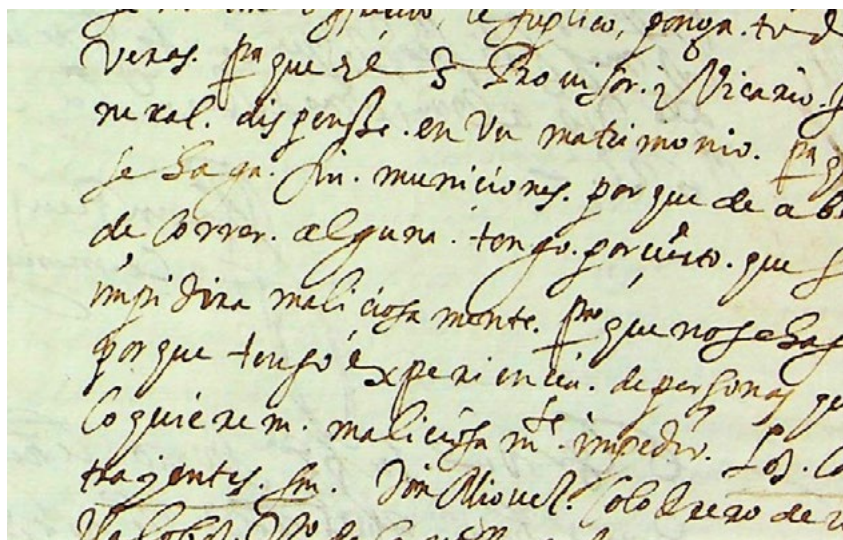
A photograph of a handwritten manuscript in cursive script. The text is written on aged, slightly yellowed paper. The ink is dark, and the handwriting is fluid and characteristic of the 16th or 17th century. The text is arranged in several lines, with some words being larger and more prominent than others. The overall appearance is that of a historical document, possibly a letter or a record.

Figura 5. El cura vicario de San Mateo de Lucena

El vicario de San Mateo coincide, apoyándose en su propio conocimiento de la situación, en la necesidad de prescindir de las amonestaciones:

31 Concilio de Trento (1545-1563). *El Sacramento del Matrimonio*. Sesión xxiv. Cap. I.

Ponga todas veras para que el señor provisor y vicario general dispense en un matrimonio para que se haga sin municiones, porque, de haber de correr alguna, tengo por cierto que se impedirá maliciosamente para que no se haga, porque tengo experiencia de personas que lo quieren maliciosamente impedir.

Es probable que los prometidos hubieran vivido hasta entonces en concubinato, ya que Colodrero advirtió que, de impedirse las nupcias, “la dicha doña Isabel quedaría infamada y deshonorada”. Esta circunstancia sin duda resultaría poco conveniente para alguien que había solicitado el ingreso como familiar del Santo Oficio, de ahí que le urgiese regularizar su posición, aun cuando contraviniese los intereses de sus parientes.

En el escrito se pide, además, que el acto se celebre “con poder”, argumentando que Colodrero se encontraba indispuerto en Baena, y así se produjo, en efecto, a través de Luis de Salazar, personaje que nos resulta completamente desconocido. No aparece entre los familiares nombrados en el expediente genealógico del poeta, y tampoco lo consigna Valverde Perales en su listado de hidalgos baenenses³². El apellido Salazar aparece vinculado al grupo de siervos del duque de Sessa que llegó a Baena a principios del siglo xvii, procedentes de Poza de la Sal, cuando el vi duque, don Luis, casó con la iv marquesa de Poza, Mariana de Rojas Enríquez (24 de marzo de 1599). En la administración del marquesado de Poza fue mayordomo de rentas Leonardo Gutiérrez de Salazar y al producirse la unión de ambas casas se trasladó a Baena su hijo, Manuel Gutiérrez Salazar, que asumió las mismas competencias³³. Manuel Gutiérrez contrajo matrimonio con Francisca de Terminiñón, hija de don Francisco de Terminiñón Valenzuela, el cual dedicó una décima laudatoria a las *Varias rimas* (1629) de Colodrero. La presumible relación entre el poeta y la familia Salazar-Terminiñón habría derivado de su coincidencia al servicio de la casa ducal de Sessa. Por otra parte, hemos localizado a un Luis de Salazar que firmó varias actas de reunión del

32 Valverde Perales, *op. cit.*, pp. 139-140.

33 Las referencias a la familia Gutiérrez Salazar se han obtenido del artículo de Carmen Fernández-Daza Álvarez, “La familia política de Francisco Fernández Golfín: una aproximación al vizcondado de La Montesina”, en *Juan Meléndez Valdés y su tiempo en Tierra de Barros en el Bicentenario de su muerte (1817-2017)*. *Actas de las IX Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros*, coord. Juan Diego Carmona Barrero y Matilde Tribiño García, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, 2018, pp. 221-252.

Cabildo de Baena —concretamente, las correspondientes a los días 9 de diciembre de 1636 y la del 9 de marzo de 1628—. Si se trata de la persona que buscamos, sin duda sería un personaje principal en la villa.

El motivo alegado por Colodrero para que se le otorgue licencia para casarse por poderes es que se encuentra “indispuesto en la dicha villa de Baena”. La expresión da a entender que la indisposición se debía la salud del propio poeta. Sin embargo, hay motivos para pensar que el afectado fuera en realidad su padre y que él se hallaba atendiéndolo en su convalecencia. El 18 de noviembre de 1632, día en que se incoó el expediente de ingreso como familiar del Santo Oficio, el escribano Pedro de Comarcada certificó que la vacante que solicitaba era la misma que había ocasionado el deceso reciente de Juan Jiménez Colodrero:

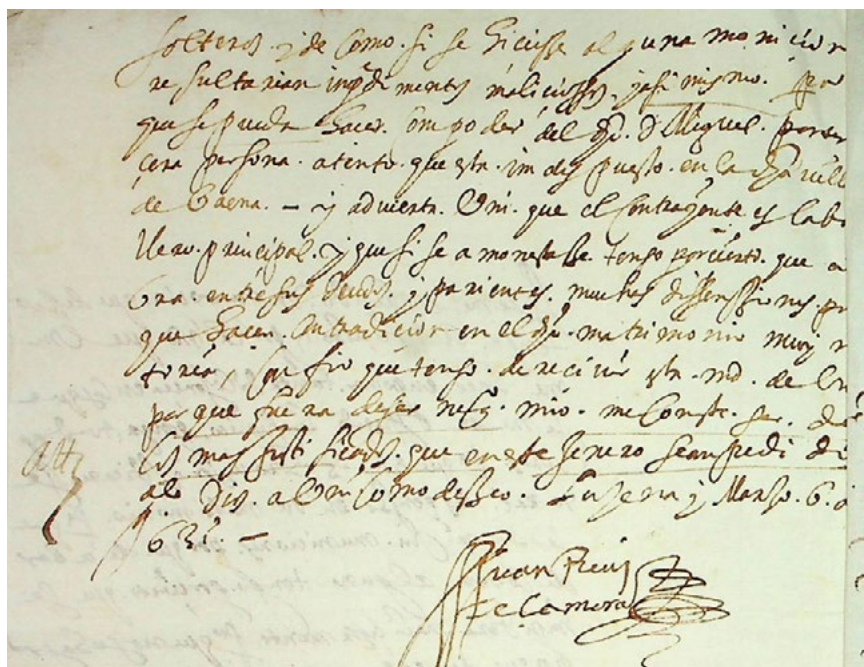
Yo, Pedro de Comarcada [...], certifico y doy fe que hoy, día de la fecha de este, he visto difunto y pasado de esta presente vida a Juan Jiménez Colodrero, familiar del Santo Oficio y vecino que ha sido de esta villa, a quien siempre conocí y comuniqué. Y de pedimiento de don Miguel de Colodrero y Villalobos, su hijo legítimo y vecino de esta dicha villa, di este en ella, en dieciocho días del mes de noviembre de mil e seiscientos treinta y un años.

El vicario lucentino replicó la argumentación de Colodrero en el quinto documento del expediente (Figura 6):

Si se hiciese alguna monición, resultarían impedimentos maliciosos. Y asimismo para que se pueda hacer con poder del dicho don Miguel, por tercera persona, atento que está indispuesto en la dicha villa de Baena. Y advierta vuestra merced que el contrayente es caballero principal y que, si se amonestase, tengo por cierto que habrá entre sus deudos y parientes muchas disensiones, porque hacen contradicción en el dicho matrimonio muy notoria. Confío que tengo de recibir esta merced de vuestra merced porque, fuera de ser negocio mío, me consta ser de los más justificados que en este género se han pedido.

Guarde Dios a vuestra merced como deseo. Lucena y marzo 6 de 1631.

Juan Ruiz de Zamora



de Lucena para que, constándole por información que [...], si aguardasen a hacer las tres municiones que manda el Santo Concilio, o alguna de ellas, resultaran los impedimentos maliciosos que contiene la dicha petición, de forma que podría no tener efecto el dicho matrimonio [...], desde luego dispensa y dio licencia al dicho vicario de la iglesia de la dicha ciudad de Lucena para que, aunque no hayan precedido en ella ni en las de la villa de Baena ninguna de las dichas tres municiones en el dicho matrimonio, despose y case a los susodichos en forma de la iglesia [...]. Concedió asimismo licencia para que el dicho matrimonio se pueda hacer por tercera persona, en virtud de poder otorgado por el dicho don Miguel Colodrero, el cual, antes que el dicho matrimonio se celebre, examine el dicho vicario y [...] case en la forma a la dicha doña Isabel de Sotomayor con la persona en cuyo favor se otorgare el dicho poder.

El doctor Juan de Escalada

Alonso de Aranda

5. EXPEDIENTE PARA EL INGRESO COMO FAMILIAR DEL SANTO OFICIO

El 19 de noviembre de 1631 los inquisidores de Córdoba se reunieron para dar comienzo al procedimiento de indagaciones para la probanza y genealogía de Miguel Colodrero. Contó con el padrinazgo del marqués de Poza, que el día anterior había remitido una carta a los inquisidores para apoyar sus pretensiones³⁴. El citado marqués era Antonio Fernández de Córdoba Folch de Cardona, ix conde de Cabra, hijo del vi duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba, a quien Colodrero había dedicado *Varias rimas* (1629). Al propio Antonio le dedicaría años más tarde su segundo libro, *El Alfeo* (1639):

Señor excelentísimo:

Pongo a los pies de vuestra excelencia en ese libro los sudores de mi

34 Sobre el expediente de ingreso, remitimos de nuevo a Serrano Reyes, “Miguel Colodrero de Villalobos”. También se recoge esta información, junto con la recomendación del marqués de Poza, en José Antonio Martínez Parra, *Catálogo de informaciones genealógicas de la Inquisición de Córdoba*, Madrid, Instituto de Estudios Giennenses del CSIC, 1970, vol. 1, p. 193.

ingenio, y puedo decir que en mi vida no he hecho cosa con más voluntad. Muchísimo debo a vuestra excelencia, y le sirvo con don pequeño; pero *Sr. Magistris, Diis et parentibus non potest redi equivalens*. Dilatárame en elogios a su ilustrísima casa de vuestra excelencia si el mundo no estuviera satisfecho de tan averiguadas noticias. Dé Dios a vuestra excelencia larga vida con muy buena salud.

Don Miguel Colodrero³⁵.

Pero no solo el autor hizo patente su agradecimiento en la dedicatoria, sino que introdujo entre los preliminares del libro versos encomiásticos de otros autores. Así, el gobernador de Luque, don Juan de Villegas y Cevallos, dedica en el libro tres poemas, uno de ellos dirigido al marqués de Poza:

AL SEÑOR MARQUÉS DE POZA

DÉCIMA

Heroico ha sido trofeo
vuestro rendir a los pies
del excelente marqués
culto al cristalino Alfeo,
pues nos ofrece al deseo 5
(con gloriosa ostentación,
tal Miguel es la opinión,
que por su mérito alcanza)
que ha de ser Rey la esperanza
que ha de ser más la razón³⁶. 10

También el maestro Juan de Aguilar lo mencionaría:

Pues tu feliz destino
y la justa elección de Colodrero
te lleva a aquel divino
mecenas, sol de ingenios verdadero; 10

35 Miguel Colodrero de Villalobos, *El Alfeo, y otros asuntos en verso, ejemplares algunos*, Barcelona, Sebastián y Jaime Matevad, 1639, f. ¶3v.

36 *Ibidem*, f. ¶5v.

besa por mí la mano
del héroe de Poza soberano³⁷.

La relación de Colodrero con la familia Poza se prolongaría a lo largo de toda su vida, pues su primogénito, don Francisco Fernández de Córdoba y Pimentel, VIII duque de Sessa, sería el dedicatario de su último libro, *Divinos versos o cármenes sagrados* (1656).

A continuación, reproducimos la carta del marqués de Poza, don Antonio:



Figura 7. Carta de presentación del marqués de Poza.

El texto reza:

Recibida en Córdoba, a 19 de noviembre de 1631, por los señores inquisidores, licenciado don Damián de Armenta y Valenzuela, doctor don Juan de Sossa.

37 *Ibidem*, f. 98v.

Don Miguel Colodrero de Villalobos tiene una pretensión con vuestra señoría de que se le haga gracia de la familiatura que ha servido su padre, Juan Colodrero, de muchos años a esta parte con gran satisfacción. Es persona muy honrada y de proceder quieto, vasallo de mi padre, que reside en Baena y a quien yo deseo muchos acrecentamientos, y que este, de calificarse con nombre de ministro del tribunal de Córdoba, le consiga por mi intercesión. Suplico a vuestra señoría que en esta ocasión le honre y haga la merced que pretende, que lo estimaré como es justo con el reconocimiento debido al favor que en semejantes ocasiones recibo de vuestra señoría, a quien guarde Dios muchos años, como deseo.

Cabra y noviembre 18 de 1631.

Suplico a vuestra señoría honre al pretendiente y a mí en esta ocasión, y ninguna rehúse de ponerme en lo que tanto estimaré como su obediencia.

Marqués de Poza.

Entre los inquisidores que evalúan el expediente de Colodrero se encuentra don Juan de Sossa, el mismo que había firmado la licencia de impresión para *Varias rimas*³⁸, en calidad de provisor y vicario general del Obispado de Córdoba; cargos a los que se suma, pues, el de consultor del Santo Oficio.

Transcurridos ocho meses desde el inicio del proceso, la Inquisición se reunió para aprobar las informaciones de la genealogía y limpieza del matrimonio y para que el baenense formulase el juramento preceptivo:

En la Inquisición de Córdoba, en cuatro de junio de mil y seiscientos y treinta y dos años, estando en audiencia de la mañana los señores inquisidores, doctor don Diego de Atencia Visitador, licenciados Damián de Armenta y Valenzuela, don Gabriel de Briones Ayala, doctor don Juan de Sossa; y habiendo visto estas informaciones de la genealogía, calidad y limpieza de don Miguel Colodrero de Villalobos, vecino de Baena, y las de su mujer doña Isabel de Sotomayor; dijeron que las aprobaban y aprobaron y dieron por bastantes para

38 Miguel Colodrero de Villalobos, *Varias rimas*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1629, f. IIv.

que el susodicho sea familiar de este Santo oficio en la dicha villa, y que se llama para que el susodicho haga el juramento acostumbrado y se le despache título en forma, y lo rubricaron³⁹.

Las averiguaciones genealógicas e interrogatorios para conseguir la familiatura se realizaron en Baena (ff. 7-30), La Puente (Puente Genil) (ff. 32-57), La Rambla (ff. 58-78), Lucena (ff. 80-97) y Martos (ff. 100-130). Algunos testigos dan respuestas muy esclarecedoras sobre la biografía de Miguel Colodrero y de su esposa. Por ejemplo, el tercer testigo de Baena, Alonso Martín Sevillano de los Ríos:

Dijo que conocía a Juan Jiménez Colodrero y le conoció desde que eran criaturas porque se criaron juntos el dicho Juan Jiménez y este testigo, y que era natural y vecino de esta villa y conoce a doña Catalina de Rivas Villalobos su mujer, padres del dicho don Miguel pretendiente, a la cual conoce este testigo desde que se casó con el dicho Juan Jiménez Colodrero y desde entonces es vecina de esta villa. Ella es natural de la villa de Martos⁴⁰.

En la villa de La Puente estuvo el comisario del Santo Oficio, el licenciado Francisco Ortiz, para las averiguaciones de Isabel de Sotomayor. El primer testigo fue el licenciado Pedro Ruiz Obrero:

Conoce a la dicha doña Isabel de Sotomayor, de cuya información se trata, y la conoce desde que nació en casa de su padre Juan Hidalgo. A la segunda [pregunta] dijo que le conoció y conoce a Juan Hidalgo de la Cuesta, que fue natural de la villa de La Rambla, y conoce a doña María Guerrero, su mujer, padres de la dicha doña Isabel de Sotomayor, mujer del pretendiente, y al dicho Juan Hidalgo desde que se casó con la dicha doña María Guerrero, a quien conoce desde que nació en casa de sus padres, en esta villa de La Puente⁴¹.

Uno de los testigos de Lucena, Gonzalo Martín del Valle, aseguró:

39 "Informaciones genealógicas", AHN, f. 130v.

40 *Ibidem*, f. 16v.

41 *Ibidem*, f. 35-35v.

Conoce a la dicha Isabel [...] desde que vino a vivir a la dicha ciudad de Lucena de la villa de La Puente, de donde es natural y que habrá veintiséis años poco más o menos⁴².

En efecto, aunque la madre de Isabel había nacido en La Puente, al quedar viuda se trasladó a Lucena, de donde era natural su abuela materna, María Guerrero. Allí vivió Isabel de Sotomayor, junto a su madre y su hermano, hasta que se produjo su casamiento con Miguel Colodrero.

También consta en el expediente que, al concluir las averiguaciones, el comisario y el notario de Santo Oficio requirieron sus honorarios:

En las pruebas que vuestra señoría nos mandó hacer de don Miguel de Colodrero y de doña Isabel de Sotomayor, su mujer, en la villa de Baena, La Puente, La Rambla, la ciudad de Lucena, nos habemos ocupado dieciocho días y seis de las idas y vueltas a los dichos lugares, que todos son veinticuatro⁴³.

En Martos el comisario se ocupó durante cuatro días, *más otro día del notario que tuvo que acudir desde Torredonjimeno*. En total, Colodrero tuvo que desembolsar 23 000 maravedís⁴⁴.

Los inquisidores de Córdoba tomaron juramento al poeta el cuatro de junio de 1632:

El cual juró en forma de que bien y fielmente usará el oficio de familiar para que es admitido, y que guardará secreto de todo lo que supiere y entendiere y por su mano pasare en razón del dicho oficio. Y fue advertido de lo que debe hacer y guardar conforme las cartas acordadas.

Pasó ante mí,

Don Pedro de Escalera.

Después del juramento, los inquisidores entregaban una cédula de familiaratura e informaban de los compromisos que se asumían con el cargo;

42 *Ibidem*, f. 95v.

43 *Ibidem*, f. 99.

44 *Ibidem*, f. 132.

fundamentalmente, la obligación de guardar secreto y comunicar si otro familiar lo había quebrantado. Asimismo, se le exhortaba a ser modesto y pacífico y a respetar a las otras justicias. También se le advertía que, antes de contraer matrimonio, debía solicitar autorización al tribunal y presentar el expediente de genealogía y limpieza de la futura esposa. Colodrero presentó el de Isabel de Sotomayor junto con el suyo, ya que los esponsales se habían celebrado apenas unos meses antes: el casamiento y velaciones, entre los meses de marzo y julio de 1631; mientras que el expediente se había abierto el 19 de noviembre. También se le otorgaron varios beneficios: de orden jurisdiccional, como el sometimiento del familiar, en las causas civiles, criminales y eclesiásticas, al fuero inquisitorial y no a otras jurisdicciones; económico, tal vez los más apetecidos, como la exención de impuestos, cargas fiscales y repartimientos o del hospedaje de soldados; militar, relacionados con la guerra y el servicio militar; social, como facilidades de acceso a cargos públicos, uso de armas, preferencia a los lugares destacados en actos públicos, uso de insignias, etc.; o eclesiástico, esto es, diversas indulgencias⁴⁵.

También tendría preferencia para ser nombrado alguacil mayor de la Inquisición y ostentar la “vara”. De hecho, tenemos constancia de que Colodrero compitió en la subasta de dicha vara con otro familiar del Santo Oficio, Alonso Luis de Porras y Castillo, por la que llegó a ofrecer cuatrocientos ducados:

Don Miguel de Colodrero y Villalobos dijo que, perpetuándosele el oficio de alguacil mayor de la Santa Inquisición en esta dicha villa para él y para sus descendientes, ofrece luego otros doscientos ducados, de forma que la pone en cuatrocientos ducados, los cuales, dándosele título para usar de ella, los dará luego de contado⁴⁶.

Al parecer, Colodrero consiguió alzarse con el nombramiento, según se lee en el último documento del expediente, por un precio inferior al que había ofrecido. Eso sí, la concesión no fue a perpetuidad, sino tan solo durante tres vidas:

45 Véase Gonzalo Cerrillo Cruz, *Los Familiares de la Inquisición Española*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000.

46 “Informaciones genealógicas”, AHN, f. 139.

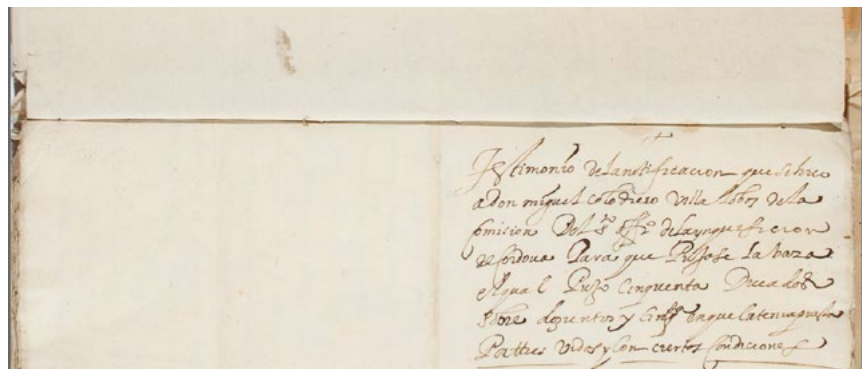


Figura 8. Notificación sobre la puja de Colodrero por la vara de alguacil.

Al margen de este proceso, aún cabría apuntar un par de detalles sobre la condición social de Miguel Colodrero. En una ocasión, su padre, Juan Jiménez Colodrero, y su hermano, Alonso Fernández Colodrero, solicitaron al juez que les fuera reconocida la nobleza por el cabildo de Baena, expresando su disgusto por haber sido incluidos en un padrón de pecheros, ya que debían ser “reservados y libres de pechos y repartimientos que se han hecho y hacen a los hombres buenos llanos”⁴⁷. En otro documento también figura Juan Jiménez como cristiano viejo, realizando servicios extraordinarios a la corona, tales como acompañar hasta Málaga a los moriscos expulsados de Baena en 1610, por lo cual cobró 216 reales⁴⁸.

6. LA MUERTE DE MIGUEL COLODRERO

Si la información sobre el nacimiento del poeta baenense ha de acogerse con reservas, con menos firmeza aún se puede establecer una fecha de defunción. La edición de su último libro, *Divinos versos o cármenes sagrado* (Zaragoza, 1656), dedicado al VIII duque de Sessa, sugiere que aún vivía a día de la aprobación y concesión de licencia, en marzo de ese mismo año. Generalmente se acepta que habría tenido lugar en torno a 1660: así lo

47 Archivo Histórico Municipal de Baena, Fondos Propios, *Actas Capitulares*.

48 Jesús Luis Serrano Reyes, *Los naturales del Reino de Granada expulsados de Baena, 1609-1610*, Baena, Fundación Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena, 2013, pp. 73 y 107.

asumen, siempre con prudencia, Ponce Cárdenas⁴⁹, Cruz Casado⁵⁰, Sáinz de Robles⁵¹ o Pariente⁵². Con anterioridad a la edición de los Divinos versos existen otras referencias sobre Colodrero en los padrones de habitantes de la villa de Baena: en el de la parroquia de Santa María en 1641⁵³; en el que cita Valverde Perales, donde se consignan los hidalgos vivos en 1642⁵⁴ o incluso en otro de 1655⁵⁵. De cualquier forma, aún están por descubrir su testamento, el acta de defunción o alguna otra referencia explícita a su deceso.

No obstante, algunos autores defienden que no pudo suceder antes 1672. Se basan, seguramente, en el manuscrito de las *Célebres fiestas y debidos cultos al más glorioso día en que, con dulces cánticos, fue trasladada al cielo en brazos de su esposo la serenísima alma de la Gloriosa Virgen Res-tauradora y Madre de la Descalcez del Carmelo, señora Santa Teresa de Jesús, doctora mística de la Iglesia, celebrados desde el 14 de octubre hasta 23 de dicho año de 1672, en casa de Francisco Aldana Tirado*⁵⁶. Este documento recoge la descripción de unas fiestas y justas poéticas celebradas en Sevilla,

49 Ponce Cárdenas, “Colodrero de Villalobos”, p. 352.

50 Cruz Casado, *op. cit.*

51 Federico Carlos Sáinz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1949, vol. 2, p. 283.

52 Ángel Pariente, *op. cit.*, p. 179.

53 Serrano Reyes, “Miguel Colodrero de Villalobos”, p. 103, traslada que en el “padrón de la parroquia de Santa María de este año de 1641”, entre los ochenta y cuatro vecinos que tiene esta colación, figura Miguel de Colodrero.

54 Valverde Perales, *op. cit.*, pp. 139-140.

55 Archivo Municipal de Baena, CENSOS, 1655, f. 7.

56 La fecha de la compilación y redacción del opúsculo es el 28 de mayo de 1674, según se lee en la epístola que dedica Antonio de Medinilla a Francisco Aldana (f. 3v). Para una descripción del manuscrito que recoge la relación de estas fiestas, citamos a Ponce Cárdenas, “Colodrero de Villalobos”, p. 352: “BNE, ms. 9518 [códice del siglo xvii, 114 f., 200 x 145 mm. Enc. en holandesa. Una sola letra: cf. CMPBN] *Célebres fiestas y devidos cultos al más glorioso día en que con dulces cánticos fue trasladada al cielo en brazos de su esposo Santa Theresa de Jesús* (celebradas desde catorce de octubre hasta 23 de dicho año de 1672 en casa de Francisco Aldana Tirado), f. 1v. *A Santa Theresa de Jesús*. Décima: [anotación final] ‘Así cantaba, año de 1656, don Miguel Colodrero de Villalobos en sus *Cármenes sagrados*, f. 30’. Dado que la fecha de las composiciones remite a una cronología tardía del otoño de 1672, puede sospecharse que dicha anotación sea en realidad copia de la edición zaragozana de 1656”.

en casa de Francisco Alda, tal como declara su abultado rótulo⁵⁷. La relación fue compuesta por José Antonio de Medinilla, allegado del anfitrión, compilando los poemas que se compusieron para la ocasión. La primera página contiene una décima de Miguel Colodrero que previamente había formado parte de los *Divinos versos o Cármenes sagrados* (1656), titulada *A Santa Teresa de Jesús* (f. 30). En la parte superior, antes del título, aparece el nombre del doctor Patricio Bravo, quien seguramente transcribió la décima, dando noticia de su autoría. Pero lo cierto es que Colodrero no participó en dicha justa, sino que el redactor, Antonio de Medinilla, incorporó la décima de Colodrero a modo de introducción.

7. CONCLUSIONES

Para dar fin a estas páginas, en las que hemos intentado aportar algo de luz sobre la biografía de Miguel Colodrero, quisiéramos señalar aquellos aspectos de su vida en los que convendría profundizar de cara a próximas investigaciones. En primer lugar, como se ha indicado anteriormente, sería de gran utilidad el hallazgo de su testamento, la partida de defunción o noticias sobre su descendencia. Por desgracia, muchos de estos documentos podrían haber sido destruidos, ya que todos los archivos parroquiales de Baena ardieron en los primeros días de la Guerra Civil. En segundo lugar, habría que delimitar con más detalle la naturaleza de su relación con la casa ducal de Baena, y en particular con el VI duque de Sessa, ya que suponemos que gracias a ella gozó del favor del insigne Lope de Vega —a la sazón, oficioso secretario del duque— y sus allegados, que escribieron versos encomiásticos para el libro de Colodrero. En tercer lugar, sería interesante descubrir los motivos que llevaron a Colodrero a publicar *El Alfeo* (1639) en Barcelona y las *Golosinas del ingenio* (1642) y los *Divinos versos* (Zaragoza, 1656) en Zaragoza⁵⁸, ciudades cercanas

57 Es el ms. 9518 de la BNE. La copia fue realizada por Patricio Bravo, o al menos la transcripción del soneto citado de Colodrero.

58 Pedro Ruiz Pérez, “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 69-101, refiere que “entre 1652 y 1663 son 10 los volúmenes poéticos de autores de Zaragoza o en ella asentados publicados en los talleres de la ciudad, uno más si tenemos en cuenta el

a otras posesiones del duque de Sessa. Por último, cabría indagar en su posible participación en las justas poéticas celebradas en honor de beatificaciones, canonizaciones u otros eventos semejantes, por los que podría haber sentido alguna atracción, visto su afán de alcanzar notoriedad en el panorama literario.

de Francisco de la Torre y Sevil; a ellos cabría sumar las ediciones del cordobés Colodrero Villalobos [*Golosinas del ingenio*, 1642, Pedro de Lanaja y Lamarca, y *Divinos versos o cármes sagrados*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja] y la del murciano Polo de Medina”.

“Sentimiento interior”: *El cortesano descortés* (1621) de Salas Barbadillo y los confines de la intimidad

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS
University of Michigan
enriqueg@umich.edu

Título: “Sentimiento interior”: <i>El cortesano descortés</i> (1621) de Salas Barbadillo y los confines de la intimidad.	Title: “Sentimiento interior”: <i>El cortesano descortés</i> (1621) by Salas Barbadillo and the Limits of Intimacy.
Resumen: <i>El cortesano descortés</i> es una de las piezas en las que Salas Barbadillo mejor examina la intimidad masculina mediante la creación de un personaje excéntrico cuyas desgracias se convierten en objeto de burla. Esta burla presenta una noción de lo íntimo como una zona de intercambio en donde las fronteras están constantemente negociadas y reconfiguradas, y en donde el cuerpo se somete a un proceso de exhibición constante. Con ello Salas logra no solo una fértil crítica del urbanita barroco, sino también un muy moderno concepto del espacio doméstico masculino y, por extensión, de lo que se concibe como íntimo y privado.	Abstract: <i>El cortesano descortés</i> is one of the pieces in which Salas Barbadillo best examines male intimacy by creating an eccentric character whose misfortunes become the object of ridicule. This mockery presents a notion of the intimate as a zone of exchange where borders are constantly negotiated and reconfigured, and where the body is subjected to a process of constant display. With this, Salas offers not only a fertile critique of the baroque urbanite, but also a very modern take on male domestic space and, by extension, on what is conceived as intimate and private.
Palabras clave: <i>El cortesano descortés</i> , intimidad, burla, cuerpo, Madrid.	Key Words: <i>El cortesano descortés</i> , Intimacy, Mockery, Body, Madrid.
Fecha de recepción: 20/11/2025.	Date of Receipt: 20/11/2025.
Fecha de aceptación: 23/11/2025.	Date of Approval: 23/11/2025.

La intimidad como categoría crítica ha disfrutado en fechas recientes de una serie de importantes acercamientos y sistematizaciones en ámbitos que abarcan desde la psiquiatría y la fenomenología hasta la historia social y el análisis literario. Sabemos que, por su etimología, lo íntimo nos remite al superlativo latino *intimus*, designando lo más interior del adentro e

iluminando así esa zona no solo privada sino también reservada, es decir, la parte más profunda donde habita el sujeto y se experimenta a sí mismo fuera de la mirada del otro. A partir de esa realidad etimológica y semántica, dicha noción viene revelando a lo largo de los siglos su construcción social e histórica, subordinada a las numerosas concepciones de la categoría del *yo* que han ido surgiendo con el tiempo. La intimidad se ha constituido como el ámbito de la libertad de actuación donde cultivar el desarrollo personal, sometido a normas variables de poder sociopolítico o religioso que han ejercido en el individuo un mecanismo de autocontrol. De ahí que éste se haya visto obligado a realizar una tarea de construcción de lo íntimo en la cual, ensayando procedimientos que escapen a la observación, termine por resguardar sus deseos en la vida mental o en la fantasía, verbalizando lo más profundo del ser, pero sin mostrarlo.

El concepto psicoanalítico de *extimidad*, formulado por Jacques Lacan en el seminario *La ética del psicoanálisis* y desarrollado por críticos como Jacques-Alain Miller o Serge Tisseron, ha resultado esclarecedor de esta dinámica al señalar, entre otras cosas, la fractura constitutiva de lo que se concibe como íntimo¹. Al situar el sujeto fuera de sí, se ha dado sentido a las representaciones compartidas en la medida en que lo íntimo forma parte también del juego de las relaciones sociales. Con ello, su dominio se ha circunscrito a una zona de intercambio en donde las fronteras están constantemente negociadas y reconfiguradas, siguiendo tanto el desarrollo de los estados físicos y psicológicos como sus manifestaciones públicas, que no serían sino condición misma de lo íntimo al hacerse realidad. Por ello, si el espacio de la intimidad es, entonces, aquel en el que se exhibe la interioridad del ser privado, cabría preguntarse: ¿cómo construir un arte de lo íntimo, proporcionando una imagen visible sin comprometer en este gesto la intimidad del otro? La pregunta resulta particularmente fecunda al situar el análisis, como se hace en este artículo, dentro un periodo histórico como el Barroco. Entiendo pues lo íntimo no tanto como una instancia privada en oposición a un exterior, ni como un estado de

1 Me refiero a Jacques Lacan, “La ética del psicoanálisis”, en *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 7*, Buenos Aires, Paidós, 1959-1960 [2007]; Jacques-Alain Miller, *Extimidad*, Barcelona, Paidós, 2010; y Serge Tisseron, *L’Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

soledad o aislamiento², sino más bien como una noción paradójica que interpola los dos términos y que revela lo más exterior en el adentro y la intimidad en el afuera. Esta revelación oscilatoria, esa *negociación de fronteras*, tendrá en la casa el escenario más fértil para el universo barroco, ofreciendo una noción de intimidad que es, en este sentido, condicional y abierta, simultáneamente expuesta y escondida. Así va a ocurrir en el texto aquí examinado cuando el interior del hogar no solo se muestre disponible y temporalmente penetrado, sino también trasladado al ámbito público a través de prácticas y objetos³. En un parnaso narrativo donde brillan las descripciones noveladas de interiores femeninos gracias a contemporáneos como Cervantes, Zayas, Piña, Castillo Solórzano o Carvajal y Saavedra, la figura de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo resulta de importancia capital para comprender determinadas facetas de la domesticidad masculina. En su exploración de lo que el título de este trabajo anuncia como *confines de la intimidad*, las piezas de protagonista masculino resultarán, en este sentido, extraordinariamente reveladoras.

“En el Renacimiento —ha escrito Claudine Marion-Andrès— estudios convergentes y complementarios dan testimonio de profundos cambios de mentalidades y de sociedad que revelan el interés creciente por el hombre en su individualidad e interioridad”⁴. En un género como el teatro, continúa la hispanista francesa, se invita a que “el espectador reconozca las tensiones más íntimas, [a] distanciarse de ellas, protegiendo su

2 José Luis Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996, pp. 307-309.

3 Para una primera exploración del espacio doméstico en la Europa premoderna, ver James Krasner, *Home Bodies: Tactile Experience in Domestic Space*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010; y Raffaella Sarti, *Europe at Home: Family and Material Culture, 1500-1800*, trad. Allan Cameron, New Haven, Yale University Press, 2002. Con respecto al tratamiento por Salas, ver Enrique García Santo-Tomás, “Fragmentos de un discurso doméstico (pensar desde los interiores masculinos)”, *Ínsula*, 714 (2006), pp. 1-2. Para una fenomenología de lo doméstico y de su “inmensidad íntima”, ver Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, 4ª reimpresión; más recientemente, Laura Scarano, “Rituales de intimidad: cuerpo, experiencia y lenguaje”, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 20 (2009), pp. 205-208.

4 Ver su trabajo “Intimidad y teatralidad cómica en *El príncipe melancólico de Lope de Vega*”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 37, en línea. Especial ‘Ekphrasis et hypotypose (Moyen Âge et Siècle d’Or) / Intime et intimité au Siècle d’Or’, 2020, pp. 11, n. 5.

pudor como el del dramaturgo gracias al formidable poder y a la fantástica modernidad de estas risas”⁵. Salas Barbadillo es consciente del rédito teatral resultante de esta oscilación entre distancia e identificación cuando, habiendo ya perfeccionado en piezas anteriores la figura del monomaniaco urbano⁶, publica en 1621 *El cortesano descortés*⁷. Dividida en tres jornadas, condimentada con varias composiciones poéticas hábilmente insertas en la trama e incluyendo una parodia de los certámenes poéticos al uso, la pieza opera como una atractiva y estimulante meditación sobre su momento histórico y, en particular, las distintas coyunturas sociales de la corte. En ella descarga algunas de las preocupaciones y anhelos que ya habían asomado en volúmenes anteriores, como son la crítica de ciertas profesiones y tipos, el estado actual de la poesía y del parnaso en general, la nociva popularidad de la astrología judiciaria, la falta de virilidad del hombre moderno, la dinámica espacial de los teatros y la proyección internacional de la comedia española, el papel del matrimonio en la estructura social de su época, el espinoso asunto de la prostitución o la relación de una ciudad como Madrid con otras urbes también presentes en la ficción barroca como Segovia o Salamanca. Con el cometido de denunciar y burlar la soberbia y lo odioso de la descortesía, según se insiste ya desde los preliminares, el madrileño escribe lo que él mismo llama una “comedia en prosa” con un delirante argumento cifrado en la figura de don Lázaro, un cortesano “majadero en sus acciones”⁸ que, en su obsesión por dejarse puesto su sombrero y no saludar durante sus paseos por Madrid, sufre una brutal caída del caballo. Esta *majadería* define la conducta del cortesano descortés aquí examinado, en su afán por distin-

5 *Ibidem*, p. 9.

6 El término lo ha rescatado en fechas recientes José Enrique López Martínez, *Su patria, Madrid. Vida y obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2020, *Anejos de Críticón*, 24, p. 135.

7 El texto sale en Madrid por la viuda de Cosme Delgado. Se editó, junto con *El necio bien afortunado*, en el año 1894, dentro de un volumen titulado *El cortesano descortés*, en Francisco Rafael de Uhagón y Guardamino, *Dos novelas de D. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. El cortesano descortés. El necio bien afortunado*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello. Cito a partir de esta edición, la más reciente hasta la fecha. En prensa se encuentra mi edición crítica, *El cortesano descortés*, Madrid, Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2025, en donde recojo y amplío las tesis propuestas en este artículo.

8 *Ibidem*, p. 55.

guirse de sus vecinos, asignando un papel seminal a lo que en principio debiera simplemente ser un mero accesorio, construyendo en torno a su nueva “función” una pieza larga de mayor alcance y vuelo. Con la convalecencia de don Lázaro como eje del primer tercio de la pieza, la trama va a ir gradualmente intensificando la conducta caprichosa y pueril de su protagonista, hasta dominar la intriga teatral de principio a fin.

El argumento de *El cortesano descortés* no resulta particularmente complejo: con este cortesano forzado al descanso en su estancia privada —si bien de veras interesado en lo que ocurre afuera— se inicia el tragicómico despliegue de intimidad. Así, cuando su amigo don Sebastián le visita para animarle el espíritu, don Lázaro le recibe en el primero de estos secretos revelados, a saber, una estancia desnuda y sin ninguna silla para sentarse. Tras el ofrecimiento de hacer un hueco en la cama del cortesano, que don Sebastián rechaza, la incómoda postura a la que se ve finalmente sometido —“de rodillas, en esta almohada”⁹— provoca que se le caiga del bolsillo un poema dedicado a una tal doña Cristina. Al leerlo don Lázaro una vez terminada la conversación, decide visitar a la joven para adelantarse a su rival y, de paso, burlarse con ella de los versos. En casa de doña Cristina, la joven se mofa junto a su amiga Lucrecia de don Sebastián por el trato que ha recibido de don Lázaro, sobre quien también planea una befa. Cuando, un poco después, don Sebastián y su amigo don Rodrigo le asaltan bajo el disfraz de la noche y le despojan de su sombrero, sitúan de nuevo la intriga en el entorno doméstico del cortesano descortés, quien se presenta en su intimidad estornudando y lloroso, lamentando la desnudez de su cabeza y la ausencia de su máspreciado tesoro.

Salas cierra este primer acto con un “romanzón satírico”¹⁰ de los jóvenes bajo su ventana, riéndose así de la pérdida del sombrero, que de nuevo aparecerá al inicio del segundo acto adornando la cabeza de don Sebastián¹¹. Cuando este llegue a casa de doña Cristina, la joven se hará con él para aderezarlo con alhajas femeninas, resuelta a lucirlo más tarde

9 *Ibidem*, p. 38.

10 *Ibidem*, p. 64.

11 Para un comentario sobre este pasaje concreto y su contexto histórico, ver Clara Bejarano Pellicer, “Música y juventud en la primera mitad del siglo XVII español a través de la novela picaresca”, *Estudios humanísticos. Filología*, 38 (2016), pp. 145-70 (p. 160).

en público. Con Marcelo, criado y “bufón” de don Sebastián, llegarán entonces las noticias de que don Lázaro yace enfermo, y se sugiere que vayan a visitarle todos vestidos de luto. Federico, el criado de don Lázaro, comenta a don Sebastián que “el sentimiento interior”¹² que sufre su señor no le deja hablar, sino apenas respirar. A este cortejo fúnebre y burlesco se une el propio Marcelo asumiendo la identidad de un fabricante del gremio de sombrereros (“oficiales abrigadores de la testa”¹³), exhibiendo un discurso salpicado de pirotecnia verbal que incluye una propuesta irresistible para el desconsolado cortesano. Mientras tanto, doña Lucrecia ha advertido a doña Cristina de las atenciones de don Sebastián, sugiriéndole que busque otro pretendiente, pero ésta le confiesa que no tiene interés alguno en el matrimonio y mucho menos con un hombre ya casado como él. Para extremar la burla, Marcelo consigue una copia exacta del sombrero de don Lázaro, que ahora llevará Federico. En el acto final, Federico le propone a su maestro un certamen poético para celebrar el hallazgo del sombrero, durante el cual se regalarán pañuelos y otros enseres como premio. Marcelo le revela entonces que un astrólogo ha localizado el sombrero en casa de una dama de la corte. Consumido por la intriga y la presunción, don Lázaro promete casarse con aquella que lo tenga. Al final se revela que esta cortesana misteriosa no es otra sino doña Cristina, quien prepara una fiesta de compromiso con el sombrero como motivo central. La pieza se cierra con la promesa que hace el cortesano descortés de no quitárselo nunca, salvo ante “las personas reales”¹⁴.

En la figura de este ridículo personaje Salas lleva a cabo una graciosa burla de los modos y conductas de una corte ya decadente en los últimos años del reinado de Felipe III, en medio de una explosión demográfica que convertirá a Madrid en una de las urbes más dinámicas de Europa y en la de más rápido crecimiento. Heredando ingredientes del teatro renacentista y la novela cortesana, y amén de mezclar elementos provenientes de la picaresca y otras tradiciones dramáticas y narrativas, el madrileño construye una pieza que indaga en lo más íntimo de la psicología mas-

12 *Ibidem*, p. 76.

13 *Ibidem*, p. 80.

14 *Ibidem*, p. 151.

culina del urbanita barroco¹⁵. La lente escogida se aleja del tono severo de algunos de sus coetáneos y opta por la burla y la exageración, aprovechando el rápido auge de ciertos gremios y manufacturas del Madrid contemporáneo y los consecuentes modos de consumo que resultan de este proceso. Con la creación quijotesca como inspiración y modelo, y como “contrapunto”¹⁶ de la creación del “caballero perfecto” que había construido en la pieza homónima un año antes, Salas reúne en don Lázaro algunos de los ingredientes que ya habían destacado en piezas de la década previa. Hacia 1613-1614 tenía ya escrita la comedia en prosa *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620), donde Marcela buscaba esposo mediante el conocido tópico del examen de maridos, y en donde el llamado “matrimonio de corretaje” le servía para esquivar a la justicia sin perder un ápice de libertad; en 1614 había visto la luz *El caballero puntual*, novela picaresca en tercera persona y forma episódica en la que se habían narrado las andanzas del caballero don Juan de Toledo en la corte; y si la década se había cerrado con *Segunda parte del caballero puntual, y la comedia Los prodigios del amor* (1619) continuando las desventuras de su estrafulario don Juan de Toledo, en la que nacía ahora había visto la luz *El necio bien afortunado* (1621), novela satírica de tintes picarescos en donde el maniático, misántropo y melancólico doctor Ceñudo contaba su vida en la corte a través de sus excentricidades de *necio*. En estas piezas y en la que pronto canonizaría a Salas como uno de los más logrados narradores

15 Para una primera aproximación a la creación de este tipo de personajes en la narrativa de Salas, ver Myron A. Peyton, *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, New York, Twayne, 1973; Leonard Brownstein, *Salas Barbadillo and the New Novel of Rogues and Courtiers*, Madrid, Playor, 1974; y Guy Senzier, “Caracteres y formas de la sátira en Salas Barbadillo”, en *Mélanges de la memoire d'André Joucla-Ruau*, eds. Pierre Guiral y Pierre Jonin, Aix-en-Provence, Editions de l'Université de Provence, 1978, pp. 1109-1118. En este nuevo siglo, véanse sobre todo los análisis de Enrique García Santo-Tomás, “Salas Barbadillo, materia de teatro”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29, 1 (2004), pp. 169-186; del mismo, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008; y Manuel Piqueras Flores, *La literatura en el abismo. Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018.

16 Ver David González Ramírez, “Corte en aldea (1622) de Rodrigues Lobo: un manual de cortesanía portugués en su contexto español”, *Criticón*, 134 (2018), pp. 211-226 (p. 221). Monográfico ‘Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas’.

de su tiempo —*Don Diego de noche* (de 1623, pero terminada antes del verano de 1621)— el espacio doméstico masculino iba a convertirse en ingrediente seminal de la trama, cuando no en un personaje más.

En el interior de esta genealogía de tipos estrafalarios se instala, con una serie de variantes significativas, la creación de don Lázaro. En él Salas no construye un personaje que revele secretos inconfesables ni una supuesta verdad fundacional desde un contenido interior que se hace público. Todo eso es más bien territorio de la privacidad, que discurre como falacia sustitutiva de la intimidad, en tanto que se la percibe como subjetividad distanciada de un sujeto *consciente de sí mismo* y que se atreve a manifestar sus secretos. Don Lázaro es un viejo ridículo —con un hijo aún más presuntuoso, según se menciona de pasada—, dominado por toda una serie de prácticas del cuidado personal que se van publicando de cuando en cuando a lo largo de la obra. Esta *consciencia de sí* es fundamental para entender no solo cómo se ve nuestro cortesano, sino también cómo le imaginan los demás. Por ejemplo, a la pregunta de don Sebastián de “si duerme con sombrero”, don Rodrigo le responde que “[p]or lo menos con tocador, por no descubrirse aun a su mismo dueño, que es a quien los mayores secretos se descubren”¹⁷. Esta frágil privacidad queda aquí reemplazada, desde el privilegio que otorga el marbete de *comedia en prosa*, por una serie de actos performativos de carácter eminentemente público, es decir, por la expresión de la intimidad¹⁸. La pieza nace en un momento histórico en que la estructura social aristocrática ha ido abriendo paso a una emergente proto-burguesía menos vinculada a rituales cortesanos y más atenta a otros tipos de intercambio y modos de producción. La figura de don Lázaro —ausente entonces de privacidad, pero derrochando intimidad— encarna una preocupación irónica y acaso distanciada por la falta de hombría de este lindo barroco, cuya conducta

17 *Ibidem*, p. 14.

18 Dicho marbete ha sido objeto de atención crítica, con diferentes variantes, por Marcos A. Morínigo, “El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2 (1957), pp. 41-61; Florence L. Yudin, “Theory and Practise of the *novela comediesca*”, *Romanische Forschungen*, 81, 4 (1969), pp. 585-594; y Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, eds., *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685)*. *Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012.

revela un anhelo de privilegio más propio de los grandes de España, pero que pronto queda desdibujada por una serie de calamidades que anuncian la obsolescencia de tal gesto. Ya desde su programático aviso preliminar, titulado “Al vulgo”, Salas subraya que lo que tiene en manos es un arquetipo, una copia inspirada en los muchos cortesanos de su tiempo: “Aquí te propongo un cortesano lleno de inútiles y vanas descortesías, retrato de muchos que viéndole se *desconocerán* en el mismo, y atribuirán esta copia a otros que tendrán el mismo defecto, siendo ellos en ella igualmente interesados”¹⁹. El término clave aquí es ese *desconocerse*, esa ceguera causada por la presunción y la vanagloria que opera detrás de la creación del síntoma (*copia*). El conflicto que se plantea, por consiguiente, es un choque de temporalidades: Salas denuncia cómo el cortesano sin sombrero es el cortesano sin corte, el galán que se resfría y llora su suerte ante el desenmascaramiento de su hueca masculinidad, el vecino que vuelve a casa a lamentar sus desgracias antes de ser humillado en su balcón por dos donjuanes de barrio. Lo que en un principio podría leerse como una reflexión sobre nuevos parámetros de privilegio social —en cuanto que alude al surgimiento de un colectivo que consume ávidamente y que acumula o colecciona— acaba cristalizando en una fértil meditación sobre género y sexualidad, revelada en gran parte desde la voz femenina. Partiendo de la realidad histórica del furor que el sombrero estaba causando en toda Europa²⁰, Salas dramatiza en esta pieza la distancia abierta entre la valentía del caballero, cuyo valor se remonta a la Reconquista, y la molicie cada vez más extendida del cortesano distraído por los placeres urbanos, que no tiene reparo, como es aquí el caso, en brindarle un hueco en su cama a otro hombre. El madrileño lamenta así la rápida extinción de valores tradicionales (espíritu guerrero, austeridad estoica, desprecio del lujo), conectando con la tendencia de didactismo y crítica de las costumbres que impregnó la literatura de los primeros años del reinado de Felipe IV a raíz de la *Junta de reformatión* sancionada por el conde-duque

19 *Ibidem*, p. 11; cursivas mías.

20 Las fábricas de sombreros, según nos indica Sombart, fueron en un principio establecidas en Francia en lugares como París, Marsella, Lyon, Rouen, Candébec, pasando más tarde a ciudades como Rotterdam, o como Berlín y Erlangen en Alemania, y a países como Inglaterra; ver Werner Sombart, *Luxury and Capitalism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1967, p. 163.

de Olivares²¹. La pieza escenifica con ello todo un juego de ocultación y exhibición de la intimidad corporal de don Lázaro como verdadera protagonista: si en su inicio sabremos por don Rodrigo que “él de todo es cerrado”²², más adelante don Sebastián se afirmará como la fuerza encargada de ir penetrando en su persona y compartir sus miserias: “pienso ser el pregonero, porque en su publicación consiste mi desagravio”²³. Es ese *publicitarse*, podría afirmarse, el concepto de intimidad que ha articulado los primeros compases de estas páginas.

A partir de dicha fractura se construye una graciosa burla en torno a la vanidad de don Lázaro, materializada en la circulación pública de su sombrero, tan acartonado y ridículo como él mismo. Esta carencia de rasgos tradicionalmente masculinos se verbaliza pronto en la pieza, situando al cortesano en una posición de vulnerabilidad ante el hechizo de lo femenino. El cortesano, en su visita inicial a las jóvenes doña Lucrecia y doña Cristina, las tildará de «salteadoras del amor» que “se ponen al paso para robarme en lo más desierto del camino”²⁴. Invirtiendo el rol de género de las víctimas tradicionales del bandidaje con antecedentes ilustres como la dama del coche en el *Quijote* (I, 9), Salas se vale aquí de un doble resorte narrativo —la misoginia hacia la cortesana con autonomía y la retórica del bandidaje— ya ensayado en otras de sus piezas²⁵. La pérdida del sombrero amenazará, de hecho, la integridad del protagonista, al despojar de su cuerpo un accesorio de connotaciones fálicas que es además desproporcionadamente grande (“largo y ancho”²⁶), pero a las claras hueco: Salas

21 Su impacto en el ámbito cultural ha sido tratado, entre otros, por Anne Cayuela, “La prosa de ficción entre 1625 y 1634: balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29 (1993), pp. 51-76.

22 *Ibidem*, p. 15.

23 *Ibidem*, p. 58.

24 *Ibidem*, p. 51.

25 La figura del salteador aparecerá también dentro del sueño del protagonista de la novelita *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* que Salas incluye en *Casa del placer honesto* (1620). Ver, a este respecto, el comentario que hace María Dolores Marrón Guareño en *Casa del placer honesto de Alonso J. de Salas Barbadillo. Estudio y edición crítica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2021, p. 71, en torno a la preocupación que existía en aquellos años sobre el bandidaje catalán.

26 *Ibidem*, p. 14.

insiste una y otra vez en que esta suerte de *tótem* idolatrado tan sólo acoge viento, el humo de la vanidad, de la ligereza y del capricho, denunciándose así la ausencia de ciertos valores tradicionales asociados a lo masculino. Carente entonces de toda *gravitas*, esta adoración de lo superfluo se torna en el espejismo constitutivo que define a este vanidoso cortesano que vive secuestrado por su propio apego a lo material, rehén de su ajuar inútil: si la caída del caballo —que nos traslada al fragmento del tropezón ecuestre del don Pablos quevedesco²⁷— supone un radical cuestionamiento de su hombría y evidencia de su torpeza como jinete, para don Lázaro, ya humillado y desprovisto de su brújula urbana, será el sombrero el que lo defina ante sus pares.

Salas denuncia a través de algunas de estas creaciones femeninas la idolatría amorosa que les hace perderse por hombres abiertamente inclinados a otras apetencias más materiales que espirituales, o hacia materias con espíritu, como es ahora el caso del sombrero. No sorprende entonces que, en la pieza aquí examinada, el galán Federico consuele burlonamente a don Lázaro, recordándole que “por lo menos no podrá v. m. hacer una acción que hacen los que se vuelven locos de amor en las comedias, que es arrojar entre las demás prendas de su persona el sombrero”²⁸. Con ello Salas recuerda al lector que esta exploración de la intimidad masculina necesita de algo más que una pieza cómica, y que por tanto la elección de una comedia en prosa es la más conveniente para una mejor elaboración del personaje y no tanto de la mera acción dramática.

La extensión de la pieza, por consiguiente, permite una mayor introspección psicológica, en detrimento de la peripecia. La observación de Federico sugiere que el amor que siente don Lázaro termina allí donde empieza, y que la única forma de desprendimiento posible no pasa por *arrojar* nada, sino por el mecanismo del robo. Salas parece sugerir que, en los tiempos que corrían, el sombrero de don Lázaro solo puede existir como nostálgico fetiche, apropiado y reconducido a una nueva idolatría en donde el adorno y la ordenación museística lo vacían de todo su significado previo, asignándole una nueva narrativa. Esa suerte de *tótem* fálico,

27 La conexión entre Quevedo y Salas ha sido estudiada por Gregory LaGrone en “Quevedo and Salas Barbadillo”, *Hispanic Review*, x (1942), pp. 223-243.

28 *Ibidem*, p. 63.

que antaño se enseñoreaba en su desfile ecuestre, queda ahora reducido a un objeto silencioso, estático y distante, análogo a los animales disecados que exhibían los *virtuosi* del momento. En poder de doña Cristina, el sombrero ahora convive, desde su nueva gramática, con la almohadilla y la rueca, rescribiendo un juego de sinécdoques en el que lo femenino retiene su propia supremacía y donde lo masculino—el conducto sin savia ahora monumentalizado—se feminiza y domestica desprovisto de toda su semántica previa²⁹. Es así como el objeto en sí retiene un gran poder de evocación subrayado por su nueva dueña: “le pienso poner entre mis joyas, que no será la de menor estimación, trayéndome con su vista a la memoria el peregrino capricho de su dueño. Pondréle plumas; adornaréle el cairel y toquilla de oro, y aun pienso que, *en su opinión fantástica*, si le ve sobre mi cabeza, dirá que ha sido indigno y humilde empleo”³⁰. Esto resulta en que, al hablar de los tiempos que corren, la feliz viuda doña Cristina comente que “ya no hay más amor que la comodidad; hase hecho casero, burlón, entretenido”³¹.

Si el amor *se ha hecho* entonces casero y entretenido, y si la pasión amorosa queda ahora sustituida por la burla, el ámbito doméstico cuya intimidad invade el ojo lector se torna en uno de los grandes protagonistas. En este tejido urbano donde sus galanes han ido despojándose de las cualidades antaño admiradas de valor y cortesía, son ahora las damas quienes se encargan de definir la dinámica espacial del cortejo. Resulta predecible entonces—en cuanto rasgo salasiano—que Federico, el criado de don Lázaro, critique la mediocridad reinante al observar con amargura que los cortesanos son holgazanes e incultos, pues su (mala) educación proviene de los espacios de intimidad femenina: “sus librerías son las casas de las mujeres, que ponen su belleza en la tienda; y siendo siempre estudiosos de la pública deshonestidad, no se contentan con lo que ya está

29 Sobre la metaforización de estos enseres del ámbito femenino, ver María Victoria López-Cordón Cortezo, “La rueca y el huso, o el trabajo como metáfora”, en *El trabajo en la Historia*, Francis Blanchard, ed., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 175-198; y la antología de Evangelina Rodríguez-Cuadros y Marta Haro Cortés, *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

30 *Ibidem*, p. 70; cursivas mías.

31 *Ibidem*, pp. 94-5.

corrompido, sino que se atreven a poner cerco a las torres invencibles, a las murallas de poderosa defensa”³². La frase resume a la perfección esta nueva guisa del antiguo poeta-soldado, ausente de *librería* y de batalla, pero situado ante el reto de una lectura mucho más difícil de dominar y de una torre más alta que conquistar. La exhibición doméstica del sombrero desplazado se torna, pues, en burlona idolatría cuando, delante de todos, doña Cristina bromea sobre la cabeza desnuda de su pretendiente: “¡Este es el sombrero de don Lázaro! ¡Este el que ha cubierto aquella sublime y generosa cabeza! Dejadme, que le quiero festejar con una y otra reverencia humilde”³³. Con ello Salas se mofa del absurdo fervor de la sociedad cortesana por este tipo de bienes de consumo³⁴, resonando aquí no sólo la retórica invertida del Calisto enamorado en los primeros compases de *Celestina*³⁵, sino también los ecos de la cabeza-oráculo de la Barcelona del *Quijote* (II, 62), tótem paródico en el que leer el pasado, presente y futuro.

Desde su concatenación de mentiras y falsificaciones, la trama logra también escenificar un prolongado efecto teatral al que don Lázaro, en sí enemigo de todo espectáculo dramático, asiste estupefacto. El extremo de esta prolongada farsa se produce cuando todos los personajes se dirigen, de riguroso luto, a darle el pésame por haber perdido lo que en boca de don Rodrigo se considera una prenda tan querida como si fuera parte de su cuerpo: “Muchas veces he pensado que no es su sombrero, sino parte de su propia cabeza, que se dilata y extiende continuamente hasta su

32 *Ibidem*, p. 111.

33 *Ibidem*, pp. 70-71.

34 Para el asunto de la crítica cortesana en Salas, destacan los trabajos recientes de María Teresa Barbadillo de la Fuente, “Madrid en la obra de Salas Barbadillo”, en *Ex-libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, José Romera Castillo *et al.*, eds., Madrid, UNED, 1993, pp. 239-262; Leonardo Coppola, “Salas Barbadillo y la parodia cortesana de la “vida del malvado varón a quien el vulgo dio el nombre postizo de Panza Dichosa””, *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, 15 (2020), pp. 25-42; y David González Ramírez, “Los avisos cortesanos de Salas Barbadillo y Liñán y Verdugo. En torno a la novela de escarmientos”, *Bulletin Hispanique*, 123. 1 (2012), pp. 191-210. Para su extensión a nociones de masculinidad, ver Shifra Armon, *Masculine Virtue in Early Modern Spain*, London, Routledge, 2020.

35 Los numerosos paralelos con la pieza de Rojas ya fueron señalados por Gregory La-Grone, “Salas Barbadillo and the *Celestina*”, *Hispanic Review*, ix (1941), pp. 440-458.

misma copa”³⁶. La nota revela una preocupación por definir los límites de lo humano, a saber, la demarcación de los confines del cuerpo, en una época marcada por los intentos de regular el uso de prótesis, adornos y cosméticos. Cuando Marcelo comparte el secreto de que ha encargado un segundo sombrero—definido muy cervantinamente como “apócrifo y fingido”, con el “original en cautiverio”³⁷—para complicar aún más la broma y la desdicha del cortesano, la apostilla de Salas resulta clave para entender el funcionamiento del gremio de sombrereros de este escaparate madrileño. Al mismo tiempo, la relación sujeto-objeto que anuncia la cita le permite esbozar una decidida pulla a esta dependencia de bienes, en apariencia innecesarios, que acaban por suplantar, desde su exclusividad, la identidad de su dueño. La horma de don Lázaro, es decir, la réplica de un cuerpo que es ahora hecho público y reproducible, anuncia ya en boca de Marcelo la pérdida de posesión y propiedad de uno mismo: “traté de fabricar en su misma horma un sombrero; y aunque el oficial se resistió mucho, porque el orden que de él tiene recibido es que no se hagan más que para su persona, y a título de esto le da un salario considerable, demás de que entre año le gasta infinitos sombreros...”³⁸. La medida del cráneo de don Lázaro, que ahora se hace pública, no solo culmina la anulación de su individualidad, sino también de su capital social y, en última instancia, la pérdida de control sobre su propio cuerpo. La cabeza antaño cubierta gracias a la descortesía queda ahora, desde esta exposición radical, visible en toda su intimidad.

Mediante tal guiño, Salas consigue exprimir una gota final de humillación. La adoración por el objeto se extiende, según avanza la comedia, hacia otras prendas íntimas de equivalente simbología. La burla se prolonga con el certamen poético que quieren organizar Federico y don Lázaro a través de composiciones dedicadas al sombrero y con diferentes premios del tocador del cortesano: pañuelos usados por su dueño, “una silla de terciopelo en que estuvieron sentados su padre y abuelo”, una montera que lleva en casa, sortijas de diamantes, cadenas de oro o cintillos “de la misma naturaleza”³⁹. Es decir, enseres modelados tras el contacto con

36 *Ibidem*, p. 14.

37 *Ibidem*, p. 124.

38 *Ibidem*, p. 99.

39 *Ibidem*, p. 118 para ambas citas.

zonas íntimas —el orificio nasal, las nalgas, el cuello— del cuerpo. En el intercambio que se produce al final de la comedia, doña Cristina acepta como regalo la promesa de tres pares de chapines anuales, anunciando entonces un destino incierto al futuro marido engañado, con esos chapines para trotar mundo, como un Lázaro de Tormes femenino que rompiera sus zapatos. El intercambio final de estos bienes de consumo que definen a su persona y la de sus antepasados sitúa a don Lázaro dentro de una economía feudal donde el objeto es exclusivo y único, frente a la de una nueva generación de urbanitas que participan ya de un sistema incipiente de transacciones que incluye lo propio y lo ajeno, la cesión y la usurpación, la compra y la venta, el préstamo. Y, por encima de todo, la reproducción, esa *copia* que se anunciaba ya como término clave por el mismo Salas en los preliminares de la pieza. El placer derivado del coleccionismo se articula a partir de la calidad de sus objetos más que a los objetos en sí, cuya reproducción en serie se constituye como la nueva economía política: el bien se desprende de su valor original y, por lo tanto, se hace abstracto y también múltiple. La exclusividad del original, con su material de artesanía lentamente trabajado, se sustituye por la improvisación rápida del nuevo ejemplar que ya no habita en la intimidad, sino que circula y se reproduce. La lógica del coleccionista, articulada en la suerte y la oportunidad, queda reemplazada ahora por la narrativa de la producción en serie, que en cierta manera anula la “originalidad del original”, como bien han subrayado Margreta de Grazia, Maureen Quilligan y Peter Stallybrass: “Counterfeiting always produces a problem of origins and authenticity: in so far as the “fake” can pass, it exposes every “original” as potential fake”⁴⁰.

La imitación produce, entonces, la posibilidad de lo real. Dicho trayecto se aprecia cuando el descarado Marcelo, con su original trepa, nos avisa de que lo que antes era único—lujoso—es ahora repetible, imitable, común, circulante y, por lo tanto, ya desprovisto de su carácter suntuario. El sombrero es de todos porque todos quieren ser partícipes de esta nueva economía que encontrará sus rasgos discriminantes no ya en el objeto en sí —pues es fácilmente reproducible— sino en la expresión escrita, en

40 Margreta de Grazia, Maureen Quilligan and Peter Stallybrass, eds., “Introduction”, en *Subject and Object in Renaissance Culture*, *ibid.*, eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 1-12 (p. 11).

los certámenes que diferencian a un “sombrero textual” de otro. Y si el fetichismo del cortesano descortés, como he señalado más arriba, era rigurosamente organizado en el tiempo —desde la estrecha conexión entre objeto y memoria familiar— y en el espacio —por la distribución museística del ámbito doméstico—, el de doña Cristina resulta improvisado, flexible, burlón y, en última instancia, nihilista. Sin lo exclusivo de su sombrero, don Lázaro, como *sujeto éxtimo*, deja también de ser diferente y único, entrando en una nueva economía de producción masiva para la cual es uno más. Con ello nuestro autor parece concluir con la tesis de que trazar la genealogía de un objeto es, en cierta manera, trazar la historia de un deseo.

La lectura de *El cortesano descortés* anuncia, en conclusión, una creación personal y atractiva por su heterogeneidad, su fragmentación y su atrevida fusión de géneros y temas, experimentando de continuo y criticando con ello hábitos extendidos que caen bajo la penca de este verdugo inmisericorde. Por otra parte, el texto es importante porque abre nuevas vías de estudio de la producción dramática de Salas en su relación con otros *poetas*, porque reactiva un debate en torno a su marbete genérico y porque amplía el debate sobre lo “teatral” de este tipo de escritura. El estudio de estas “comedias” apenas conocidas del canon áureo sirve de perfecto enlace entre la obra dramática y la producción novelesca de Salas, en la medida en que cada texto presenta una problemática crucial para entender la modernidad que le tocó vivir, a través de las diversas nociones producción y consumo material y simbólico. Finalmente, su lectura depara una reflexión muy personal sobre todo un problema ético asociado a la dependencia excesiva de ciertos objetos considerados todavía como prescindibles y ciertamente frugales, generando, asimismo, una inescapable paradoja: al tiempo que Salas censura estas costumbres, está no obstante celebrando su existencia y su incorporación paulatina al mundo de la ficción y al acervo lingüístico. Y, como señalaba Calderón con respecto al armario portátil de don Manuel en *La dama duende*, la ropa “delgada”, la tela fina y delicada al tacto, será una de las marcas de distinción del cortesano madrileño que con más atención registre la literatura del período. No se trata solamente, por tanto, de entregarse a los deleites de la vista, sino también a los placeres del tacto facilitados por esos *cuerpos táctiles*, en palabras de Krasner, como ya acusa en las páginas de Salas la cabeza

desprotegida de don Lázaro al verse privado de su preciado fetiche. En última instancia, la lectura de estos textos, que revelan con gran acierto el poder casi hipnótico de ciertos bienes de consumo tan frívolos como insustituibles, nos conduce necesariamente al problema de discernir si la escasez de un objeto lo lleva al ámbito del lujo o si es la noción de lujo la que convierte a un objeto en bien escaso.

En *El cortesano descortés*, Salas conecta al lector con una serie de procesos sociales muy concretos. Desde sus múltiples calidades —sucia o limpia, fina o gruesa—, la ropa ha llegado a convertirse durante estos años en una de las grandes preocupaciones del urbanita, bien como vehículo de ostentación o deleite, bien como motivo de vigilancia. Los decretos suntuarios de 1619-1625 —fechas en las que el madrileño volcará el grueso de su producción literaria— generan testimonios de importancia capital para entender las repercusiones socioculturales de determinadas prendas como la lechuguilla, la golilla, el guardainfante o los velos de las tapadas, que serán atuendos indispensables del paisaje citadino durante estos años. Las modas y modos irán cambiando rápidamente y, frente a la exuberancia celebrativa del teatro —no carente de un incisivo comentario político— en años inmediatamente posteriores abundarán los avisos que prevengan de esta obsesión por lo superfluo, formulando soluciones más o menos realistas como forma de control. Dado que muchas de estas prendas se han instituido ya como verdaderas marcas de identidad personal, resulta fascinante en la producción de Salas, como también en la de muchos de sus contemporáneos, la distintiva y no poco estrecha relación que se establece entre la naturaleza de la materia y los procesos de construcción social a los que invita su uso. La circulación de bienes en un entramado urbano regido por los famosos cinco gremios que controlaban la distribución de gran parte del comercio —el de los Paños, la Sedería, la Droguería, la Lencería y la Joyería— creará así una noción de moda no muy lejana de la que hoy conocemos, generando innumerables polémicas en las dos siguientes décadas. Salas, en cualquier caso, nos hace ver cómo la vida íntima es tan solo un vago constructo mientras no se transforme, arrancada a lo privado, en objeto digno de aparecer en público. Al describir las experiencias que no son posibles sino en lo privado o en la intimidad, el escritor las sitúa en obras como esta en una esfera donde adquieren una suerte de realidad que, a pesar de su inten-

sidad, no poseían antes. Lo verdaderamente íntimo no reside entonces en la literalidad de la expresión o en contenidos impúdicos de la experiencia privada, sino más bien en la resonancia que genera su particular interpretación de sí, tanto en la referencia factual como en la invención ficcional. Por consiguiente, más que el acontecimiento privado, serán la historia de la emoción y su intensidad las que, transmitidas como experiencia sensible, permitan visualizar algún tipo de intimidad, esa misma intimidad tan bien capturada en la pregunta que se hace don Rodrigo a propósito de los placeres carnales de la urbe: “¿Pues puédese guardar lo que está expuesto a todos?”⁴¹.

41 *Ibidem*, p. 25.

“Casa y miento, y cárcel verdadera”.
El matrimonio tridentino en *El Crítico*n de Gracián

JOSÉ MANUEL BUEDO MARTÍNEZ
Universitat de València

jose.m.buedo@uv.es

Título: “Casa y miento, y cárcel verdadera”. El matrimonio tridentino en <i>El Crítico</i> n de Gracián.	Title: “Casa y miento, y cárcel verdadera”. The Tridentine Marriage in Gracián’s <i>El Crítico</i> n.
Resumen: La reforma del matrimonio católico, decretada por el Concilio de Trento en 1563, supuso todo un acontecimiento para la sociedad española de los siglos XVI y XVII. Las consecuencias del nuevo modelo de matrimonio en el orden moral también se reflejaron en la literatura del Siglo de Oro. En este estudio se analiza la sátira a cuenta de los extravíos e inconvenientes conyugales en <i>El Crítico</i> n de Baltasar Gracián. En la obra del jesuita aragonés trasluce el discurso oficial de la Contrarreforma en relación con el matrimonio, así como el sesgo androcéntrico de sus ideólogos.	Abstract: The reform of Catholic marriage, decreed by the Council of Trent in 1563, was a milestone for Spanish society in the 16 th and 17 th centuries. The consequences of the new marriage model on the moral order were also reflected in the literature of the Golden Age. This study analyzes the satire on marital misdeeds and inconveniences in Baltasar Gracián’s <i>El Crítico</i> n. The official discourse of the Catholic Reformation about marriage, as well as the androcentric bias of its ideologues, is evident in the work of the Aragonese Jesuit.
Palabras clave: Baltasar Gracián, <i>El Crítico</i> n, matrimonio, Concilio de Trento, sátira.	Key Words: Baltasar Gracián, <i>El Crítico</i> n, marriage, Council of Trent, satire.
Fecha de recepción: 13/5/2025.	Date of Receipt: 13/5/2025.
Fecha de aceptación: 26/6/2025.	Date of Approval: 26/6/2025.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN. EL MATRIMONIO EN LA CONTRARREFORMA ESPAÑOLA: BIOPOLÍTICA Y PEDAGOGÍA SOCIAL

El Decreto sobre la Reforma del Matrimonio (más conocido como *Tametsi*), promulgado en la sesión xxiv del Concilio de Trento (1563), supuso la regulación canónica del matrimonio católico, un verdadero hito en la transformación que experimentó durante los siglos xvi y xvii. La redacción del *Tametsi* no estuvo exenta de controversias, lo que se tradujo en un modelo de matrimonio ambiguo en muchos aspectos. En dicha sesión se abordaron ocho cuestiones: el carácter sacramental del matrimonio, los matrimonios clandestinos, la indisolubilidad del matrimonio y sus excepciones, la monogamia, la superioridad del estado de castidad perfecta, el celibato de los sacerdotes, la fijación de impedimentos y la jurisdicción de la Iglesia sobre los matrimonios¹.

Pese a que el Concilio de Trento surge como una reacción frente al protestantismo, no debemos ver en la regulación del matrimonio solamente una cuestión religiosa. Más allá de las bases doctrinales, conviene considerar también la estrecha vinculación del matrimonio con la sexualidad y con la institución familiar: defender un determinado modelo matrimonial supone legitimar unas formas de sexualidad y considerar transgresoras todas las demás; al mismo tiempo, significa proyectar un arquetipo de familia y, por extensión, un orden social ideal.

Por lo que respecta a la sexualidad, el *Tametsi* decretó la superioridad del estado de castidad perfecta. Aunque los reformadores protestantes se mostrarán muy críticos con la exaltación católica del ideal de virginidad², lo cierto es que las Sagradas Escrituras parecían refrendar la superioridad jerárquica del celibato frente al matrimonio; así se infiere de estos versículos de la primera Epístola a los Corintios:

[...] bien le está al hombre abstenerse de mujer. No obstante, por razón de la incontinenia, tenga cada hombre su mujer, y cada mujer

-
- 1 Roldán Jimeno Aranguren, “Reforma, Contrarreforma y matrimonio: legislación de las dos Navarras”, *Anuario de Historia del Derecho Español (AHDE)*, lxxxv (2015), pp. 164-165.
 - 2 Mónica Ghirardi y Antonio Irigoyen López, “El matrimonio, el Concilio de Trento e Hispanoamérica”, *Revista de Indias*, lxxix, 246 (2009), pp. 248, 265.

su marido [...] Digo a los solteros y a las viudas: bien les está que darse como yo. Pero si no pueden contenerse, que se casen; mejor es casarse que abrasarse (1 Co. 7, 1-9).

Baltasar Gracián, afamado predicador y maestro de Sagradas Escrituras de la Compañía de Jesús, demuestra conocer bien este pasaje al señalar en *El Criticón* —cuyas tres partes ven la luz en 1651, 1653 y 1657— que el matrimonio tendría por objeto canalizar la lujuria hacia un fin lícito: “A todas las pasiones se les ha concedido algún ensanche, un desahogo a favor de la violentada naturaleza: a la Lujuria, el matrimonio” (C, II, XI, 498)³. Este argumento, junto con su pretendida legitimación racional —no es baladí que el jesuita ponga estas palabras en boca de la personificada Razón—, viene a refrendar, pues, la consideración del matrimonio por parte de Gracián como un remedio necesario contra la concupiscencia, tal como se sostenía en los manuales de confesores de la segunda mitad del siglo xvi⁴.

La Contrarreforma patologiza y prohíbe todas aquellas sexualidades “periféricas” —como las denomina Michel Foucault— que no se dirigen a la procreación dentro del matrimonio legítimo⁵: el concubinato, el adulterio, la bigamia o el amancebamiento de los clérigos. El control de la sexualidad responde al interés de la Iglesia —compartido por Gracián— por reformar las costumbres corrompidas de la época⁶. No es de extrañar, por ejemplo, que Trento sea tajante al prescribir el celibato sacerdotal, habida cuenta de la tradicional inclinación de los clérigos al amancebamiento y a las relaciones sexuales con prostitutas. Gracián conoce bien estas flaquezas en el seno de su propia comunidad religiosa, pues destina el dinero obtenido con la venta de sus libros a mantener al hijo ilegítimo

3 Cito *El Criticón* (mediante la abreviatura C, seguida del número de la parte de la obra en romanos, el número de la *crisi* también en romanos y el número de página/s en arábigos) por la edición de Elena Cantarino, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 2002.

4 Isabel Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 255-257.

5 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2016, pp. 37-51.

6 Mónica Ghirardi y Antonio Irigoyen López, *op. cit.*, p. 246.

de un compañero jesuita⁷. El Concilio de Trento condena las uniones ilícitas con objeto también de evitar el contacto entre grupos sociales, combatiendo de paso el contagio de la sífilis —conocida popularmente como el “mal francés”—, que amenaza en forma de mortífera epidemia⁸. No es casual que, entre los ministros de la personificada Muerte, incluya Gracián a “un mal francés” (C, III, XI, 795). Además, la continencia matrimonial es considerada, tras la virginidad, el estado más deseable. Gracián suscribe, también aquí, las ideas de Trento: “¡Qué horror el de la abstinencia!, y en ella consiste la salud del cuerpo y del alma. Intolerable se le representa la continencia, y en ella se halla el contento verdadero, la vida, la salud y la libertad” (C, I, XI, 242).

Dejó escrito Lutero, no sin cierta malicia, que nada interesante podían decir los célibes sacerdotes acerca del matrimonio y las mujeres⁹. Pero, aunque la condición religiosa de Gracián le privara del conocimiento en primera persona de los entresijos matrimoniales, su faceta como confesor habría complementado su saber libresco. Pues, como observara Foucault al analizar el binomio saber-poder, el confesionario constituye el antecedente del diván como lugar privilegiado donde poner en discurso la sexualidad, el espacio en el que, a partir del siglo XVI, se incita a los fieles a hacer examen de conciencia y confesión de la carne, lo que permite a la Iglesia controlar y reorientar el placer cotidiano¹⁰.

Pero la intervención sobre la sexualidad no tiene solo por objeto el control del individuo, sino también el de la especie. En tiempos de Gracián, la política matrimonialista se erige en un instrumento biopolítico de primer orden, consistente en adecuar los fenómenos demográficos a las necesidades económicas. La crisis demográfica española del siglo XVII, debida a las epidemias de peste, las numerosas e interminables guerras y la expulsión de los moriscos —buenos trabajadores agrícolas y oficiales—, hace necesarios nuevos brazos para el trabajo. La despoblación española, de la que Gracián se hace eco en *El Criticón* (C, II, III, 353), se ve agudi-

7 Miguel Batllori y Ceferino Peralta, *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1969, p. 50.

8 Julia Varela, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, Madrid, La Piqueta, 1983, p. 177.

9 Isabel Morant, *op. cit.*, p. 87.

10 Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 10-36, 71.

zada por el exceso de religiosos y religiosas, lo que supone un freno a la natalidad y no contribuye a subsanar la falta de brazos laborantes¹¹. Todo ello desembocará, desde los últimos años del reinado de Felipe III, en una política natalista que privilegiará los matrimonios y los nacimientos¹². Así las cosas, la crisis demográfica —y no solo el preceptivo “creced y multiplicaos” (Gn. 1, 28)— explicaría, por ejemplo, que lo que se castigue en los casos de sodomía o bestialismo sea, sobre todo, el hecho de no orientarse a la reproducción¹³.

El segundo nexo esencial que apuntábamos es el que relaciona el matrimonio tridentino con la institución familiar. Mediante la reforma del matrimonio, Iglesia y Estado operan de manera mancomunada sobre la familia y, a través de ella, sobre la sociedad. Pues, en última instancia, lo que se pretende con el nuevo modelo de matrimonio es perpetuar el orden establecido¹⁴. Las ideas de Trento se transmiten desde el púlpito y por medio de la literatura moral, mostrando así la sumisión eclesiástica al discurso ideológico dominante y al patriarcado moderno¹⁵. Si atendemos a

-
- 11 Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1992, tomo II, pp. 79 ss.
 - 12 Julia Varela, *op. cit.*, p. 275. Un caso particularmente curioso es el de los “hidalgos de bragueta”, título de baja nobleza —el término es acuñado con intención burlesca por los nobles de sangre— que se otorga en la España del siglo XVII a aquellos hombres que tengan siete hijos varones consecutivos con su esposa legítima. Este reconocimiento se dirige a incrementar la fuerza de trabajo masculina; sin embargo, las consecuencias no siempre serían las deseadas: junto a la dificultad de estos hidalgos para sustentar a la prole, supondría en muchos casos la ocultación de las niñas para no romper la cadena masculina (Noelia Gómez, “Historia de España: ¿Quiénes eran los hidalgos de bragueta?”, *El Español* [en línea], 3/11/2022).
 - 13 Francisco Tomás y Valiente, “El crimen y pecado contra natura”, en *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, ed. Francisco Tomás y Valiente *et al.*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 33-55.
 - 14 M.^a del Juncal Campo Guinea, “Evolución del matrimonio en Navarra en los siglos XVI y XVII. El matrimonio clandestino”, en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, ed. Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz, Madrid, Visor, 2005, pp. 197-198; Mónica Ghirardi y Antonio Irigoyen López, *op. cit.*, pp. 245-249.
 - 15 María Luisa Candau Chacón, “El matrimonio clandestino en el siglo XVII: entre el amor, las conveniencias y el discurso tridentino”, *Estudios de Historia de España*, VIII (2006), pp. 185-186.

la filiación jesuítica de Gracián y al papel crucial que desempeñó la Compañía de Jesús en el movimiento de la Contrarreforma —el segundo de sus pilares juntamente con el Concilio de Trento—, se comprende bien que el belmontino no había de ser una excepción. En sus obras trasluce su vena oficialista, más allá de las diferencias que pudiese tener con sus superiores en otros asuntos: en *El Criticón* no se cuestiona la institución matrimonial tridentina, sino sus transgresiones y las perversiones que se producen en su seno.

A partir de Trento prolifera la literatura matrimonial —escrita, a menudo, por sacerdotes—, que ya existía en España desde el siglo xiv¹⁶. Los humanistas cristianos anteriores al Concilio habían hecho del matrimonio una herramienta de reforma social, definiendo en sus tratados la política matrimonial que deberían promover los Estados. No es anecdótico que Tomás Moro destinase un breve capítulo de *Utopía* (1516) a regular el matrimonio en su sociedad ideal¹⁷. Además de ello, durante los siglos xvi y xvii, matrimonio y familia se inscriben en una amplia política educativa, diferenciada por grupos sociales y sexos, cuyo fin último es la armonía social y que, de paso, sirve para justificar la superioridad natural del hombre sobre la mujer. En los colegios para niñas, la virtud y las artes “femeninas” priman sobre las letras, y las religiosas las preparan desde pequeñas para sus funciones de esposas sumisas, madres educadoras y amas de casa¹⁸. Autores como Erasmo de Rotterdam, Luis Vives, fray Antonio de Guevara o Pedro de Luján sientan las bases doctrinales de dichas políticas educativas, definiendo el rol familiar y social de la mujer desde un prisma androcéntrico.

Nada de esto va a cambiar tras promulgarse el *Tametsi*. En las obras literarias publicadas con posterioridad al Decreto, trasluce la misma jerarquización conyugal y social y la consiguiente atribución de identidades diferenciadas a ambos sexos. Así, por ejemplo, en *La perfecta casada* (1583), fray Luis de León ofrece un espejo en el que mirarse la esposa virtuosa; para ello, el conqueñense acomete la exégesis del elogio de “la

16 Puede consultarse al respecto el interesante estudio de Tobias Brandenberger, *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. xiv-xvi)*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1996.

17 Tomás Moro, *Utopía*, Barcelona, Plutón, 2010, Libro II, cap. XII, pp. 115-117.

18 Julia Varela, *op. cit.*, pp. 43-44, 180-181.

mujer ideal” con el que finaliza el libro de los Proverbios (Pr. 31, 10-31). La esposa, cuyas principales virtudes deben ser docilidad, castidad y modestia, queda sometida al marido y relegada al espacio doméstico para salvaguardar su honra¹⁹. El discurso oficial de la Contrarreforma responde, por tanto, a la voluntad de los moralistas de hacer de la mujer un sexo débil y sometido. La función social de la mujer casada se verá reflejada en buena parte de los géneros literarios del siglo XVII. Muy clarificadoras son las palabras que Lope de Vega pone en boca de Otavio en *La dama boba* (1613):

Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido;
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido;
en ser de la familia respetada,
en retirar la vista y el oído,
en enseñar los hijos, cuidadosa,
preciada más de limpia que de hermosa²⁰.

Gracián, quien, en el discurso XLV de *Agudeza y arte de ingenio* (1648), había alabado esta “fábula moral” de Lope²¹, censurará en *El Criticón* todas aquellas desviaciones en el desempeño de los roles tradicionales de esposa y marido, como lo serían “un marido con melindres, y la mujer con calzones” (C, III, IV, 631). En el “mundo al revés” barroco, que con tanta insistencia denuncia el jesuita aragonés, los hombres “tragan saliva, sin osar hablar, y ellas hablan tan alto que aun los sordos las oyen; ellas mandan el mundo, y todos se les sujetan” (C, I, VI, 143). Como trataremos de probar, el belmontino reproduce, alternando las burlas con las veras, el discurso androcéntrico y misógino del siglo XVII acerca del matrimonio, haciendo de la esposa uno de sus blancos satíricos predilectos.

19 Pedro Ruiz Pérez, “Casarse o quemarse: orden conyugal y ficción barroca”, en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico*, op. cit., pp. 45-46.

20 Lope de Vega, *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 2023, p. 69.

21 Baltasar Gracián, “Agudeza y arte de ingenio”, en *Obras completas de Baltasar Gracián*, vol. II, ed. Emilio Blanco, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993, p. 654.

2. EL MATRIMONIO EN *EL CRITICÓN*: ENTRE EL SACRAMENTO Y LA PENITENCIA

En su afán por combatir el protestantismo, que había negado el carácter sacramental del matrimonio de acuerdo con las tesis de Lutero y Calvino, la Iglesia católica incluirá el matrimonio entre sus sacramentos tras someterlo a debate en el Concilio de Trento²². Pero ello no impedirá que los ideólogos y los escritores de la Contrarreforma —Gracián no será una excepción— denuncien los inconvenientes de la institución matrimonial tanto o más que sus transgresiones. Las palabras del pícaro Guzmán de Alfarache son reveladoras: “Todos estos matrimonios permite Dios; pero en los más mete su parte, y no la peor, el diablo. Bueno y santo es el sacramento; pero tú haces del casamiento infierno”²³.

La visión penitencial del matrimonio, verdadero infierno doméstico, deviene en tópica en las obras satíricas y de burlas del Siglo de Oro. Alieneándose con la corriente ideológica oficial, Gracián responsabiliza de los males del matrimonio a la mujer, “enemigo común y casero” del hombre (C, I, XII, 254). No le faltan al padre jesuita sentencias bíblicas que sustenten su dictamen, como la de este versículo del Eclesiástico: “Prefiero vivir con un león o dragón que convivir con una mujer malvada” (Si. 25, 16). Por las páginas de *El Criticón* se encuentran diseminados todos los clichés misóginos de la época. La mujer graciana es la otredad absoluta, un ente universal y estereotipado que se distingue por ser malévola, embustera, vanidosa, coqueta, derrochadora, murmuradora, etc.; es la versión moderna de la sirena homérica, que tienta y arrastra a los hombres²⁴.

22 Roldán Jimeno Aranguren, *op. cit.*, pp. 152-153; Mónica Ghirardi y Antonio Irigoyen, *op. cit.*, p. 244.

23 Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 2016, segunda parte, III, 3, p. 397.

24 José Manuel Buedo, *El giro humorístico en las enseñanzas morales y en la crítica social de Baltasar Gracián*, Valencia, Universitat de València, 2024 [tesis doctoral], pp. 199-243. María de Zayas se encargará de denunciar esta visión estereotipada y homogeneizadora acerca de las mujeres, compartida por el protagonista de *El prevenido, engañado*: “Llegó don Fadrique a Sevilla tan escarmentado en Serafina, que por ella ultraxaba a todas las demás mujeres, no haciendo excepción de ninguna, cosa contraria a su entendimiento, pues para una mala hay ciento buenas, y no todas lo son, ni es justo mezclando unas con otras, culparlas a todas” (*Novelas completas*, Barcelona, Bruguera, 1973, p. 141).

En vez de proponer —como hicieran Luis Vives o fray Luis de León— un modelo idealizado (y funcional) de esposa, Gracián se limita a extrapolar su denigrada imagen femenina al ecosistema matrimonial. Sirviéndose de la alegoría satírica, vitupera a la mala esposa no menos que a la mala mujer. En su intento de reformar las costumbres, las enseñanzas del jesuita son *ex contrario*: no alecciona acerca de la vida buena conyugal, como en los tratados al uso, sino que satiriza sus desviaciones; no nos muestra cómo debería ser la buena esposa, sino que se limita a reprobar lo pernicioso que, *de facto*, es a sus ojos.

El matrimonio es retratado por Gracián como un continuo penar cuyos principales damnificados son los maridos; ello justifica las reticencias masculinas frente al santo sacramento. Argos, el guía de los cien ojos, aconseja “mirar un hombre la carga que se echa a cuestras, y más si se casa o se arrasa” (C, II, I, 305). El personificado Saber advierte que “no hay cosa que se haya de tomar más despacio que el irse a matar y casar [...], que los más de los casados, si hoy hubieran de volver, lo pensarán mucho, y como decía aquel: ‘Dejádmelo pensar cien años’” (C, III, VI, 691). Gracián cuestiona el refranero, paradigma del desacreditado saber vulgar: “Al que dijo: *En Toledo no te cases, compañero*, pudiérasele preguntar: ¿pues dónde que no suceda lo mismo?” (C, III, VI, 696).

En realidad, poco hay de original en este intemporal motivo satírico. El erudito jesuita conoce bien lo que otros autores —varones en su inmensa mayoría— habían venido escribiendo acerca de las reticencias masculinas frente al matrimonio. La plasmación literaria de dichas prevenciones se remontaría, cuando menos, a la diatriba misógina de Juvenal en su Sátira séptima:

¡Ahora te casas, Póstumo! ¡Qué horrenda
furia ó que sierpe se anudó á tu pecho?
¡Siervo de una mujer, cuando si quieres
ahorcarte, cuerdas hay; y si prefieres
tirarte, altas y lóbregas ventanas,
y vecino á tu casa el puente Emilio²⁵!

25 Décimo J. Juvenal, “Sátiras”, trad. de Francisco Díaz Carmona, en *Sátiras de Juvenal y Persio*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Compañía, 1892, VI, p. 80.

Por poner otro ejemplo perteneciente ya a los tiempos modernos, en *Elogio de la locura* (1511), Erasmo de Rotterdam pone en boca de la *Moría* esta pregunta retórica: “¿Qué hombre ofrecería su cerviz al yugo del matrimonio si, como hacen esos sabios, meditara los inconvenientes de ese género de vida?”. Sirviéndose como Gracián de la alegoría, concluye el humanista flamenco que no sería sino *Anoia* (la Demencia) la responsable de que las personas acabasen frente al altar²⁶.

Como consecuencia de la promulgación del *Tametsi*, el matrimonio cobra protagonismo en la sociedad española, dejando su impronta en la literatura. Los recelos que despierta el casamiento, máxime tras decretarse su indisolubilidad, se convierten en un motivo cómico recurrente entre los autores postridentinos. Podemos apreciarlo, por ejemplo, en el consejo que recibe Peribáñez en la comedia anónima de chanza *El comendador de Ocaña*: “Pero pues te has de casar / un consejo te he de dar. / —¿Y es, señor? / —Que no te cases”²⁷. Por su parte, Mateo Alemán, uno de los autores modernos más elogiados por Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* y que más inspiraron al jesuita en *El Criticón*²⁸, incluye este chiste en el *Guzmán de Alfarache*:

Y así, estando en cierta conversación tres amigos, dijo el uno: “Dichoso aquel que pudo acertar a casar con buena mujer”. El otro respondió: “Harto más dichoso es el que la perdió presto, si la tuvo mala”. Y el tercero dijo: “Por mucho más dichoso tengo a el que ni la tuvo buena ni mala”²⁹.

26 Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 2020, cap. 11, p. 51.

27 Ignacio Arellano e Ignacio D. Arellano-Torres (eds.), *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2020, p. 176.

28 Emilio Blanco, “*Guzmán de Alfarache*, el canon teórico del siglo xvii y un modelo de *Agudeza*”, *Graciáns Künste. Komparatistik Online*, 1 (2014), pp. 3-25. En una carta de 21 de julio de 1647 a su amigo Andrés de Uztarroz, Gracián le agradece que le vaya a conseguir la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*: “El segundo tomo de Mateo Alemán estimaré mucho” (Adolphe Coster, *Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, CSIC, 1947, pp. 329-330; Emilio Blanco (ed.), “Escritos menores”, en *Obras completas de Baltasar Gracián*, op. cit., vol. II, p. 911). Efectivamente, está constatado que dicho volumen, en su edición de Valencia de 1605, llegó a la magnífica biblioteca del amigo y mecenas del jesuita, Vincencio Juan de Lastanosa (Miguel Batllori y Ceferino Peralta, op. cit., p. 110).

29 Mateo Alemán, op. cit., segunda parte, III, 9, p. 512.

El rechazo del matrimonio es habitual entre los personajes masculinos de Quevedo, autor citado y elogiado también por Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* y que inspiró algunas de las donosidades del jesuita³⁰. En el caso de Quevedo, sus reservas podrían ser un reflejo de su propia experiencia matrimonial, vivida por el madrileño como una insoportable condena³¹. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, se excusa el tacaño ante su pretendiente: “Maridee por otra parte [...] Si vuestra merced me quiere para mientras marida, o como para marido, o para entre marido, aquí me tiene corriente y moliente”³².

Pero ¿por qué suscita tantos recelos el matrimonio? Podría argüirse que es precisamente en su seno donde se hace más tangible la “insociable sociabilidad” kantiana. Prueba de ello es que, en *El Criticón*, el prudente Critilo predica de las mujeres que “no hay vivir con ellas, ni sin ellas” (C, I, VI, 143). Y es que, pese a unirlos sacramentalmente, Trento no concilió a maridos y esposas ni acabó con las desavenencias conyugales. Un Andrenio ya adulto y desengañado aprenderá que el matrimonio resulta oneroso para el varón: “[...] aquí algún misterio hay, o esos hombres se han casado, según salen pensativos” (C, II, I, 312). Gracián, tal como hiciera Cervantes en algunos de sus entremeses, muestra también el lado cómico de las disputas matrimoniales, como cuando nombra a las “mujeres tijeretas” (C, III, VIII, 729) para referirse a las esposas obstinadas y pendencieras, de acuerdo con el refrán “tijeretas han de ser”. En otro momento, el jesuita pone esta agudeza en boca del diablo: “[...] que no hay cosa que no sea mía, por habérmela dado muchas veces: en enojándose el marido, dice luego: ‘¡Mujer de Bercebú!’, y ella responde: ‘¡Hombre del diablo!’” (C, II, IX, 478). Nuestro autor recurre al símil de la prisión para retratar la vida conyugal: el matrimonio es “cárcel verdadera” (C, II, III, 363). También aquí recorre el jesuita un camino trillado, pues el símil del matrimonio con la cárcel y las galeras había sido ya empleado por Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, por Cervantes en *El juez de los divor-*

30 José Manuel Buedo, *op. cit.*, pp. 86-90.

31 Juan Ignacio Morera, “Mitó clásicos de amor en el Barroco español”, en *Filosofías del Barroco*, coords. Moisés González García y Hugo Castignani, Madrid, Tecnos, 2020, p. 426.

32 Francisco de Quevedo, “Obras burlescas”, en *Obras completas en prosa de Quevedo*, vol. II, tomo I, ed. Antonio Azaustre, Madrid, Castalia, 2007, p. 244.

cios o por Quevedo en la *Premática del tiempo* y en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*³³.

Las cargas matrimoniales constituyen, en realidad, un tópico aurisecular (*onus matrimonii*) que, en ocasiones, es llevado hasta el extremo. En el discurso xxxiii de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián encomia la sutileza de estos versos de su coetáneo Álvaro Cubillo de Aragón: “El marqués y su mujer, / contentos quedan los dos; / ella se fue a ver a Dios / y a él le vino Dios a ver”³⁴. Pero las burlas a cuenta de las penalidades del matrimonio, omnipresentes en la segunda parte del *Guzmán*, en los *Sueños y discursos* y en las obras burlescas de Quevedo o en los entremeses cervantinos, salpican también las obras pretendidamente “de veras”, como se aprecia en Montaigne:

[...] y que no ocurra como con Gallión, al que exiliaron a la isla de Lesbos, avisando después a Roma de que se daba buena vida y de que lo que le habían impuesto como pena, resultábase placentero; por lo que apresuráronse a volverlo a traer a su casa junto a su esposa ordenándole quedarse allí, para adecuar el castigo al padecimiento³⁵.

Para finalizar este apartado, una de las principales penalidades del matrimonio, en este caso para las mujeres, provendría de la legitimidad de los maridos para aplicar el castigo con fines correctivos y pedagógicos³⁶. Pues, como consecuencia de la prohibición del divorcio por el Concilio de Trento, se desarrolla una mayor tolerancia social hacia la violencia conyugal, pese a ser denunciada por los moralistas³⁷. La permisividad hacia los castigos físicos “moderados” desembocará en una indeterminación acerca de los límites aceptables y en la sensación de impunidad de los maridos que los aplican³⁸.

En relación con ello, Gracián desmiente así el refranero: “Engañóse también el que dijo: *Casarás y amansarás*; antes, al contrario, es menester

33 Mateo Alemán, *op. cit.*, segunda parte, III, 8, p. 497; Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Barcelona, Espasa, 2015, pp. 65-66; Francisco de Quevedo, “Obras burlescas”, pp. 103, 244.

34 Baltasar Gracián, “Agudeza y arte de ingenio”, p. 576.

35 Michel de Montaigne, *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 2019, vol. I, ensayo 30, p. 261.

36 Pedro Ruiz Pérez, *op. cit.*, p. 44.

37 Isabel Morant, *op. cit.*, pp. 213-217.

38 Mónica Ghirardi y Antonio Irigoyen López, *op. cit.*, pp. 259, 264.

que ellas amansen para poderse casar” (C, III, VI, 695-696). En otra *crisi*, el jesuita narra lo acaecido a una dueña que, tras embriagarse, “se calzó las castañetas [castañuelas] y comenzó a repicarlas”; a la vista de lo cual, el marido entró “más colérico a llevar el compás con un garrote” (C, III, II, 592). Hallamos también en *El Criticón* una sentencia cuyo significado no queda demasiado claro. Escribe el jesuita que, entre otras muchas cosas, el Acertador pronostica “a las malas, palo santo” (C, III, III, 609). Podríamos entender el “palo santo” —así lo hizo Romera-Navarro en su edición de *El Criticón* de 1938— como el guayaco o árbol de las Indias, de cuya cocción se obtenía el “jarabe de palo”, remedio corriente —como se aprecia en numerosos pasajes de *La Lozana andaluza*— para sanar la sífilis. En tal caso, las mujeres “malas” serían las aquejadas de dicha enfermedad a causa de su promiscuidad. Pero no parece descabellado vislumbrar aquí el juego de Gracián con el equívoco acerca del “palo” que merecerían estas mujeres. No obstante, en descargo del jesuita, cabe señalar que este tipo de donosidades, que hoy podrían herir sensibilidades, eran completamente normales dentro de los códigos de la risa auriseculares. Además de ello, encontramos también el rechazo expreso de la violencia física hacia las mujeres en esta metáfora de las naciones con la que el Cortesano alecciona a Critilo:

¿No has visto muchas veces aborrecer una mujer [Italia] el fiel consorte que la honra y que la estima, que la sustenta, la viste y la engalana [España], y perderse por un rufián [Francia] que la da de bofetadas cada día y la acoea, la azota y la roba, la desnuda y la maltrata? (C, III, IX, 763).

3. LO QUE DIOS UNIÓ

Momo, uno de los guías de *El Criticón*, afirma que las mujeres traen arras-trados con cadenas a los hombres (C, II, XI, 508). En otra *crisi*, Andrenio y Critilo observan cómo una bellísima hembra arroja hombres a “la cueva de la Nada”; a estos —explica Gracián— “ni era menester traerlos con sogas ni con maromas, que solo un cabello bastaba”. Acto seguido, el Honroso advierte a los protagonistas que “la deidad de Chipre” —es decir, la diosa Afrodita/Venus—, “cuando parece que enlaza, entonces aprisiona”,

y les recomienda huir de ella (C, III, VIII, 739). De igual modo, en la *crisi* que lleva por título “El mal paso del salteo”, donde cada cual escoge las ataduras con las que desea ser aprisionado, a uno le atan con un cabello rubio y delicado que resulta ser una gruesa maroma, y se menciona a hombres “muy robustos” —Gracián alude de manera expresa a Hércules y Sansón— que acabarían siendo “enlazados con brazos de mujeres, y muy flacas” (C, I, x, 222-223).

Las reminiscencias bíblicas de estos pasajes son forzosas; piénsese, por ejemplo, en las palabras del Eclesiastés: “Y he descubierto que la mujer es más amarga que la muerte, porque es como una red, su corazón como un lazo, sus brazos como cadenas: el que agrada a Dios se libra de ella, pero el pecador cae en su trampa” (Qo. 7, 26). En muchos casos, ese magnetismo fatal, esa facultad congénita de las mujeres para arrastrar y encadenar a los hombres de manera inexorable (e irreversible a raíz de Trento), culminará frente al altar. En la literatura áurea, uno de los rasgos fundamentales del matrimonio tridentino, su indisolubilidad, hará todavía más gravoso el casamiento para quienes lo padecen: “Señor, ¡divorcio, divorcio, y más divorcio, y otras mil veces divorcio!” —implora Mariana en *El juez de los divorcios*³⁹.

Los reformadores protestantes habían negado el carácter indisoluble del matrimonio⁴⁰; el hecho de desacralizarlo implicaba que, en tanto que institución humana y no divina, este se podía disolver. Buscando distanciarse del protestantismo y con objeto de garantizar la estabilidad matrimonial, uno de los presupuestos convertidos en señas de identidad del catolicismo a raíz del Concilio de Trento será precisamente la indisolubilidad matrimonial: en tanto que sacramento, el lazo no se podrá romper ni siquiera en caso de convivencia insoportable o adulterio⁴¹. Así las cosas, quienes experimenten el fracaso matrimonial contarán solamente con dos posibilidades: la vía legal, consistente en solicitar la

39 Miguel de Cervantes, “Entremeses”, p. 61.

40 También hubo humanistas católicos que contemplaron el divorcio bajo determinadas circunstancias. Es el caso de Tomás Moro, en cuya sociedad utópica estaría permitido el divorcio en caso de adulterio, “inmoralidad manifiesta” o incompatibilidad de caracteres (*op. cit.*, Libro II, cap. XII, p. 116).

41 Mónica Ghirardi y Antonio Irigoyen López, *op. cit.*, pp. 253-266; Roldán Jimeno Aranguren, *op. cit.*, pp. 152, 165.

nulidad, algo bastante dificultoso; o la transgresión, mediante la separación “de hecho”⁴².

La ambigüedad de las Sagradas Escrituras en relación con el divorcio habría alimentado la controversia: tanto protestantes como católicos contaban con fundamentos bíblicos en los que sustentar sus respectivas doctrinas. El Antiguo Testamento atestigua que el ideal del matrimonio en el antiguo Israel es la unión permanente; sin embargo, el Deuteronomio tolera el divorcio, aunque de un modo restringido⁴³. Por lo que se refiere al Nuevo Testamento, en los Evangelios se establece la indisolubilidad del matrimonio: “De manera que ya no son dos, sino una sola carne. Pues bien, lo que Dios unió, no lo separe el hombre” (Mc. 10, 8-9; Mt. 19, 6). Romper el vínculo y contraer segundas nupcias equivaldría a cometer adulterio (Lc. 16, 18). No obstante, se contempla la posibilidad de que el marido pueda repudiar a la esposa si es “por fornicación” (Mt. 19, 9). La excepcionalidad también está presente en la primera Epístola a los Corintios, donde se prescribe “que la mujer no se separe del marido, mas en el caso de separarse, que no vuelva a casarse, o que se reconcilie con su marido” (1 Co. 7, 10-11).

Al decretar mediante el *Tametsi* la indisolubilidad matrimonial, Trento vino a reforzar la imagen simbólica del yugo matrimonial, que devendrá en tópica en las artes visuales y las letras renacentistas y barrocas. Así, en *La perfecta casada*, el yugo matrimonial constituye una prolongación de la sumisión a Dios: “Añudad a vuestros cuellos el yugo de Cristo. Sujetad a vuestros maridos vuestras cabezas”⁴⁴. Razones etimológicas justificarían el empleo del yugo (*iugum*, *iugi*) para representar metafóricamente ese “ayuntamiento” que transforma al individuo en cónyuge (*coniunx*, *coniugis*). De algún modo, los desposados son los bueyes a los que se unce para que anden en la misma dirección. El matrimonio se erige así en el instrumento institucionalizado para alienar y domesticar a los contrayentes: como el yugo, el casamiento violenta a los desposados privándoles de la libertad y las ventajas de su soltería. Y, si hacemos caso al Eclesiástico, más

42 M.^a del Juncal Campo Guinea, *op. cit.*, p. 200.

43 Mónica Alamar Laparra, “Mujer, familia y matrimonio en el antiguo Israel bíblico”, en *Actas del Primer Seminario de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad*, ed. Carmen Alfaro y Alejandro Noguera, Valencia, SEMA, 1998, pp. 36-39.

44 Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid, Taurus, 1987, p. 149.

doloroso aún resultará el yugo para el varón mal uncido (esto es, el malcasado): “Yugo de bueyes mal ajustado es la mujer malvada” (Si. 26, 7).

El ancestral empleo del yugo como icono del matrimonio podría tener su origen en algún rito romano en el que, literalmente, se unciese a la novia. En el ámbito literario, el yugo está ya presente en la poesía helénica, concretamente en un poema de Teócrito (siglos IV-III a. C.). La imagen del yugo para representar las cargas del matrimonio será incorporada a los retratos, grabados y emblemas de los siglos XVI-XVII (e. g., Enea Vico, Cesare Ripa o Sebastián de Covarrubias)⁴⁵. El símil del varón que, como el buey, ofrece su cerviz al yugo del matrimonio será recurrente en la historia de la literatura, desde Juvenal hasta Erasmo o Cervantes⁴⁶, estando presente en muchos de los géneros literarios y con finalidades diversas. Por poner algunos ejemplos, en la *Carta de un cornudo a otro*, Quevedo insinúa la metáfora de los bueyes mediante la expresión “yunta de desposados”⁴⁷. En *El juez de los divorcios*, leemos que “infinitísimos” querrían librarse de él si pudieran⁴⁸. Y María de Zayas se refiere a él como “amable yugo” en *El prevenido, engañado*⁴⁹. Además, los teóricos y los escritores áureos se sirven también de otros términos afines al yugo, tales como lazo, nudo, cepo o corma, subrayando en la mayoría de los casos el carácter opresor que la indisolubilidad imprime al sacramento.

Por lo que respecta a Gracián, nuestro autor ve en el matrimonio auténticos grilletes para el varón. El jesuita se sirve de la musa ajena, en particular, del doble sentido de “esposas” que había empleado Mateo Alemán en el *Guzmán*: “Padecí con mi esposa, como con esposas, casi seis años”⁵⁰. Mediante el mismo equívoco, escribe Gracián que, en “La feria de todo el Mundo”, entre otras muchas cosas, se venden también esposas:

45 José Javier Azanza López, “Símbolos y alegorías matrimoniales en el retrato renacentista y barroco”, en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico, op. cit.*, pp. 287-293.

46 Véase Décimo J. Juvenal, *op. cit.*, VI, p. 91; Erasmo de Rotterdam, *op. cit.*, cap. 11, p. 51; Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Anaya, 2000, I, XLVI, p. 491.

47 Francisco de Quevedo, “Obras burlescas”, p. 271.

48 Miguel de Cervantes, “Entremeses”, p. 71.

49 María de Zayas, *op. cit.*, p. 165.

50 Mateo Alemán, *op. cit.*, segunda parte, III, 3, p. 398.

—¡Aquí se venden esposas!
Llegaban unos y otros preguntando si eran de hierro o mujeres.
—Todo es uno, que todas son prisiones.
—¿Y el precio?
—De balde, y aun menos.
—¿Cómo puede ser menos?
—Sí, pues se paga porque las lleven.
—Sospechosa mercadería: ¿mujeres y pregonadas? —ponderó uno—. Esa no llevaré yo; la mujer, ni vista ni conocida.
—Pero también será desconocida [desagradecida].
Llegó uno y pidió la más hermosa. Diéronse la a precio de gran dolor de cabeza, y añadió el casamentero:
—El primer día os parecerá bien a vos; todos los demás, a los otros. Escarmentado otro, pidió la más fea.
—Vos la pagaréis con un continuo enfado.
Convidábanle a un mozo que tomase esposa, y respondió:
—Aún es temprano.
Y un viejo:
—Ya es tarde (C, I, XIII, 288)⁵¹.

En otro orden de cosas, aunque los Evangelios enseñen que es Dios quien une a los desposados, la realidad es que, en tiempos de Gracián, los padres acostumbran a ejercer de plenipotenciarios de la divinidad concertando los matrimonios de sus vástagos. Una de las cuestiones que más polémica habían suscitado en la sesión xxiv del Concilio de Trento era el de la libertad de elección de los contrayentes. La doctrina consensualista acabó imponiéndose a la obligatoriedad del permiso paterno, y el *Tametsi* decretó la necesidad del mutuo consentimiento de las partes para dar validez a los enlaces. En principio, este hecho supondría el triunfo de la libertad de elección frente al autoritarismo del patriarcado, que operaba a través de las estrategias matrimoniales⁵². Al exigir el consentimiento de las partes y no el de los progenitores, el *Tametsi* promovía un cambio revolucionario:

51 En el discurso xli de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián había desvelado la paternidad de algunas ideas contenidas en este diálogo: “Preguntando uno a Diógenes [de Sinope] de qué edad era bueno casar, respondió: para el mozo aún es presto, para el viejo ya es tarde, y, por consecuencia, nunca. A Antístenes, otro, ¿qué mujer escogería? Si fea, respondióle, da enfado; si hermosa, cuidado” (*op. cit.*, p. 630).

52 María Luisa Candau Chacón, *op. cit.*, pp. 177-181.

el sacramento dejaba de unir a dos familias, como ocurría con los matrimonios concertados, para unir a dos personas⁵³.

Jesús M.^a Usunáriz ve en el posicionamiento de Trento, por un lado, la intención de subrayar el libre albedrío —uno de los pilares de la doctrina católica— frente a luteranos y calvinistas y, por otro, el germen de la defensa de la libertad de elección en los albores de la Modernidad⁵⁴. Y es que, como sostendrá Benjamin Constant en *De la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos*, su célebre conferencia de 1819 en el Ateneo de París, el concepto de libertad propio de la Modernidad tiene que ver con la independencia individual y la no interferencia en el ámbito privado. En la libertad de los contrayentes para decidir sobre su casamiento se vislumbra, pues, la actitud típicamente moderna de quienes reclaman para sí derechos y libertades y destinan sus energías a combatir cualquier resistencia y sortear todo género de obstáculos.

Sin embargo, este hecho no debe llevarnos a engaño, pues el Concilio se había mostrado, en el fondo, partidario del consentimiento paterno: aunque no fuese totalmente necesario, sí que era aconsejable⁵⁵. La preceptiva publicidad del rito nupcial que imponía el *Tametsi* implicaba, de algún modo, la necesidad de la conformidad familiar⁵⁶. Esta ambigüedad perdura en el Catecismo romano de 1566 y será fuente de conflictos; así, en las Cortes de Castilla se solicitó poder desheredar a los hijos y se pusieron toda suerte de trabas a los matrimonios que no contaran con la aprobación paterna⁵⁷. La cuestión también dividió a los moralistas posttridentinos entre quienes, siguiendo la estela de Vives, defendían la autoridad paterna y aquellos otros que, en la línea de Erasmo, se opusieron al dirigismo familiar⁵⁸.

53 Jesús M.^a Usunáriz, “El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del Siglo de Oro”, en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico*, op. cit., p. 167.

54 *Ibidem*, p. 182.

55 Jesús M.^a Usunáriz, “El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro: la promesa matrimonial”, en *Temas del Barroco Hispánico*, ed. Ignacio Arellano y Eduardo Godoy, Madrid, Iberoamericana, 2004, p. 296.

56 Jesús M.^a Usunáriz, “El matrimonio como ejercicio de libertad”, p. 171.

57 Jesús M.^a Usunáriz, “El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico”, pp. 305-306.

58 Christoph Strosetzki, “El matrimonio en J. L. Vives y Ch. Fourier”, en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico*, op. cit., p. 28; Jesús M.^a Usunáriz, “El matrimonio como ejercicio de libertad”, pp. 168-170; Isabel Morant, op. cit., pp. 149-164.

La literatura del siglo xvii se hace eco de esta controversia. Es particularmente significativa la defensa explícita que hace Cervantes de la libertad de elección de los contrayentes. Por medio de la pastora Marcela, defiende que el verdadero amor “ha de ser voluntario, y no forzoso”, y añade: “El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es excusado”⁵⁹. Así mismo, en *El casamiento engañoso*, afirma Estefanía que “no hay ninguno [casamiento] tan bueno para concertar el todo como las mismas partes”⁶⁰. Cervantes pone en primer plano los males de las bodas concertadas en algunos de sus entremeses (e. g., *El juez de los divorcios*, *La guardia cuidadosa* o *El viejo celoso*). La originalidad del alcalaíno radica en que muchas veces lo hace sirviéndose de personajes femeninos.

Pero ¿qué opinión le merecerían a Gracián los matrimonios concertados? A decir verdad, el jesuita no se refiere a ellos de manera explícita en sus obras, pero sí que nos da alguna pista. En la parte de *El Criticón* que más tiene de novela bizantina y menos de sátira alegórico-filosófica, Critilo relata sus desdichas a Andrenio (C, I, iv, 110-114). Critilo y Felisinda no cuentan con el beneplácito de sus familias para casarse; los padres de Felisinda pretenden desposarla con el hijo del virrey y, movidos por la codicia, llegan, incluso, a planificar la muerte de Critilo. Siendo esto así, no parece arriesgado conjeturar que el punto de vista de Gracián sería afín al de Cervantes y consecuente con lo dictaminado por el *Tametsi*: partidario de la libertad de elección de los contrayentes, el jesuita no vería con buenos ojos los conciertos matrimoniales a cargo de los padres.

Por ir concluyendo este apartado, las víctimas de los matrimonios tormentosos del siglo xvii —concertados o no— todavía pueden albergar alguna esperanza, pues el lazo asfixiante del casamiento, antes o después, acabará por desanudarse. Tal como nos recuerdan los votos católicos, la muerte habrá de liberar, por fin, del yugo a los infelices desposados. Ello justifica que la viuda alegre y la viuda negra se erijan en dos de las figuras corrientes de la sátira barroca. Por lo que se refiere a la primera, Gracián —acaso inspirándose en *El Mundo por de dentro* de Quevedo—⁶¹ escribe: “¿Qué

59 Miguel de Cervantes, “Quijote”, I, xiv, pp. 168-169.

60 Miguel de Cervantes, “El casamiento engañoso”, en *Novelas ejemplares*, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1991, p. 547.

61 Véase Francisco de Quevedo, “Sueños y discursos de verdades soñadas, descubrido-

dirán?, decía la viuda, que a muerto marido, amigo venido, que del riego de mi llanto nace el verde de mis gustos, que tan presto trueco el réquiem en aleluya” (C, II, XI, 511). El jesuita dice así de la viuda de un avaro: “La viuda rica con el un ojo llora y con el otro repica” (C, II, III, 364). Por su parte, la viuda negra viene a apuntalar el estereotipo de la maldad mujeril. Mientras contemplan el Mausoleo de Halicarnaso, Argos informa a los dos peregrinos de que lo erigió una mujer a su marido (Artemisa II de Caria al sátrapa Mausolo). Andrenio le responde: “¡Oh, qué bueno! A trueque de enterrarle [a su marido], habría mujer que le construyese pira” (C, II, II, 326). Gracián califica de “monstruo de la necedad” a “uno que pretendía por mujer la que había muerto a su marido” (C, II, IX, 474). Ya en el discurso XVIII de *Agudeza y arte de ingenio*, el jesuita había puesto en valor la agudeza de Marcial mediante el epitafio de una viuda. La adaptación de Bartolomé Leonardo de Argensola, que es la que reproduce Gracián, dice así:

Cloe, la séptima vez
las exequias celebró.
Siete maridos lloró;
no hay tan honrada viudez.
¿Pudo con más sencillez,
toda la verdad decir?
Mandó en la piedra escribir,
que ella les dio sepultura,
Y dijo la verdad pura,
*porque los hizo morir*⁶².

4. PENÉLOPE Y HELENA

En una carta a Vincencio Juan de Lastanosa, fechada en Zaragoza el 21 de marzo de 1652 —es decir, entre la publicación de la primera y la segunda

ras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo”, en *Obras completas en prosa de Quevedo*, vol. I, tomo I, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Castalia, 2003, pp. 374-375.

- 62 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 450. Puede consultarse el texto original, un sencillo dístico, en Marco V. Marcial, *Epigramas*, trad. de Rosario Moreno y Alberto Marina, Madrid, Akal, 2019, 9.15, p. 388.

parte de *El Criticón*—, lamenta Gracián que “aquí ya del sexto no se hace caso”⁶³. Obviamente, el jesuita se está refiriendo al sexto mandamiento veterotestamentario: “No cometerás adulterio” (Ex. 20, 14; Dt. 5, 18). Del testimonio del belmontino se desprende que el mandato divino no acaba de calar en la sociedad barroca. De hecho, la prohibición del divorcio por el Concilio de Trento se traducirá en una mayor tolerancia hacia las infidelidades conyugales⁶⁴. La pena de muerte, que se venía aplicando en estos casos desde la Edad Media, cae en desuso durante los siglos XVI y XVII y solo se aplica ya de manera extraordinaria⁶⁵. En su lugar, los castigos que impone la legislación española postridentina van, en función de las circunstancias y de la calidad de las personas, desde la abjuración *de levi* (reconocimiento de error herético y arrepentimiento), las sanciones pecuniarias, los azotes y la vergüenza pública, hasta las galeras o el destierro⁶⁶.

Siendo esto así, uno de los males del matrimonio que censura Gracián en su novela alegórico-filosófica es la infidelidad de la esposa, el trocarse esta de Penélope en Helena (C, II, XI, 510)⁶⁷. La propia Felisinda graciana emula a la casta Penélope: tras alejarla sus padres de Critilo, “nunca quiso elegir esposo entre ciento que la competían” (C, I, XII, 259). La supuesta propensión de las mujeres a la lujuria —el “sexto achaque” la denomina Gracián (C, I, XII, 268)— constituye un motivo satírico recurrente en nuestro autor. Tras haber dejado escrito en *El Político* (1640) que “reinan comúnmente en este sexo las pasiones”⁶⁸, el jesuita hará de la connaturalidad de la lascivia femenina uno de los presupuestos esenciales de *El Criticón*.

63 Emilio Blanco (ed.), “Escritos menores”, en *Obras completas de Baltasar Gracián*, op. cit., p. 914.

64 Mónica Ghirardi y Antonio Irigoyen López, op. cit., p. 264.

65 Miguel Zugasti, “Matrimonio y matrimonios en el *Persiles* de Cervantes”, en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico*, op. cit., p. 80.

66 Henar Pizarro, “Mujer y matrimonio: el interés de la Inquisición por la persecución de la bigamia”, *Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica*, xxxviii (2019), p. 162.

67 Gracián debió inspirarse en un epigrama de Marcial que ya había reproducido en el discurso XVI de *Agudeza y arte de ingenio*. En dicho epigrama leemos que la casta Levina, “abandonando por un jovencito a su marido, llegó como Penélope, se marcha como Helena” (Marco V. Marcial, op. cit., 1.62, p. 117).

68 Baltasar Gracián, “El Político don Fernando el Católico”, en *Obras completas de Baltasar Gracián*, op. cit., vol. II, p. 85.

Nada hay aquí tampoco de novedoso, pues las teorías médicas que pretendían justificar la inclinación natural de la mujer a la lujuria habían calado en el discurso de los moralistas y en las obras literarias a partir del Medioevo. Así, en *La Celestina* se alude al “género flaco de las hembras”⁶⁹. Sempronio justifica este dictamen sirviéndose de ejemplos mitológicos de zoofilia femenina⁷⁰, recurso que imitará Cristóbal de Villalón en el *Crotalón*⁷¹, publicada pocos años antes de la promulgación del *Tametsi*. Conviene recordar también la advertencia de Lotario a Anselmo en el *Quijote*: “Mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de poner embarazos donde tropiece y caiga, sino quitárselos y despejalle el camino de cualquier inconveniente”⁷².

El hecho de considerar a las mujeres menos responsables de sus faltas a causa de esa flaqueza innata motivará que a las adúlteras se les exima del duro castigo de las galeras y, en ocasiones, se les conmute el exilio por el confinamiento en hospitales o albergues⁷³. Pero ese mismo convencimiento servirá de justificación a los teóricos de la Contrarreforma para poner todo su empeño en disciplinarlas⁷⁴. Para el discurso dominante, será el pudor femenino el que habrá de servir de freno a los apetitos carnales con la finalidad de mantener el orden social⁷⁵. No faltarán voces que denuncien la doble moral que encierra este discurso. En uno de sus poemas, sor Juana Inés de la Cruz, con fina ironía, tachará de necios a los hombres por poner todo su empeño en seducir a las mujeres para, vencida su resistencia, acusarlas de livianas. La religiosa concluye con estos versos: “Pues ¿para qué os espantáis / de la culpa que tenéis? / Queredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis”⁷⁶. Misma paradoja que Cervantes

69 Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Castalia, 2012, acto VI, escena 2ª, p. 259.

70 *Ibidem*, acto I, escena 4ª, p. 130.

71 Cristóbal de Villalón, *Crotalón*, Madrid, Cátedra, 2021, canto 2º, p. 127.

72 Miguel de Cervantes, “Quijote”, I, xxxiii, p. 360.

73 Mucho tendría que ver también el hecho de que el exilio resultara especialmente oneroso para las mujeres, las cuales, tras perder el sustento del esposo y de la familia y con el estigma de haber sido condenadas por la Inquisición, se veían abocadas a la marginalidad, con serias dificultades para subsistir (Henar Pizarro, *op. cit.*, pp. 162-163).

74 Mónica Ghirardi y Antonio Irigoyen López, *op. cit.*, p. 259.

75 María Luisa Candau Chacón, *op. cit.*, p. 187.

76 Elías L. Rivers (ed.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 385.

había puesto en boca de la pastora Marcela: “¿Por qué la ha de perder [la honestidad] la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda?”⁷⁷

Pero lo que preocupa en mayor medida a Gracián no es tanto la flaqueza de las mujeres en general como la de las casadas. La censura graciana del adulterio (femenino), congruente con las Sagradas Escrituras, se entiende mejor si tenemos en cuenta que los moralistas españoles conciben la fidelidad como la virtud esencial de la mujer casada, pues el adulterio, además de atentar contra el sacramento, agravía al marido. El hecho de hacer depender la honra varonil de la conducta de la esposa tendrá como resultado un tratamiento desigual de la fidelidad en función del género⁷⁸. Para salvaguardar la honra del esposo, la mujer es recluida entre los gruesos muros del hogar —espacio femenino por excelencia, al modo del gineceo griego—, donde permanece alejada de las tentaciones mundanas⁷⁹. Es por ello por lo que Gracián, quien guarda un significativo silencio acerca del adulterio masculino, vitupera a la mujer que “sale de casa con la estrella de Venus, y volverá cuando se ría della la aurora” (C, I, VI, 153). Mediante el tópico *O tempora, o mores*, que hace las veces de *leitmotiv* en *El Criticón*, el belmontino celebra aquellos tiempos en los que “las damas, como tan recatadas, ni eran vistas ni oídas: cuando mucho, salían a alguna romería, que no se nombraban las ramerías” (C, III, X, 771-772).

Escribe el mordaz jesuita que “las hermosas son diablos con caras de mujeres y las feas son mujeres con caras de diablos” (C, III, V, 668-669). La hermosura femenina, en tanto que tentadora para el varón, resulta moralmente sospechosa a ojos de Gracián, lo que explica la insistencia con que, como tantos otros escritores áureos, condena la afición de las mujeres por los afeites. Y es que, la belleza, unida a la tendencia (natural e irrefrenable) de las mujeres a la lujuria, representa una seria amenaza para la honra del marido. Desde este presupuesto, Gracián reprocha a las mujeres de su época su falta de recato en el vestir. Así, en “La rueda del Tiempo”, denuncia el belmontino por boca de un Andrenio ya anciano:

77 Cervantes, “Quijote”, I, XIV, p. 168.

78 Ruiz Pérez, *op. cit.*, p. 44.

79 Varela, *op. cit.*, pp. 186-190.

“Las calles hierven de mujeres tan descocadas cuan escotadas, cuando allí [doscientos años atrás] si se les veía una muñeca era ya perderse todo y ser ellas unas perdidas” (C, III, x, 773).

El tema de la honra conyugal es recurrente en la comedia áurea. Cervantes, por ejemplo, saca a escena el adulterio en algunos de sus entremeses, como en *La cueva de Salamanca* o *El viejo celoso*. El entremés, género burlesco por excelencia, es más afín a la risa popular, carnavalesca, que a la ideología oficial, para la cual la honra marital adquiere un cariz dramático. Según expone Claude Chauchadis, la risa de las capas populares provendría de lo meramente burlesco del asunto; en cambio, el punto de vista de los espectadores de las capas altas sería fundamentalmente satírico y no ocultaría su desprecio hacia los transgresores⁸⁰. Pues bien, a diferencia de lo que ocurre con los entremeses cervantinos, Gracián no se recrea en los aspectos jocosos del adulterio. Siendo el propósito de su sátira abiertamente moralizante, el jesuita antepone la reforma de las costumbres a la mera comicidad, el *docere* al *delectare*. Nuestro autor se posiciona del lado de la ideología oficial para condenar enérgicamente a las adúlteras, llegándolas a equiparar con los ladrones, asesinos y demás malhechores (C, I, XIII, 276). Pese a no escatimar tinta en agudezas verbales, el jesuita considera el adulterio una falta demasiado grave como para tomarlo a broma. El siguiente diálogo entre el Ermitaño y Critilo ilustra el tono airado gracianesco, afín al de Juvenal en sus *Sátiras*:

- Aquella otra es una bella casada; tiénela su marido por una santa.
- Y ella le hace fiestas cuando menos de guardar.
- A esta otra nunca le faltan joyas.
- Porque ella lo es buena.
- A aquella la adora su marido.
- Será porque lo dora.
- No gusta de galas, por no gastar la hacienda.
- Y gástale la honra.
- De aquella dice su marido que metería las manos en un fuego por ella.
- Más valiera que las pusiera en ella y apagara el de su lujuria (C, II, VII, 443).

80 Claude Chauchadis, “Risa y honra conyugal en los entremeses”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^e colloque du Groupe d’Etudes sur le Théâtre Espagnol*, Paris, Editions du CNRS, 1980, pp. 165-185.

Por los mismos motivos que acabamos de señalar, Gracián toma distancia también de las burlas quevedescas a cuenta del adulterio. Como es sabido, uno de los tipos satíricos favoritos de Quevedo es el cornudo, especialmente el “sufrido” o “maridillo”, que consiente la infidelidad de su esposa y solamente ve en la honra un estorbo para el negocio⁸¹. Por el contrario, el oficialista Gracián apenas menciona en *El Criticón*, y de manera más o menos velada, al cornudo consentido, como cuando se refiere a un marido que, “por no parecer grosero, disimuló con los muchos yentes y vinientes a su casa” (C, II, IX, 471). O cuando el Descifrador advierte a los dos peregrinos que “los Cornelios son ya Tácitos” (C, III, IV, 632)⁸². Entre una nómina de tipos denigrados en *El Criticón*, incluye el jesuita a aquel al “que le hiciere feeza su esposa bella (que las más lindas suelen salir con tales fealdades), aunque él no lo supiera, pues basta que todos le miren como al toro” (C, III, IV, 648). En otro momento, nuestro autor advierte de “la afrenta que [la flaqueza femenina] causa a los propios y la murmuración a los extraños” (C, II, IX, 468). Así mismo, en el pasaje de las caras tiznadas, donde unos ríen de otros sin reparar en las propias tachas, leemos: “¡Mira quién habla —saltaba otro—, teniendo la mujer que tiene! Cuánto mejor fuera cuidara él de su casa, y supiera de dónde sale la gala” (C, II, XI, 504).

En otro orden de cosas, en el discurso xxviii de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián reproduce un soneto de Lupericio Leonardo de Argensola cuyo primer verso es “¿Quién casamiento ha visto sin engaños?”⁸³. El jesuita desarrolla después esta idea en *El Criticón*. Mediante una de sus acostumbradas agudezas, relaciona aquí el casamiento con “miento”, es decir, con el engaño que le sería inherente: “[...] ello fue casa y miento, y cárcel verdadera” (C, II, III, 363). Gracián considera un auténtico prodigio “un casamiento sin mentiras” (C, II, II, 342), al tiempo que añora épocas pretéritas en que “no había mentiras ni aun en los casamientos”

81 Arellano, “El matrimonio en la poesía satírica y burlesca de Quevedo”, en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico*, op. cit., pp. 22-24.

82 Gracián pudo tomar la idea precisamente de un verso de Quevedo que aludía a “un tácito Cornelio” (Ricardo Senabre, “*El Criticón* como *summa* retórica”, en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, p. 251).

83 Gracián, “Agudeza y arte de ingenio”, p. 541.

(C, III, VIII, 729). Sopesando la Fortuna por dónde comenzar a buscar al Engaño, pondera: “Sin duda, estará en algún casamiento: vamos allá” (C, I, XI, 236). Y el Descifrador advierte a Critilo y Andrenio que “todo cuanto hay en el mundo pasa en cifra [...], que las mujeres y los maridos es cosa cierta” (C, III, IV, 630).

Como vemos, Gracián censura con insistencia la mentira y el engaño en torno al matrimonio. Pese a que el adulterio constituiría el caso paradigmático de engaño conyugal, el jesuita podría estar aludiendo a otros fenómenos frecuentes en su época y que se vieron reflejados en diversos géneros literarios con finalidades bien distintas. Entre estos fenómenos cabría incluir: las promesas matrimoniales incumplidas; las mentiras de algunos pretendientes —por ejemplo, fingiendo una dote inexistente— para casarse con la persona amada; el engaño para lograr un matrimonio de conveniencia; o los ardides y embustes para eludir un matrimonio concertado.

Mención aparte requieren los matrimonios secretos y clandestinos, contraídos por los hijos rebeldes que no obtenían el consentimiento paterno, casamientos que se extendieron tras el triunfo de la doctrina consensualista frente a los matrimonios concertados⁸⁴. Estos matrimonios, pese a que Gracián no se refiera de manera expresa a ellos, se convirtieron en una auténtica plaga social, siendo condenados de forma reiterada en los sínodos y concilios provinciales. Se entiende así que Alemán alabe, por boca del pícaro Guzmán, la decisión del Concilio de prohibirlos: “[...] cuán santa, cuán justa y lícitamente había proveído el Santo Concilio de Trento sobre los matrimonios clandestinos. ¡Qué de cosas quedaron remediadas!”⁸⁵. Tras un arduo debate en el seno del Concilio, el *Tametsi* trató de erradicarlos dando a los enlaces la mayor publicidad y solemnidad posibles y estableciendo su forma canónica⁸⁶, que de manera asidua reproduce Cervantes en sus novelas. A tal efecto, se establecieron las siguientes condiciones rituales para dar validez al matrimonio: estar precedido por tres amonestaciones públicas del cura de la propia parroquia durante tres domingos o días festivos; celebrarse *in facie ecclesiae* (a la faz

84 Candau Chacón, *op. cit.*, pp. 177-180.

85 Alemán, *op. cit.*, segunda parte, III, 2, p. 365.

86 Ghirardi e Irigoyen López, *op. cit.*, pp. 243-244; M.^a del Juncal Campo Guinea, *op. cit.*, pp. 204-206; Roldán Jimeno Aranguren, *op. cit.*, p. 166.

de la Iglesia) y no en cualquier otro lugar, ante el párroco o un sacerdote delegado y en presencia de dos o tres testigos; pronunciarse las palabras de expresión del mutuo consentimiento y las del párroco; y quedar recogido en los registros parroquiales⁸⁷.

Finalmente, Gracián podría estar insinuando también el fenómeno extendido de la bigamia, entendida aquí como el estado en que se encuentran quienes están casados con varias personas a la vez. Son muchos los testimonios literarios de los siglos XVI y XVII acerca del seductor que se casa con una doncella para después abandonarla y contraer un matrimonio de conveniencia⁸⁸. Uno de los principales inconvenientes de los matrimonios clandestinos es, precisamente, el hecho de favorecer la bigamia, debido al desconocimiento del estado civil real del bígamo al contraer segundas nupcias⁸⁹. Por este motivo, tras el Concilio de Trento, a las formalidades que apuntábamos para evitar los matrimonios clandestinos (proclamas, testigos, registros parroquiales, etc.), se añadió la exigencia de las pruebas de soltería con objeto de combatir la bigamia⁹⁰.

Se constata, pues, el interés de Gracián por los aspectos más controvertidos del nuevo matrimonio canónico. En su afán por reformar las costumbres corrompidas de su tiempo, el jesuita no descuida el ámbito doméstico, sabedor del crucial papel socializador de la familia. En lo que atañe a los casamientos —no así en otros asuntos—, es palmaria la adhesión de Gracián al discurso dominante, que recrimina a las mujeres el hecho de pervertir el santo sacramento y convertirlo en un tormento para los maridos. La originalidad de Gracián no está, pues, en la materia del discurso, ya que denuncia —aunque sea tangencialmente— los mismos vicios e inconvenientes conyugales y mediante los mismos clichés misóginos que emplean la mayoría de los moralistas de la Contrarreforma. Lo

87 Candau Chacón, *op. cit.*, pp. 179-180; Ghirardi e Irigoyen López, *op. cit.*, p. 245; Roldán Jimeno Aranguren, *op. cit.*, p. 167; Jesús M.^a Usunáriz, “El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico”, p. 295.

88 Gacto, “El delito de bigamia y la Inquisición española”, en *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, *op. cit.*, p. 129.

89 Candau Chacón, *op. cit.*, p. 179. Es el caso, por ejemplo, de don Jacinto, el personaje literario de María de Zayas en *La burlada Aminta y venganza del honor*, quien se encuentra ya casado cuando celebra su matrimonio clandestino con la protagonista.

90 Gacto, *op. cit.*, p. 130.

realmente novedoso en el jesuita está en la forma, en el ingenio con que problematiza el casamiento. Sirviéndose de la alegoría y de sus peculiares agudezas verbales, Gracián ameniza las enseñanzas morales —*utile dulci*— de su voluminosa obra para no incurrir en la monotonía censora, en la pesadez del sermón. De este modo, el belmontino aplica a su sátira aquel criterio sobre la originalidad literaria que él mismo defendiera en el realce xxii de *El Discreto* (1646): “[...] aunque sean las cosas muy sabidas, si el modo del decirlas en el retórico [...] fuere nuevo, las hace apetecibles”⁹¹.

91 Gracián, “El Discreto”, en *Obras completas de Baltasar Gracián, op. cit.*, vol. II, p. 172.

La influencia de Lorca en Miguel Hernández: los epigramas juveniles a la chumbera

LUCA PONCE GIANNANTONIO

I.E.S. Arquitecto Ventura Rodríguez (Boadilla del Monte, Madrid)

luca.ponce.giannantonio@gmail.com

Título: La influencia de Lorca en Miguel Hernández: los epigramas juveniles a la chumbera.	Title: Lorca's Influence on Miguel Hernández: the Epigrams to the Prickly Pear Cactus.
Resumen: El presente estudio analiza varios epigramas juveniles de Miguel Hernández sobre la chumbera, a la luz de su relación directa con una breve composición de Federico García Lorca también consagrada a dicha planta. Se enfatiza, además, el rastro gongorino en los versos de ambos poetas, profundizando en la centralidad de la metáfora como genuino motor lírico del estilo neobarroco entre 1927 y 1936.	Abstract: This study analyses several early epigrams by Miguel Hernández on the prickly pear cactus, in light of their direct relationship with a short composition by Federico García Lorca also devoted to this plant. It also emphasises the influence of Góngora in the verses of both poets, delving into the centrality of metaphor as the genuine lyrical driving force behind the neo-baroque style between 1927 and 1936.
Palabras clave: Epigramas, Chumbera, Lorca, Hernández, Góngora, metáfora.	Key Words: Epigrams, Prickly Pear Cactus, Lorca, Hernández, Góngora, Metaphor.
Fecha de recepción: 8/11/2025.	Date of Receipt: 8/11/2025.
Fecha de aceptación: 20/11/2025.	Date of Approval: 20/11/2025.

El panorama crítico sobre las obras de Federico García Lorca y Miguel Hernández resulta hoy tan amplio como diverso. De hecho, los hispanistas vienen abordando su intermitente relación desde no pocos ángulos. En calendas ya algo lejanas, Juan Cano Ballesta dedicó unas perspicaces páginas a la gavilla de cartas que cruzaron el poeta ya consagrado y el todavía novel; una correspondencia que tenía como objeto principal la promoción del primer poemario del oriolano¹. Otro estudioso de nuestra

1 Juan Cano Ballesta, “Peripecias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (1986), pp. 211-220.

Edad de Plata, Francisco Javier Díez de Revenga, publicó asimismo un sugestivo trabajo a propósito de ambos². Desde la ladera de su proyección pública y *engagement*, presenta notable interés la colectánea al cuidado de Remedios Sánchez García y Ramón Martínez López, toda vez que ilumina el compromiso social de los dos escritores y la configuración de sus textos como voz propia del pueblo español, así como sus reivindicaciones de justicia social para los más desfavorecidos³.

No abundaremos aquí sobre el epistolario entre Lorca y Hernández, ni tampoco sondearemos el perfil público de dos autores consagrados como mártires de la causa republicana en el imaginario de varias generaciones. Nuestro análisis va a discurrir, más bien, por el terreno de la búsqueda de fuentes y los senderos de las afinidades estilísticas, además de temáticas. En ese sentido, nos acercaremos a la tesis de José Carlos Rovira, quien en una monografía reciente dedicaba un capítulo a “Federico García Lorca como gran obsesión inicial: crónica de un desencuentro”⁴. Volvía allí sobre el testimonio del epistolario, reflexionaba sobre la vigencia del modelo dramático lorquiano y llevaba a cabo un rastreo de algunas imágenes, para culminar con el comentario de la elegía que Hernández compuso tras la muerte de Lorca. También García Jurado ha dado a conocer un breve estudio sobre el tópico de la caducidad de la rosa en las obras de ambos ingenios, atendiendo al ámbito de la tradición clásica⁵.

El punto de partida de nuestro asedio se cifra en una brillante observación de Agustín Sánchez Vidal en su edición de las *Obras completas*:

[Federico García Lorca] llamaba a la chumbera *Laocoonte salvaje* y *múltiple pelotari* que amenaza al viento *bajo la media luna*. Ima-

-
- 2 Francisco Javier Díez de Revenga, “García Lorca-Miguel Hernández: nueva hipótesis” en Alfredo Rodríguez y Kurt Reichenberger (coord.) *Federico García Lorca: perfiles críticos*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 159-164.
 - 3 Remedios Sánchez García y Ramón Martínez López (coords.), *Literatura y compromiso: Federico García Lorca y Miguel Hernández*, Madrid, Visor, 2011.
 - 4 José Carlos Rovira, *El taller literario de Miguel Hernández (Entre los clásicos y la vanguardia)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2020, pp. 53-70.
 - 5 Francisco García Jurado, “García Lorca y Miguel Hernández, o la quimera de la Tradición Clásica”, *Reinventar la antigüedad. Historia cultural de los estudios clásicos* (11 de febrero de 2023). Artículo disponible en línea: <https://clasicos.hypotheses.org/10119> (consultado el 15 de marzo de 2025).

gen que Hernández retomaría en octavas como *Chumbera múltiple*, donde se añade su visión de los frutos amarillos a la manera de un recordatorio de China y las púas como mínimos cuchillos de Albacete que la convierten en una réplica de la Dolorosa⁶.

Identificaba el catedrático zaragozano en estas breves líneas la fuente del epigrama de Hernández, reconociendo la importancia que asumen las metáforas novedosas. No en balde, el mismo Sánchez Vidal había reproducido el poema *Chumbera* de Lorca en el estudio introductorio a la mejor edición de *Perito en lunas* publicada hasta la fecha: “Compárense estos versos con la octava XLII, o con éstos, también hernandianos, de la misma época: *Chumbera múltiple*”. Después de copiar los ocho endecasílabos, aseveraba: “Pero, dejando aparte estos influjos (y otros muchos que sería prolijo examinar), la propia obra de adolescencia hernandiana obliga a plantearse la relación del género popular de la adivinanza con la línea culta derivada del género gongorino”⁷. Es justo indicar que este par de datos sirven como primer hilo conductor de nuestra investigación, sustentada en sendas claves: 1) la estética culta de adscripción gongorina; y 2) el influjo directo de Lorca, apreciable en determinados rasgos de estilo y en la impronta de algunas imágenes.

El presente artículo se estructura en cuatro secciones. La primera pasa revista a algunos aspectos del estilo neogongorino, en boga entre las décadas de 1920 y 1930. El comentario de *La chumbera*, que Lorca publicara en la primavera de 1931, constituye el núcleo de la segunda. Una vez aclarado el contexto neobarroco y la impostación visual del epigrama del granadino, en la tercera se rastrean los tres epigramas de Hernández en torno a dicha planta, típica del entorno meridional hispánico. Por último, el artículo se cierra con una breve conclusión en torno al magisterio lorquiano en la trayectoria inicial del autor de *El rayo que no cesa*.

6 Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 61.

7 Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa* (ed. Agustín Sánchez Vidal), Madrid, Alhambra, 1976, pp. 22-23.

1. *PERITO EN LUNAS*: CONTEXTOS DEL NEOGONGORISMO

A lo largo de la década que va de 1927 a 1936, un grupo de jóvenes que apostaron por la renovación literaria compondría todo un corpus de textos a zaga de Góngora. Surgía de este modo el llamado “estilo neobarroco” o “neogongorino”, donde ocupa un lugar de excepción el primer libro de Miguel Hernández. Esta lista, ordenada cronológicamente, permite distinguir los autores y títulos que participaron de la nueva moda⁸.

- 1927 Rafael Alberti, *Soledad tercera*
Manuel Altolaguirre, *Poema del agua*
Federico García Lorca, *Soledad insegura*
- 1928 Rafael Alberti, *Panegírico a la Casa de Domecq*
- 1929 Rafael Alberti, sonetos *Amaranta y Araceli*
- 1930 Gerardo Diego, *Fábula de Equis y Zeda*
- 1933 Miguel Hernández, *Perito en lunas* (42 octavas impresas)
- 1936 Federico García Lorca, *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma*
Juan Gil Albert, *Misteriosa presencia* (30 sonetos)

Un examen a vista de pájaro de los títulos citados permite distinguir cuáles fueron los textos gongorinos que motivaron la redacción de aquellas obras: el relato mitológico en octavas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) inspira la *Fábula de Equis y Zeda*; las inacabadas *Soledades* (1613-1614) fueron continuadas por Alberti (*Soledad tercera*) y Lorca (*Soledad insegura*); los versos de elogio que Góngora dedicó al valido de Felipe III en el *Panegírico al duque de Lerma* (1617) despertaron el intento de igualarlos

8 Se ofrece una pequeña selección de aportaciones críticas relevantes en torno a la moda del estilo gongorino de cuño neobarroco: Elsa Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962; Aurora Egido, *El Barroco de los modernos. Despantes y pespantes*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Miguel Delibes, 2009; Francisco Javier Díez de Revenga, “Perito en lunas (selecciones y rechazos)”, en *Miguel Hernández: en las lunas del perito*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2017, pp. 53-70; Jesús Ponce Cárdenas y Victoria Aranda Arribas (eds.), *Reescrituras gongorinas en la poesía española contemporánea (1927-2014)*, Madrid, SIAL, 2021; Adalid Nievas (ed.), *La recepción de los Siglos de Oro en la cultura del 27*, Madrid, Visor, 2025.

por parte de Alberti en su alabanza del *Panegírico a la Casa de Domecq*; la colección de sonetos amorosos que Góngora compuso a lo largo de su vida impulsaron la colección de sonetos sensuales de Juan Gil Albert.

En clara sintonía, Lorca y Hernández no solo recuperan términos e imitan rasgos propios de Góngora, sino que también asumen una forma especial de entender la poesía. En los versos de ambos, la metáfora, la importancia de lo visual y los colores cobran un papel capital. Tales recursos no se integran en el texto como una mera función exornativa, sino que forman parte de un modo de escribir en el que la imagen es cifra y suma. Como señalara el granadino en la conferencia “Sobre la imagen poética de don Luis de Góngora”, que dictó por vez primera en 1926, el autor de las *Soledades* “inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes”⁹. Además, Lorca enfatiza que “la metáfora está siempre recogida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad”. Esta forma de concebir la metáfora, tan ligada a lo visual, influye lo suyo en los versos del propio Federico, y siguiendo sus inspirados pasos, se percibe asimismo en la técnica hernandiana.

Dámaso Alonso publicó la primera gran edición moderna de las *Soledades* en la editorial de la *Revista de Occidente* (1927). Precedida por el breve estudio “Claridad y belleza de las *Soledades*”, el filólogo y poeta resaltaba cómo las silvas gongorinas exaltan el “vigor, utilidad y belleza de los animales y de las plantas: terneras, perdices, conejos, abejas, palomas, halcones, búhos, pájaros cantores, focas y monstruos marinos, copia de pescados, flores, árboles, frutos, bosques, huertecillos, jardines...”¹⁰. Mediante el uso de metáforas fijadas por la tradición, la naturaleza se percibe en ella a través de elementos en los que predomina el color, el brillo y lo suntuoso: “plata, cristal, marfil, nácar, mármol, diamantes, oro, pórfido, jaspes, azahares, claveles, rosas, lilios...”¹¹. Todo ello lo inducía a concluir: “hemos visto hasta aquí cómo el lenguaje poético de las *Soledades* es, por

9 Federico García Lorca, *Obras completas. Conferencias (1922-1928)*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, RBA, 1998, tomo 15, pp. 55-56.

10 *Soledades*, Madrid, Alianza, 1982, p. 15.

11 *Ibidem*, p. 18.

su riqueza metafórica, de una parte una síntesis, de otra una superación de toda la poesía renacentista; cómo en él se realzan los halagos del color y del sonido; cómo Góngora, deseoso de producir efectos intensos, exagera hiperbólicamente toda belleza que se le viene a las manos”¹².

No estará de más recordar también el proteico perfil del ensayista, poeta y crítico Guillermo de Torre (Madrid, 1900-Buenos Aires, 1971), en tanto que decidido impulsor del Ultraísmo, una de las modalidades líricas de la Vanguardia por predios hispánicos. En unas declaraciones sobre las “razones del gusto vanguardista por Góngora” durante los años veinte y el inicio de la década de 1930 afirmaba:

¿Por qué dimos entonces en leer entusiásticamente a Góngora varios aprendices de escritor? Por varias razones: apuntaré las mías. Ante todo, porque interesado profundamente en la nueva imaginaria, concibiendo entonces lo poético como una incesante creación de metáforas insólitas, tal gusto hubo de llevarme derechamente hacia las proezas verbales de las *Soledades* y del *Polifemo*. Después, por una ingénita, tal vez subconsciente, pero desde luego ancestral propensión hacia lo barroco¹³.

Estas líneas del autor de *Hélices* permiten apreciar cómo en aquel período se consideraba que la poesía fiaba uno de sus motores principales a la generación de metáforas insólitas, a menudo deudoras de Góngora. Otra vía interesante que intuimos en el testimonio del ultraísta es la proclividad del temperamento hispánico hacia el Barroco y sus formas.

Por último, los borradores juveniles y los textos inéditos de Hernández, publicados recientemente por Carmen Alemany, ofrecen una pista de gran interés: se advierte la importancia que, a sus veinte años, otorga a la centralidad de las metáforas y la imagen: “la imagen sea no una ilustración del verso, sino una ilustración de sí misma, de todo el poema (el poema: una continua imagen) de toda la poesía”¹⁴.

12 *Ibidem*, p. 26.

13 Guillermo de Torre, “Razones del gusto vanguardista por Góngora”, *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 80-82 (la cita en p. 80).

14 Carmen Alemany Bay, *Textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández (estudio y edición)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2022, p. 150.

2. LA *CHUMBERA* DE GARCÍA LORCA: LUZ LUNAR, METAMORFOSIS Y DEPORTE

Federico García Lorca publicó la primera edición del *Poema del cante jondo* en Madrid, en la editorial Ulises, en 1931. E incluía la sección *Seis caprichos*, donde agrupaba “seis poemas con metáforas que resultan, al mismo tiempo, gongorinas y vanguardistas”¹⁵. El epigrama que nos interesa aquí es el titulado *Chumbera*:

Laoconte salvaje.
¡Qué bien estás
bajo la media luna!
Múltiple pelotari.
¡Qué bien estas
amenazando al viento!
Dafne y Atis
saben de tu dolor.
Inexplicable¹⁶.

Como puede apreciarse, no sigue un patrón estrófico regular: cinco heptasílabos (vv. 1, 3, 4, 6, 8) alternan aquí con cuatro pentasílabos (vv. 2, 5, 7, 9)¹⁷. El uso de varios espacios en blanco permite distinguir una suerte de estructura reiterativa, en la que se distinguen cinco breves partes: v. 1 / vv. 2-3 / v. 4 / vv. 5-6 / vv. 7-9. En un importante estudio sobre el *Poema del cante jondo*, Henry Gil ha valorado el empleo de “una métrica más libre”, que no llega sin embargo a “ceder al versolibrismo”. Además,

15 Henry Gil, “*Poema del cante jondo*: réévaluation d’une poétique en devenir”, *Bulletin Hispanique*, 110, 1 (2008), pp. 191-243 (p. 208). Traduzco del francés parte de la siguiente cita: “La 4ème et dernière section, intitulée *Seis caprichos*, regroupe six poèmes aux métaphores à la fois gongorines et avant-gardistes et aux allusions mythologiques (Polyphème, Laocoon, Daphné, Atys) et ludiques, courts textes destinés à célébrer des objets et des plantes typiques du cadre ethnographique du Cante Jondo”.

16 Federico García Lorca, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, eds. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 2000, p. 202.

17 Se puede considerar que el verso séptimo es otra muestra de pentasílabo, si se deshace la sinalefa: daf-ne-y-a-tis.

recalcaba que muchas de estas poesías breves pasan “por la elaboración de una imagen poética de tipo gongorino y por la relectura de la copla en un sentido epigramático”, respondiendo, pues, a la estética del epigrama como poema breve, ingenioso y [...] dotado de un tono humorístico, ora más leve, ora más acusado¹⁸.



Figura 1. Chumbera con sus frutos (*Opuntia ficus Indica*)

Por lo que atañe al nivel enunciativo, el texto se formula como una allocución directa a la planta, definida mediante dos metáforas de distinto signo (vv. 1 y 4). La chumbera se identifica en el primer heptasílabo como la versión “salvaje” (es decir “que ha crecido sin ser cultivada”, DRAE) de uno de los grupos escultóricos más famosos de la Historia del Arte: el *Laocoonte y sus hijos*, obra maestra de la estatuaria griega, conservada hoy en los Museos Vaticanos. La célebre escultura de Atenodoro, Polidoro y Agesandro refleja todos los rasgos del canon helenístico, con la torsión característica de los cuerpos y las serpientes que atacan a las tres figuras humanas, amén del patetismo de los rostros y el movimiento que caracteriza a toda la pieza¹⁹.

18 Henry Gil, *art. cit.*, p. 191. Tomo la cita de la breve síntesis del estudio, redactada en castellano.

19 Sobre esta pieza artística, véase Antonio Blanco Freijeiro, *Arte griego*, Madrid, CSIC, 1997, pp. 377-378. Por otro lado, José María Camacho ya identificaba la curiosa imagen en el rastreo de la “creación metafórica” ligada a la Tradición Clásica que Lorca despliega a lo largo de su obra: “La chumbera [...] es, en una bella metáfora visual, ‘Laocoonte salvaje’ por la similitud entre esa planta y el célebre



Figura 2. Laocoonte y sus hijos (Roma, Museos Vaticanos).

La metáfora que Lorca aplica a esta variedad de cactus (“Laocoonte salvaje”) puede funcionar, al mismo tiempo, como apóstrofe inicial²⁰. Después de invocar directamente a la planta, Lorca dispone una exclamación retórica mediante la cual pondera cuán bella resulta en un paisaje nocturno, bajo la pálida luz lunar: “¡Qué bien estás / bajo la media luna!” (vv. 2-3). El referente lumínico no carece de interés, porque el autor granadino en ningún verso se refiere al cactus con su colorido característico (el verde). El hecho de que hable de él visto de noche, bajo el resplandor blanquecino de la luna, hace que se asemeje aún más al grupo escultórico de mármol.

El cuarto verso ofrece a los lectores otra definición sorprendente: la chumbera se modela metafóricamente como un “múltiple pelotari”. Lorca salta así del terreno artístico al mundo del deporte; en este caso a la pelota vasca, en la modalidad de cesta punta, muy apreciada en toda España durante la década de los treinta.

grupo escultórico de Atenodoro de Rodas, Agesandro y Polidoro, hallado en las ruinas del palacio de Tito en Roma y conservado en el Museo Vaticano”. Remito a sus “Apuntes para un estudio de la Tradición Clásica en la obra de Federico García Lorca”, en José María Camacho (ed.), *La Tradición Clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 87-111 (p. 95).

20 Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 33 (*sub voce*).



Figura 3. Dos pelotaris en un partido de cesta punta.

Los dos versos siguientes se presentan de nuevo como una exclamación retórica: “¡Qué bien estás / amenazando al viento!” (vv. 5-6). La chumbera parece tener los brazos alzados en el aire, en un gesto de amenaza dirigida contra el viento que la zarandea o como un jugador de pelota vasca que eleva la cesta para coger la pelota y lanzarla contra el frontón.

El epigrama de Lorca contiene todo un abanico de referencias cultas, ya que se refiere a tres personajes de la mitología griega: Laocoonte (v. 1), Dafne y Atis (v. 7)²¹. Ya hemos aclarado cuál era el sentido visual y escultórico de la referencia al primer personaje, relacionado con la historia de la guerra de Troya. Para comprender qué sentido tiene el final del poema,

21 De manera sugestiva, el latinista Vicente Cristóbal identificaba también un cierto poso humorístico en este tipo de elementos sorprendentes, así como una posible conexión entre los referentes del mito (Laocoonte-Dafne-Atis): “Cuando la metáfora se combina con el humor en la visión y definición de la realidad, y con la sugerencia espontánea e inconsciente, se crea la ‘greguería’, cuya presencia se acusa también en la obra de García Lorca. Y del mismo modo que el poeta podía, según esa manera de dicción poética, referirse a una pita como ‘pulpo petrificado’, así también, usando ahora un elemento de raigambre mítico-clásica, puede decir de una chumbera que es ‘Laocoonte salvaje’ [...]. El poema contiene al final otras dos referencias clásicas a mitos metamórficos [...]. Al personificar a la chumbera en su identificación con Laocoonte se está sugiriendo que se trata de un ser personal reducido a la categoría de vegetal y, en consecuencia, semejante a otros seres míticos transformados en planta, como Dafne y Atis”. Tomo la cita del estudio “Imágenes lorquianas de cuño clásico (metonimias y metáforas mitológicas)”, en José María Camacho (ed.), *La Tradición Clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 185-198 (la cita en pp. 194-195).

conviene recordar el relato mitológico de las otras dos figuras nombradas en el séptimo endecasílabo. En primer lugar, Ovidio cuenta la metamorfosis de la ninfa Dafne, hija del dios río Peneo de Tesalia: “habiéndose Apolo burlado de Cupido por llevar arco y flechas siendo tan niño, Cupido se venga de él disparándole una flecha que le hace enamorarse de Dafne, mientras a esta le dispara otra que le hace odiar el amor, en general, especialmente el de Apolo; este la persigue, y cuando le va a dar alcance, Dafne se transforma en laurel, por obra de su padre el Peneo; Apolo se consuela haciendo que el laurel sea su árbol y que sean de laurel las coronas de los vencedores en los Juegos Píticos”²². Otro poema de Ovidio, los *Fastos*, recoge la leyenda de Atis: la diosa Cibeles, “enamorada de Atis, le obliga a prometer que permanecerá virgen; Atis falta a su promesa uniéndose amorosamente a la ninfa Sagarítide [...] y enloquecido [por la divinidad celosa] se castra. En *Metamorfosis* cuenta Ovidio, muy brevemente, una metamorfosis de Atis en pino, de la que no hay otra noticia”²³.

Los tres versos de cierre (“Dafne y Atis / saben de tu dolor. / Inexplicable”) le permiten a Lorca relacionar las metamorfosis forzadas que sufrieron la ninfa y el joven amado por Cibeles con la chumbera. Con las diferentes palas que se parecen a una cabeza y unos brazos extendidos, da la sensación de que el enorme cactus antes pudo ser un hombre, ahora transformado en vegetal. Esa experiencia resulta negativa y sólo podrían entenderla aquellos que hayan experimentado exactamente lo mismo, de ahí que el poeta granadino afirme que tanto Atis como Dafne sean conscientes del dolor que experimenta la chumbera. Quizá podría sumarse otro matiz, en el caso del muchacho. Con la castración de Atis, Lorca establece una sutil analogía entre la mutilación que sufre este, enloquecido por la culpa y la maldición de la diosa, y el modo en que se arrancan los frutos de la chumbera. Así, la planta compartiría también con Atis otra experiencia violenta, causa de sufrimiento, pues ya sea por mor de la mano del hombre, ya por los celos de Cibeles, se le impone una violenta castración: la planta se ve privada de sus frutos, como el joven del mito se vio despojado de sus genitales²⁴.

22 Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995, p. 446.

23 *Ibidem*, p. 104.

24 Allen Josephs y Juan Caballero, responsables de la edición de Cátedra, explicaban así este posible sentido, en una nota al pie: “En las dos primeras imágenes del poema

La relevancia de la mitología, la centralidad de las sucesivas metáforas, el carácter sorprendente y teñido de levísimo humor, así como la huella de lo visual puede conectarse con el estilo neobarroco. De hecho, Curtis Miller ha señalado que *Chumbera* “refleja una influencia barroca, gongorina, en sus comparaciones metafóricas. En una escena bajo la luz luna, la cualidad helada, estatuaria, de la espinosa chumbera con sus numerosos brazos que crecen en múltiples direcciones se compara con la estatua de Laoconte y sus hijos en su atormentado combate contra las serpientes”²⁵.

3. LA CHUMBERA EN TRES POESÍAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ

La influencia de Lorca sobre ciertas composiciones de Hernández se valida singularmente en varias de las dedicadas al entorno natural que rodeaba al escritor oriolano. La sugestiva conexión de los poemas del ciclo neobarroco de Hernández con un modelo moderno y una fuente antigua, simultáneamente, fue ya advertida por Díez de Revenga:

García Lorca pudo influir en los jóvenes poetas inmediatamente posteriores, influir en la difusión y el apadrinamiento del gongorismo. Me refiero a la relación Góngora-García Lorca y el joven Miguel Hernández [...]. [*Perito en lunas*] se presenta como una gran inquietud de un poeta entusiasmado por el gongorismo y por el impulso que los poetas jóvenes [...] han hecho del lenguaje poético y, sobre todo, de la imagen poética de don Luis de Góngora. Es muy posible que Miguel Hernández conociera, por haberla leído tempranamente entre 1928

Lorca hace una breve glosa. En la tercera dice *Inexplicable* porque tendría que extenderse demasiado y por la índole de la comparación. Dafne sabe del dolor de la chumbera porque al ser tan arisca y no querer ser tocada por nadie se convirtió en árbol. La chumbera con sus espinas no permite que nadie se le acerque; comparten el dolor de la soledad. Atis se castró a sí mismo, y Lorca alude a la castración metafórica que sufre la planta cuando se recogen los higos chumbos”, *ed. cit.*, p. 202, n. 9.

- 25 Norman Curtis Miller, *García Lorca's Poema del cante jondo*, London, Tamesis Books, 1978, p. 114. Se ofrece una traducción del siguiente pasaje: *Chumbera* “reflects a baroque, Gongoristic influence in its metaphorical comparisons. In a moonlit scene the frozen, statue-like quality of the prickly pear cactus with its many arms growing in different directions is compared to the statue of Laocoon and his sons in their tortured battle against the snakes”.

y 1932, la conferencia de García Lorca sobre la imagen poética en el autor cordobés, ya que se publicó en dos amplios fragmentos en el *Suplemento Literario* de *La Verdad* (1926) y en *Verso y prosa* (1927), revistas que sin duda conocería Miguel Hernández a través de Raimundo de los Reyes y José Ballester, sus editores [...]. Cuando fue preguntado, en enero de 1932, por Giménez Caballero en la *Gaceta literaria* por sus escritores preferidos sólo citó a tres [...]: “Góngora, Lorca y Gabriel Miró”. Góngora y Lorca unidos en esta mención²⁶.

A lo largo de los siguientes subapartados examinaremos tres epigramas dedicados a una planta meridional cantada por Hernández, a zaga del *capricho* lorquiano recogido en el *Poema del cante jondo*. A través del comentario en detalle de las composiciones breves en torno a la chumbera se procurará evidenciar el ejercicio de mezcla o *contaminatio* de modelos que el entonces joven levantino acometió.

3.1. *Guerra de estío* (octava XLII de *Perito en lunas*)

La aparición de esta variedad de cactus se registra, de forma tan rápida como breve, en un pasaje de la octava XLII de *Perito en lunas*, titulada *Guerra de estío*:

¡Oh combate imposible de la pita
con la que en torno mío luz avanza!
Su bayoneta, aunque incurriendo en lanza,
en vano con sus filos se concita;
como la de elipsoides ya crinita,
geométrica chumbera, nada alcanza:
lista la luz me toma sobre el huerto,
y a cañonazos de cigarras muerto²⁷.

26 “García Lorca en 1927: Neotradicionalismo, Neobarroquismo”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 135-157 (pp. 152-155).

27 Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, p. 141.

La presencia del yo lírico en esta composición (“con la que en torno *mío*” / “la luz *me* toma sobre el huerto”) consiente remitir al entorno del domicilio familiar, al rincón del huertecillo donde Hernández acostumbraba a leer y escribir. Dos cartas (datadas en Orihuela, respectivamente, el 18 de agosto de 1932 y el 10 de abril de 1933) mencionan tal ángulo del espacio hogareño. En la primera misiva, se dirige a su amigo Ramón Sijé en los siguientes términos:

Querido Sijé: He recibido tu carta al mediodía, en nuestro huertecillo. Acabo de abandonar el tomo de Shaw, leído entre pausas de miradas desmesuradas al cielo, a la sierra con chumberas (múltiple pelletari que cantara Lorca el admirado), a los higos, con avispas amarillas que maduran, que los devoran²⁸.

Nótese cómo desde el pequeño huerto de la casa paterna de Hernández podía verse el paisaje de la sierra, con chumberas que se recortaban frente al cielo. Al contemplar dicho entorno campestre, con la presencia del gran cactus, se cita expresamente la metáfora más innovadora y llamativa del *capricho* lorquiano: “múltiple pelletari”. La mención de ese espacio concreto vuelve a aparecer en la famosa carta a Lorca, donde el todavía autor novel adujo lo siguiente al granadino:

Hoy mismo, hoy, me han escondido la llave del huerto para que [no] pudiera entrar en él. Y yo he saltado a la torera la tapia, no la valla, y aquí, en este chiquero de abril, aquí donde ha tenido el suyo *Perito en lunas* este estío, bajo esta higuera [...], aquí le escribo esto desesperado, desesperado²⁹.

El testimonio de los dos fragmentos epistolares arroja alguna luz sobre el contenido de la octava XLII del poemario de Hernández, pues sabemos que en dicho “huertecillo” solía escribir cartas, leer la correspondencia, componer poesía y admirar el paisaje serrano de su entorno, con la flora característica de Levante.

28 Miguel Hernández, *Obra completa. Teatro. Correspondencia*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, vol. II, p. 1500.

29 *Ibidem*, p. 1506.

Sánchez Vidal señaló entre los comentarios al poema recogidos en la edición de 1976 este sintético juicio: “Basándose en el verano levantino, el poeta ha seleccionado una serie de elementos con los cuales compone una escena figuradamente bélica”³⁰. En el calor veraniego de la zona de Orihuela se fija el autor en tres elementos: la “pita” (vv. 1-4), la “chumbera” (vv. 5-6) y el sonido de las cigarras (v. 7). Todo ello bañado por una “luz” que se desplaza hasta llegar a la figura del hablante lírico (“luz avanza” v. 2; “la luz me toma” v. 7), como si se tratara de un ejército que avanza posiciones y toma un lugar estratégico.

Igual que en otros lugares del libro, los dos endecasílabos referidos a la chumbera incorporan un vocabulario relacionado con el mundo de las matemáticas y las ciencias: “como la de elipsoides ya crinita, / geométrica chumbera, nada alcanza” (vv. 5-6). El adjetivo “elipsoide” designa una “superficie cuyas secciones planas son elipses” (DRAE), evocando así la característica forma de la hoja aplanada de la chumbera. Al configurarse este cactus como un amplio cúmulo de hojas en forma de elipse, de manera lógica puede el escritor referirse a la planta como una “*geométrica* chumbera”. Es de más raro uso el segundo epíteto: “crinita”. Remite al campo de la astronomía y suele relacionarse, en tanto cultismo latinizante, con el perfil propio de los cometas que recorren el cielo y llevan tras de sí una suerte de cola o cabellera de fuego (puesto que “crinito” originariamente designa en latín algo o alguien “dotado de cabellera” o “melenudo”. El DRAE lo recoge como voz poco usada, con el sentido de “que tiene largo el cabello”). Es muy probable que Hernández hubiera documentado tan llamativo latinismo en el *Panegírico al duque de Lerma*, en cuya octava xxxvi figura el adjetivo con género femenino (vv. 281-284): “Alegre en tanto, vida luminosa / el hijo de la musa solicita / a la tea nupcial, que perezosa / le responde su llama en luz *crinita*”³¹. A zaga del ejemplo gongorino, la voz “crinita” también fue empleada en el Barroco por seguidores bien conocidos del estilo culto, como el conde de Villamediana o Hernando Domínguez Camargo³².

30 Miguel Hernández, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, p. 141.

31 Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, I, p. 487.

32 Don Juan de Tassis emplea el mismo sintagma gongorino (“luz crinita”) en la *Fábula de Apolo y Dafne*, octava LXXXIV: “Auxiliar sombra me arrebatte obscura,

3.2. *Chumbera múltiple* (del ciclo de *El silbo vulnerable*)

Entre los poemas sueltos que formaban parte del proyecto inicial del *Silbo vulnerable*, varios quedaron inéditos: entre ellos una pequeña serie o ciclo de cuatro octavas que evocan mediante recursos fuertemente visuales ciertos elementos de la naturaleza: *Alondra en vilo*; *Pavo, aprendiz de albón-diga*; *Madreperlas*; *Chumbera múltiple*³³. La mayor parte de las ediciones recogen esas composiciones breves entre los textos datados hacia 1934, bajo el epígrafe de *Primitivo silbo vulnerable*. Resulta interesante, empero, que la edición de Jesucristo Riquelme y Carlos R. Talamás proponga incorporarlas al ciclo de las octavas sueltas de *Perito en lunas*, atendiendo al tipo de estrofa y a la centralidad de la metáfora en todas ellas³⁴. La úl-

/ o flecha ardiente con su *luz crinita*". Tomo la cita de: conde de Villamediana, *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992, p. 359. El mismo calificativo latinizante se localiza en un fragmento en prosa de Hernando Domínguez Camargo: "el norte es estrella fija y, a nuestra vista, *crinita* de rayos y derramada de resplandores". Cito a partir del volumen de las *Obras*, ed. Giovanni Meo Zilio, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 453.

- 33 He consultado el texto del poema en las ediciones siguientes: Miguel Hernández, *Obra completa. Poesía*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, I, p. 328; Miguel Hernández, *La obra completa. Poesía, teatro, cuentos y crónicas*, eds. Jesucristo Riquelme y Carlos R. Talamás, Madrid-México-Buenos Aires-Santiago, Edaf, 2018, p. 411; Miguel Hernández, *Obra poética completa*, eds. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza, 2022, p. 123; y Miguel Hernández, *Poesía completa*, ed. David Becerra, Madrid, Akal, 2025, pp. 676-677.
- 34 La misma valoración se plantea en una importante reflexión sobre los "Problemas textuales y variantes en la obra poética de Miguel Hernández": "Es casi seguro, pues, que hacia fines de 1931, aun antes del viaje a Madrid, y durante todo 1932 y parte de 1933, la actividad poética de Hernández experimenta un cambio radical y se orienta hacia modos más cuidados y elaborados de implicación y estricto descriptivismo (antes neogongorino) que desembocan en la publicación de su primer libro: *Perito en lunas*, enero de 1933. A esta fase (1931-1933) debemos adscribir, por evidentes analogías temáticas y estilísticas, no sólo las varias octavas que los ordenadores de las *Obras completas* colocaron erróneamente en la sección de los *Poemas de adolescencia*, sino también buen número de composiciones que reunieron en la rúbrica *Otros poemas* (1933-1934), incluidas, probablemente, las *Décimas* que cierran esta sección. Por otra parte, el examen de las octavas que no fueron incluidas en *Perito en lunas* puede, de por sí, sugerir un interesante estudio de elecciones y exclusiones, en tanto que se pueden descubrir sintomáticas repeticiones de palabras e imágenes" (Dario

tima de las composiciones citadas se consagra a la especie de cactus que nos interesa y, durante las siguientes páginas, a través de un concienzudo análisis, se probará con buenos argumentos que Hernández la compuso inspirado por el modelo de Lorca sobre el mismo asunto. El texto de *Chumbera múltiple* reza así:

Cadena de lunados eslabones:
con pelota real, tenis de espina:
“dolorosa” de muchos corazones,
émula madurez plural de China.
Contra el viento rotundas conjunciones,
bofetadas en círculos coordina:
plenilunios de espejos de verdura,
donde se ve Albacete en miniatura.

Conviene identificar sucintamente, en primer lugar, la tipología de la chumbera y sus características (figura 4). La *Opuntia ficus Indica*, conocida asimismo como chumbera, nopal o higuera de pala, es una planta perteneciente a la familia de los cactus y, como la inmensa mayoría de este tipo de vegetal, carece de hojas. Está compuesta por diferentes palas que producen frutos, conocidos como higo chumbo por la forma redondeada que los caracteriza y que, a su vez, presentan agudas espinas de diferente longitud.



Figura 4. Chumbera con varia muestra de palas y frutos ya crecidos (*Opuntia ficus Indica*).

Puccini, *Miguel Hernández: vida y poesía y otros estudios bernandianos*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil Albert-Diputación Provincial, 1987, pp. 132-133).

Una vez aclarado su perfil, cabe pasar al estudio en detalle de los endecasílabos juveniles de Hernández. En el primero se identifica metafóricamente la planta como una “cadena de lunados eslabones”, habida cuenta de que la serie de las “palas” de la chumbera podría poetizarse como una especie de “cadena” vegetal compuesta por un tipo muy singular de “eslabones”, que tienen una forma que podría recordar lejanamente la redondez de la luna llena (“lunados”).

El segundo endecasílabo contiene otra identificación de la planta a través de una nueva metáfora, procedente esta vez del mundo deportivo: “Con pelota real, tenis de espinas”. Cuando se tiene presente la imagen de este tipo de cactus, resulta fácil entender cómo se produce la transformación. Las “palas” de la planta se asemejan a raquetas, en tanto que los frutos devienen pelotas de tenis. Otro detalle curioso, no tan fácil de descifrar, es el del higo chumbo como “pelota real”. Su forma casi esférica lo identifica a través de esa figura retórico-poética, aunque el calificativo es bastante más elaborado y complejo. Lo que identifica la estampa prototípica de un rey es su “corona”; de ahí que el fruto dotado pueda aquí nombrarse como “real” o de “apariciencia regia”; sin orillar que el de Hernández luce una singular “corona” de “espinas” para remitir a la iconografía religiosa (la de Cristo varón de dolores y rey de reyes).

El nexo de la metáfora previa con la imaginería católica queda reforzado al disponerla en paralelo con el contenido del verso siguiente: “«dolorosa» de muchos corazones” (v. 3). Es sabido que Hernández se formó en las escuelas del Ave María y que, posteriormente, estudió un par de años en el Colegio de Santo Domingo. La huella de la iglesia en Orihuela durante las décadas de 1920-1930 se deja sentir con frecuencia, signando la primera etapa de su escritura³⁵. De hecho, su amigo y mentor Ramón Sijé era uno de los intelectuales católicos de la localidad y fue él quien le animó a componer un auto sacramental (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*)³⁶.

El tercer endecasílabo aloja, pues, un ejemplo claro de iconografía sagrada, ya que la “dolorosa” (en minúscula y entrecomillada) evoca a las

35 Agustín Sánchez Vidal, “La ciudad de las treinta iglesias”, en *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, pp. 14-18.

36 Agustín Sánchez Vidal, “Un insólito auto sacramental”, en *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, pp. 88-94.

claras la advocación de santa María como Virgen de los Dolores, en el trance de padecer los siete sufrimientos que padeció su hijo. En toda España, las esculturas de la Dolorosa presentan la imagen de la Virgen con un rasgo iconográfico: siete puñales (o incluso espadas) atraviesan su corazón. El tercer verso establece, pues, una identificación metafórica múltiple, representada en el siguiente esquema:

A) Chumbera	→	B) María como Virgen Dolorosa
a ₁ higo chumbo	→	b ₁ corazón
a ₂ numerosas espinas	→	b ₂ siete espadas



Figura 5. Imagen de Nuestra Señora de los Dolores. Iglesia de la Vera Cruz (Salamanca).

Desde la alegoría religiosa, el cuarto endecasílabo (“émula madurez plural de China”) da un llamativo salto hacia el entorno exótico. La mención explícita de un país conocido por su altísima densidad de población sirve para introducir la idea de que la planta resulta muy fértil. A partir de ese concepto, Hernández sostiene que, como secuela de la abundancia de higos, la chumbera se convierte en una “émula” de China, es decir, en una “rival” o “competidora” de la gran nación de Oriente. La riqueza de frutos en el momento de máxima producción, durante el verano, cuando ya están maduros y listos para la recolecta, permite al poeta hablar de la

“madurez plural”, con uso de la metonimia abstracto por concreto. Desde el punto de vista de los rasgos de estilo, llama la atención el cultismo “émula”, que también podría considerarse una huella gongorina. En las *Concordancias* de la obra de don Luis se registran hasta trece usos del mismo calificativo en femenino: “émula de provincias gloriosa”, “émula en el sabor y no comprada”, “émula la verán siglos futuros”, “émula de los años”, “émula del mayor vuelo”, “émula vana”, “de Filódoces émula valiente”, “émula de las trompas su armonía”, “émula, mas no del humo”, “la émula de Palas”, “émula su materia del diamante”, “ave (aunque muda) émula vana”³⁷.

Los endecasílabos quinto y sexto forman un solo período donde el oriolano puso en juego otras imágenes evocadoras: “Contra el viento rotundas conjunciones, / bofetadas en círculos coordina”. Esta vez se va a centrar en los leves movimientos de la planta cuando la impulsa el viento: las hojas de la chumbera —como se aclaró antes— tienen una forma relativamente circular, que funciona como base conceptual para el giro metafórico. Si se recupera el orden lógico de la sintaxis, alterado por el hipérbaton, y se explicita el sujeto omitido, los versos quedarían así: “[la chumbera] coordina conjunciones rotundas, bofetadas en círculos, contra el viento”. La oración posee un doble complemento directo, en aposición, que permite iluminar el vínculo quiástico entre los sintagmas nominales: “rotundas conjunciones” / “bofetadas en círculos”.

El orden sintáctico en dicho par de enunciados es el siguiente: adjunto-núcleo / núcleo-adjunto. Si fijamos la atención en el plano semántico, ambos adjuntos (“rotundas” / “en círculos”) quedan ligados entre sí. En efecto, el epíteto “rotundas”, según aclara la primera acepción del DRAE, significa “redondas”, “de forma circular o esférica”, lo que viene a coincidir con el sentido del sintagma preposicional “en círculos”.

37 Javier Núñez Cáceres, *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994, p. 155. Sobre el modelo preciso de algunas composiciones gongorinas que dejaron su impronta en la poesía hernandiana pueden verse los trabajos recientes de Jesús Ponce Cárdenas, “Oscuridad, ingenio y erotismo en *Perito en lunas*: de Góngora a Miguel Hernández”, en Rafael Alarcón Sierra (ed.), *Llamo a los poetas: Miguel Hernández y sus maestros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 2025, pp. 143-256; e “Imagen y enigma en Miguel Hernández: tres octavas al modo gongorino”, en Adalid Nievas (ed.), *La recepción de los Siglos de Oro en la cultura del 27*, Madrid, Visor, 2025, pp. 255-316.

Por otro lado, los núcleos de estos sintagmas (“rotundas *conjunciones*” / “*bofetadas* en círculos”) se identifican como metáforas. En el primer caso, el significado de “conjunción” es “junta” o “unión” (DRAE). Otra posibilidad es que Hernández jugase con la polisemia de este sustantivo y aludiera al sentido astrológico: “aspecto de dos astros que ocupan una misma casa celeste” (DRAE). Podría reforzar tal hipótesis el hecho de que haya incluido algunos guiños a este signo, referidos a la luna, a lo largo del poema: “*lunados* eslabones” (v. 1), “*plenilunios* de espejos” (v. 7). Pero puede proponerse otra lectura, ya que la cuarta acepción del término “conjunción” se aplica en el campo de la gramática a una “clase de palabras invariables [...] cuyos elementos manifiestan relaciones de coordinación o subordinación entre palabras, grupos sintácticos u oraciones” (DRAE). Dado que la conjunción disyuntiva es “o”, en este último sentido metafórico la chumbera “*coordina conjunciones rotundas*” o “redondas”, como si fueran sus hojas verdes todo un grupo de “O” / “O” / “O”, propias de la disyunción.

El segundo complemento directo (“coordina *bofetadas* en círculos”) introduce otra metáfora con trazas de personificación. La figura poética muestra esta vez una base “humana”, ya que el movimiento de las hojas de la chumbera, agitadas por el viento, se parece al bofetón o “golpe que se da con la mano en la cara” (DRAE).

La octava se cierra con otro grupo de metáforas innovadoras. El conjunto de las hojas de la chumbera se define como “plenilunios de espejos de verdura” (v. 7). Tienen la hechura de “lunas llenas” o de “espejos” de mano, que habitualmente son circulares o levemente ovalados. El sintagma preposicional “de verdura” recalca el color propio del cactus de gran tamaño. El endecasílabo final incorpora otro artificio retórico, esta vez sobre las espinas de la planta: “Albacete en miniatura”. En este caso nos hallamos ante un ejemplo de metonimia en su modalidad “lugar de procedencia a cosa que de allí procede”³⁸. El nombre de la localidad manchega (“Albacete”) se usa para referirse a las armas blancas que se producen allí: las “navajas”, de nuevo presentes en otros lugares de la obra de Hernández, como la octava xxxviii de *Perito en lunas*, a propósito de un “crimen pasional”: «Fría prolongación, colmillo incluso / de sus venas, si inestables ya, *de acero* / y salidas

38 Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1990, p. 277 (*sub voce*).

de madre por ayuso, / injerta en luna cata vivo cuero. / Si la firma de *Albacete*, hizo mal uso / a lo inconmensurable de mi entero [...]”³⁹. En *Navaja de punta* volvería a emplear el mismo término: «Licencia, salvoconducto / de venas, saca (si mete / *acero*) vida, producto / novilunar de *Albacete* [...]”⁴⁰. El manuscrito del borrador catalogado como 334/X-133...137 ofrece un dechado similar: “degollando suspiros nervaduras de *Albacete*”⁴¹. El conocimiento de ese tipo de armas por parte del oriolano era directo. Así se colige de una carta que el 2 de diciembre de 1932 enderezó a Ramón Sijé para contarle su viaje en tren hasta la capital, donde se hizo con una faca albaceña: “No he dormido en toda la noche. En la estación de *Albacete* subieron al tren no sé cuántos vientres y manos erguidos de *navaja* y compré una, la más grande que vi, no sé por qué”⁴².

3.3. Octava XLII (*Poesías sueltas del ciclo de Perito en lunas*)

El segundo epigrama relativo a la chumbera no viene encabezado por título alguno. Se trata de la octava XLII del ciclo de poesías sueltas de *Perito en lunas*:

Solo tomará el pulso a las colinas,
a su rosa pezón, aquel que quiera,
aunque las dificulte dondequiera
un gran flujo de lunas submarinas.
¡Rotundas bofetadas con espinas,
que reanuda constante la chumbera,
si al tenis juega con raquetas ciento
ni verdes medias suelas echa al viento!⁴³

39 *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, p. 135.

40 *Poesía completa*, ed. David Becerra, Madrid, Akal, 2025, p. 593.

41 Carmen Alemany, *Textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández (Estudio y edición)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2022, p. 138.

42 Miguel Hernández, *Obra completa. Teatro, correspondencia*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, tomo II, p. 1490.

43 Miguel Hernández, *Obra completa. Poesía, prosas*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, tomo I, p. 215. Miguel Hernán-

Desde el principio, el texto establece una identificación entre las palas de la chumbera y unas “colinas”. No describe la *Opuntia ficus Indica* de forma literal, sino que Hernández se vale de esta metáfora topográfica para referirse a la forma sinuosa y elevada de las hojas. Sobre tales colinas se alza un “pezón rosa”, imagen para el higo chumbo, fruto que crece habitualmente (como antes se aclaró) en la parte superior de la pala y que adquiere un tono rojizo (o rosado intenso) al madurar. De ese modo, la metáfora funciona tanto por la posición como por la forma: se trata de una protuberancia redondeada encima de una superficie erguida. El sustantivo “pezón” posee un significado anatómico (como “parte central, eréctil y más prominente de los pechos”), aunque en el campo de la botánica también asume un sentido (“parte saliente de ciertas frutas, como el limón”, DRAE).

La primera cláusula de la octava se refiere, desde el plano real, al hecho de que sólo alcanzará la fruta madura quien se atreva a subir esa colina y coja el higo chumbo, sin preocuparse del daño que puedan causarle las espinas (“aunque las dificulte dondequiera”, v. 3). La aproximación al cactus y el acto de coger con la mano el fruto se verbaliza con otra metáfora, en este caso del campo médico, con valor corporal: “tomará el pulso” (v. 1). Tal como se recordará, la locución verbal “tomar el pulso” se refiere a “reconocer” el “latido intermitente de las arterias, que se percibe en varias partes del cuerpo y especialmente en la muñeca” (DRAE).

A lo largo de los cuatro endecasílabos iniciales las metáforas se suceden una tras otra: después de la imagen topográfica de la colina, Hernández recurre a otros campos (los cuerpos celestes y el mar). El perfil de la chumbera, con sus palas, se define como “un gran flujo de lunas submarinas” (v. 4). El satélite que orbita en torno a la Tierra no solo da título al poemario (*Perito en lunas*), sino que se localiza en un amplio número de las octavas publicadas en enero de 1933⁴⁴. Es conveniente recordar,

dez, *Obra poética completa*, eds. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Alianza, 2022, p. 121. Miguel Hernández, *Poesía completa*, ed. David Becerra, Madrid, Akal, 2025, p. 588.

44 El listado de poemas que incorporan el sustantivo “luna” (tanto en singular como en plural), junto a otros términos del mismo campo semántico es el siguiente (con indicación del número de octava y el verso donde aparece): “luna” (III, v. 2; v. v. 3; XVII, v. 3; XVIII, v. 1; xxx, vv. 1, 7; xxxi, v. 1; xxxii, vv. 1, 5; xxxiii, v. 6; xxxiv,

además, cómo en el texto ya analizado acudía a un término del mismo campo semántico: “*lunados* eslabones”, “*plenilunios* de espejos de verdura” (*Chumbera múltiple*, vv. 1 y 7).

La segunda parte del poema toma la forma de una exclamación retórica, que se despliega desde el verso quinto hasta el octavo. La primera imagen podría remontar al texto previo, ya que se localiza en la misma posición: “¡*Rotundas bofetadas* con espinas / que reanuda constante la chumbera [...]” (vv. 5-6) / “Contra el viento *rotundas* conjunciones / *bofetadas* en círculos coordina” (vv. 5-6). La repetición del adjetivo (“rotundas”) y del sustantivo principal de la metáfora (“bofetadas”) permite catalogar este detalle como sendas variaciones afines de una misma imagen. La referencia al plano real es idéntica: la estampa tiene lugar cuando el viento agita las palas y estas golpean el aire con fuerza. El verbo “reanuda” subraya que se trata de algo repetido; de un gesto o actividad que forma parte de la planta.

En el séptimo verso Hernández emplea otra metáfora deportiva: “al tenis juega con raquetas ciento”. Las numerosas palas de la chumbera recuerdan por su forma plana, oval y alargada la forma característica de las raquetas; por eso, al moverse con el viento, el cactus parece jugar un partido. Quizá pueda pensarse que la forma, siquiera esférica, del higo se parece a la de las pelotas de tenis; y la cifra “ciento” refuerza la sensación de abundancia multidireccional, como los distintos tipos de golpe durante el juego. Por otro lado, cabe indicar cómo las mismas palabras-rima empleadas por el joven autor levantino al final de esta octava epigramática se localizan en la estancia ix del *Polifemo* de Góngora: “No la Trinacria en sus montañas fiera / armó de crueldad, calzó de *viento*, / que redima feroz, salve ligera / su piel manchada de colores *ciento*”⁴⁵.

Al final del epigrama aflora una última metáfora: una vez se deshace

vv. 2, 3; xxxv, título y vv. 2, 8; xxxvii, v. 4), “lunas” (xxix, vv. 1, 7; xxxiii, v. 6; xxxv, v. 7), “lunaste” (iv, v. 5), “plenilunio” (xvii, v. 4; xxiii, v. 7; título de la xxxi), “tornaluna” (xxvi, v. 4), “eclipse” (xxxvii, v. 7). Todas las citas proceden de *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, pp. 87, 88, 89, 106, 107, 113, 118, 122, 123, 125, 126, 128, 130, 132, 135.

45 Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, p. 157.

el hipérbaton, “[la chumbera] echa medias suelas verdes al viento” (v. 8). Si se considera que la “media suela” es la “pieza de cuero con que se remienda el calzado y que cubre la planta desde el enfranque a la punta” (DRAE), todo resulta de veras visual. De nuevo Hernández presta atención a la forma: una pala se asemeja al recorte de una suela de zapato, por su curvatura semicircular. El hecho de que las palas no se desprendan ante el empuje del viento apunta a la resistencia de la planta, que mantiene firme su estructura, como si fueran los refuerzos del calzado tras pasar por la horma de un zapatero remendón⁴⁶.

4. HACIA UNA CONCLUSIÓN: ENTRE LA IMITACIÓN Y EL HOMENAJE

El análisis de una terna de poesías juveniles de Miguel Hernández permite ver cómo la relación entre el conjunto de versos consagrados al cactus y el epigrama al respecto que compuso Lorca no puede considerarse una mera coincidencia temática: los endecasílabos hernandianos surgieron a partir de un proceso de influjo, reescritura y aprendizaje. No se trata de parecidos al azar, sino de elaboraciones muy conscientes. El oriolano halló en la escritura del granadino un modelo para depurar la metáfora hasta convertirla en el centro de la composición, siguiendo así una línea que deriva directamente de Góngora, pero actualizada, reformulada por uno de los máximos poetas del 27, tal como apreciaran tanto Sánchez Vidal como Díez de Revenga. La observación de la naturaleza y su modulación a través de imágenes sorprendentes no se reduce a un estilema, sino que se erige en un modo de hacer poesía que definirá la escritura del autor de *Perito en lunas*. Como sostuvo Guillermo de Torre, los autores que entonces buscaban una renovación lírica concebían “lo poético como una incesante creación de metáforas insólitas” y hallaron una fuente de inspiración en las “proezas verbales” de los textos barrocos⁴⁷.

El acercamiento de Hernández a la obra y el estilo de Góngora se pro-

46 Resulta llamativa la conexión semántica parcial con un giro estilístico gongorino ya citado, el de la octava IX dedicada a la indumentaria del cílope: “*calzó de viento*” / “*echa verdes medias suelas al viento*”. El verbo remite al campo léxico de los zapatos o la acción de calzar, en tanto que el objeto al que se refiere es el viento.

47 Guillermo de Torre, *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, 1965, p. 80.

dujo a través de dos vías: 1) una directa, a través de la lectura de sus textos; 2) otra indirecta, gracias a la mediación de Lorca. La huella del racionero cordobés se aprecia en detalles como el uso de cultismos (“crinita”, “émula”, “plenilunios”), la frecuencia del hipérbaton (“con la que en torno mío luz avanza”); la adopción de fórmulas del tipo *si A, no B* o similares; y el gusto por las imágenes sofisticadas (“cadena de lunados eslabones”, “‘dolorosa’ de muchos corazones”, “al tenis juega con raquetas ciento”).

La comparación de la serie de epigramas sobre la chumbera revela varios puntos en común, que afectan a distintos planos. En primer lugar, destaca la cuestión de la forma elegida por ambos poetas, que se define por su brevedad. Tanto Lorca como Hernández optan por un tipo de poesías sucintas, concentradas en torno a un solo tema: la chumbera. A partir de ese motivo, ambos desarrollan un rosario de metáforas tan llamativas como insólitas, pero no faltas de humor. Esa condensación otorga más fuerza a las imágenes y demuestra que codiciaban la intensidad expresiva más que el desarrollo extenso. Podemos pensar así que la *Chumbera* de Lorca y los dos poemitas de Hernández, formados por una sola octava, son epigramas de pleno derecho.

García Lorca, maestro de poetas, ya famoso en su tiempo, y Hernández, émulo aventajado, recurren a un sistema metafórico que se caracteriza por un rasgo muy visual: la planta se pone en relación con otros objetos, a veces inesperados, de tal forma se carga de sentidos que despiertan el asombro del lector. Verbigracia, ambos deslizan préstamos deportivos para acentuar la descripción: Lorca habla del “múltiple pelotari” (*Chumbera*, v. 4), mientras que Hernández recurre a “con pelota real, tenis de espina” (*Chumbera múltiple*, v. 2) o percibe un cactus que “al tenis juega con raquetas ciento” (octava XLII, v. 7). El parecido de tales giros avala que Hernández asimiló un procedimiento de Lorca (una imagen –llamativa y plástica– que procede del mundo deportivo), pero dándole un giro: si la piedra de toque hablaba del frontón y el juego de pelota (en la modalidad de la cesta punta), el oriolano se decantó por el tenis, la pelota y la raqueta. Otro atributo del poema lorquiano que pudo dejar su huella en las octavas de Hernández es la pugna entre dos contendientes (la planta y el viento), apreciable en los siguientes versos: “¡Qué bien estás / *amenazando al viento*” (Lorca, *Chumbera*, vv. 5-6) / “*Contra el viento [...]* / *bofetadas [...]* *coordina*”, “verdes medias

suelas *echa al viento*” (Hernández, *Chumbera múltiple*, vv. 5-6; octava XLII, v. 8).

Podrían distinguirse, además, otros paralelismos de índole cultural. Mientras que Lorca recurre a la mitología y el arte clásicos (Laocoonte, Dafne y Atis), Hernández se refiere a otro plano sagrado y legendario, además de artístico: la iconografía religiosa, identificando metafóricamente la chumbera con la Virgen Dolorosa. Cada escritor asigna a la planta características de distinta raíz: el granadino se apoya en la tradición grecolatina para expresar metamorfosis y sufrimiento, mientras que el oriolano recurre a la imaginería católica, más vinculada a su educación y entorno inmediato, para hablar de otro tipo de dolor (el del corazón de María atravesado por siete espadas).

La cuestión palpitante para afirmar con rotundidad si, allá por 1932, Hernández imitó y, hasta cierto punto, celebró el epigrama que Lorca publicara en 1931 dentro de la sección “Seis caprichos” del *Poema del cante jondo*, es la siguiente: ¿hay algún otro texto que documente una declaración o cita expresa del oriolano acerca de ese breve poema de Lorca? Y la respuesta es afirmativa. Tal confirmación se ocultaba al inicio de la citada carta a Ramón Sijé, escrita en Orihuela, con fecha del 18 de agosto de 1932:

Querido Sijé:

He recibido tu carta al mediodía, en nuestro huertecillo. Acabo de abandonar el tomo de Shaw, leído entre pausas de miradas desmesuradas al cielo, a la sierra con *chumberas (múltiple pelotari que cantara Lorca el admirado)*⁴⁸.

48 Miguel Hernández, *Obra completa. Teatro. Correspondencia*, eds. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Clásicos, 2011, tomo II, p. 1500.

Contra el periodismo: el paso
de Sebastià Juan Arbó por *La Vanguardia Española*
de Luis Martínez de Galinsoga (1952-1961)¹

JOAN ANTONI FORCADELL

Universitat Autònoma de Barcelona - GEXEL/CEDID

joanantoni.forcadell@uab.cat

Título: Contra el periodismo: el paso de Sebastià Juan Arbó por <i>La Vanguardia Española</i> de Luis Martínez de Galinsoga (1952-1961).	Title: Against Journalism: Sebastià Juan Arbó's Tenure at Luis Martínez de Galinsoga's <i>La Vanguardia Española</i> (1952-1961).
Resumen: Este artículo examina la faceta de Sebastià Juan Arbó, destacado novelista de las letras españolas y catalanas del siglo xx, como colaborador de las páginas literarias y la tribuna de opinión de <i>La Vanguardia Española</i> en su primera etapa, que coincidió con la dirección del falangista Luis Martínez de Galinsoga. A través del análisis de estas contribuciones y del epistolario del escritor, conjugado con una aproximación a la génesis textual de sus memorias y documentación inédita, se plantea una primera incursión a un tema prácticamente soslayado por la investigación académica. Se revela cómo esta práctica respondió más a necesidades económicas que a una verdadera vocación periodística, pero sirvió para fijar la visión del novelista sobre la literatura, la cultura, la política y la sociedad de su tiempo. A la vez, fue razón de tensiones ideológicas y de complejos equilibrios con que Juan Arbó logró hacer de la escritura su medio de vida.	Abstract: This article examines the role of Sebastià Juan Arbó, a prominent novelist in 20 th -century Spanish and Catalan literature, as a contributor to the literary pages and opinion columns of <i>La Vanguardia Española</i> during its early period under the direction of the Falangist Luis Martínez de Galinsoga. Through an analysis of these contributions and the author's correspondence—combined with an exploration of the textual genesis of his memoirs and unpublished archival material—the study offers a first in-depth foray into a subject largely overlooked by academic research. It reveals how this journalistic activity was driven more by economic necessity than by true vocational interest, yet served as a vehicle through which the novelist articulated his vision of literature, culture, politics, and society. At the same time, it was a source of ideological tension and delicate negotiation, through which Juan Arbó managed to make writing his livelihood.
Palabras clave: Sebastià Juan Arbó, <i>La Vanguardia Española</i> , Luis Martínez de Galinsoga, articulismo, literatura española del siglo xx.	Key Words: Sebastià Juan Arbó, <i>La Vanguardia Española</i> , Luis Martínez de Galinsoga, newspaper column writing, 20 th -century Spanish literature.
Fecha de recepción: 15/2/2024.	Date of Receipt: 15/2/2024.
Fecha de aceptación: 7/6/2024.	Date of Approval: 7/6/2024.

1 Este artículo se ha elaborado con el apoyo de una ayuda a la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades [FPU20/01168] y se ha beneficia-

1. ESCRIBIR PARA SOBREVIVIR

Las colaboraciones en la prensa marcaron gran parte de la trayectoria de Sebastià Juan Arbó (la Ràpita, 1902 - Barcelona, 1984), novelista destacado de las letras catalanas y españolas del siglo xx, en especial desde 1952 en adelante. Por ello, esta faceta de su ejercicio profesional fue objeto de una intensa revisión en sus memorias, *Los hombres de la ciudad* (Planeta, 1982), puntualmente en pasajes aislados, y como tema central, en los capítulos “Males y males”, “Colaboraciones y amistades” y “El moderno triunfador”. Sin embargo, sigue siendo un aspecto prácticamente inexplorado por la investigación académica, que hasta ahora lo ha tratado poco más que como una nota a pie de página dentro de su trayectoria. El análisis del proceso de gestación textual de esta obra memorialística, unido a la revisión de los epistolarios asociados con los responsables de los principales medios donde tuvieron lugar estas contribuciones y la localización de documentación inédita de archivo ilumina aspectos hasta el momento completamente desconocidos del novelista en funciones de articulista.

Aunque no ejerció estrictamente como periodista, es sabido que estas ocupaciones resultaron siempre incómodas para Sebastià Juan Arbó, cuando no desagradables. Ya en la conocida entrevista a la joven Mercè Rodoreda había respondido de manera tajante preguntado por esta misma cuestión:

—I no us tempta el periodisme?

—Periodisme? En fujo. Xucla molt, quan escric un article qualsevol, em trobo que no puc escriure una novel·la almenys durant quinze dies, i per damunt de tot, les meves novel·les...²

Concibió el articulismo desde sus inicios como una distracción fatal de su verdadera vocación, una percepción negativa que nunca abandonó. Fueron fundamentalmente las razones económicas —no la influencia,

do de la obtención de una estancia breve de investigación del mismo programa [EST25/00018], que realicé en la Universidad de Alcalá.

2 Mercè Rodoreda, “Intervius. Parlant amb S. Joan Arbó”, *Clarisme. Periòdic de Joven-tut, Art i Literatura*, 2 (1933), p. 2.

no la proyección pública, no el supuesto prestigio, no la convicción personal— las que descubrieron esta senda como una forma de adaptación, una especie de concesión ante los rigores de la posguerra y la vejez con que no renunciaba, en última instancia, a la escritura como profesión³.

Se documentan al menos 1273 piezas firmadas por Sebastià Juan Arbó en la prensa, descontando las entrevistas, los avances de sus novelas en estos medios y la publicación de algún relato o poema original, pero inclu-

-
- 3 En palabras de Arcadi Espada (2001), “[a] veces, para conseguir dinero [Sebastià Juan Arbó] escribía artículos cazurros en *La Vanguardia Española*” (p. 35). Esta es la razón por la cual, paradójicamente, Sebastià Juan Arbó hizo gestiones infructuosas en más de una ocasión por conseguir el carné de periodista. Venía persiguiendo esta acreditación desde que Juan Aparicio fuera director general de Prensa (1951-1957), y que más tarde probó por mediación de Santiago Arbós. La cuestión también aparece en la correspondencia remitida a Santiago Nadal, en que la calificó de “la tontería, o el error, quizá el más grande que he cometido en mi vida” (Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó, 16/10/1973). Es probable que esta gestión tenga relación con alguna suerte de gestión vinculada a los intentos de Sebastià Juan Arbó de conseguir una pensión a la que su dedicación a las letras no le daba derecho todavía. El intento más decisivo, sin embargo, se documenta a principios de 1974 en la correspondencia mantenida con Carles Sentís Anfruns, recién nombrado vicepresidente primero de la Associació de la Premsa Diària de Barcelona. En la carta remitida por el novelista se evidencia hasta qué punto los contactos y las amistades podían pesar para obtener irregularmente prebendas de este estilo, por más que Juan Arbó se creyese acreditado por su condición de colaborador longevo de *La Vanguardia* y *ABC*: “a veure si es troba aquest ‘resquici’ i si no es troba, a veure, si es pot crear, o inventar” (Fons Carles Sentís i Anfruns, Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, 15/01/1974). Aunque las gestiones por parte de Sentís, si se produjeron, no prosperaron, el hecho no deja de poner de manifiesto la precariedad económica del escritor, que incluso en su vejez seguía sorteando las estrecheces del oficio escribiendo e intentando promocionarse en un género del que siempre abjuró. A finales del mismo año, y con motivo ahora del nombramiento de Sentís como presidente de la misma asociación, Juan Arbó reiteró su felicitación epistolar en tono amical con las siguientes palabras, en las que se deja entrever, nuevamente, la situación del novelista: “No s’hi val que amb tan poc treball hakis aconseguit tant, i jo, amb tant treball, tan poc. No s’hi val, però he tingut una alegria. Bromes a part, ja saps com m’alegren els teus èxits, sobre tot aquest, i més que pel que és en sí, el que representa” (Fons Carles Sentís i Anfruns, Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, 11/12/1974). Lo cierto es que Carlos Sentís había cosechado una proyección profesional en lo periodístico y político al calor del régimen impensables para Juan Arbó.

yendo en el cómputo las reproducciones de artículos originales en otros diarios de provincias⁴.

En sus primeros años de actividad, sus contribuciones en la prensa fueron muy esporádicas, limitadas a periódicos o revistas editadas en Cataluña, con un periodo de mayor actividad concentrado en el año 1933, pero con grandes intermitencias desde que se le abrieran las páginas de los regionales *El Faro*, *Periódico Republicano Democrático*, *El Eco de la Comarca* o *Montsià* a finales de la década de 1910, en las que llevó a cabo sus primeras tentativas como escritor, y hasta que, con una mayor participación en la vida literaria de la capital, se le brindara la posibilidad de colaborar en *La Publicitat*, *Mirador*, *La Revista*, *L'Opinió*, *Avui*, *Diari de Catalunya*, *La Veu de Catalunya* o *Última Hora*. En estas, ejerció la teorización del hecho literario y la crítica, participó en debates y polémicas culturales e hizo alguna incursión discreta en temas de actualidad y política; en palabras de Matas, perfilando “un tarannà marcat per posicions irreductibles i categòriques”⁵ que fue su seña de identidad en estas lides⁶. Terminada la Guerra Civil, dos participaciones puntuales en *Apolo*, *Boletín de Bibliografía* y *Barcelona Atracción* fueron excepciones a un periodo prolongado de silencio.

Las colaboraciones de Sebastià Juan Arbó en la prensa no tuvieron regularidad hasta 1952, un año que inauguró una etapa de intensa actividad que, con fluctuaciones, se mantuvo sostenidamente hasta finales de 1979, cuando estas participaciones acusan ya grandes discontinuidades.

Estas tribunas desplegaron una gran variedad de temas a través de los cuales Sebastià Juan Arbó fijó su visión del mundo. En el ámbito literario,

4 Todas estas participaciones quedan recogidas en el capítulo segundo de la *Bibliografía de Sebastià Juan Arbó (1918-2024)*, de próxima aparición, que he elaborado junto a Joel Reverter Lainez. Es de justicia reconocer la extensa recopilación de artículos del novelista que ensayó Marta Matas (*Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa. Anàlisi d'un desarrelament en la literatura catalana*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2021 [tesis doctoral], pp. 730-761), que completamos con numerosos hallazgos propios y con las generosas aportaciones de Albert Aragonés Salvat y Roc Salvadó Poy. Nuestra relación bibliográfica, que cuenta 1273 aportaciones de este género, queda, por el momento, como la más exhaustiva, si bien con la convicción de que sigue siendo incompleta.

5 Matas, *ibidem*, p. 269.

6 Véase Matas (*ibidem*, pp. 269-282), que desgranó estas contribuciones y analizó con precisión el papel que cumplieron en la sociedad literaria del momento.

su hábitat natural y en el que se movía con mayor soltura, ejerció la crítica de obras y autores tanto clásicos como contemporáneos, teorizó sobre géneros y tendencias, relató la historia de movimientos y periodos, y trazó semblanzas tanto de las grandes plumas como de aquellas injustamente olvidadas. También expuso su diagnóstico sobre el panorama presente —el estado de la crítica y la historiografía literaria, la crisis de la novela, el papel de los premios literarios, la situación profesional del escritor...—, y entabló diálogos, a menudo polémicos, con otros literatos e intelectuales a cuento de todas estas cuestiones. Además, ejerció como cronista de eventos literarios, registrando su testimonio en jornadas, galardones y homenajes. Aunque en menor medida, sus reflexiones se extendieron también al ámbito cultural y artístico, tratando cuestiones como el papel del intelectual en la sociedad moderna, las artes visuales, el cine, la televisión y los medios de comunicación.

En el comentario político preponderó la reflexión de actualidad centrada en los conflictos internacionales, los movimientos políticos —con un claro sesgo anticomunista—, los desafíos de la democracia, el imperialismo, los nacionalismos y la configuración de Europa. En paralelo, abordó también eventos y figuras históricas relevantes, con especial atención en el pasado reciente y las consecuencias de distintos regímenes y episodios bélicos. En este sentido, dedicó también una importante parte de sus artículos a plasmar su memoria personal, evocando sus recuerdos de infancia y juventud, su vivencia de momentos históricos clave, y su relación con su círculo de amistades y de colegas de profesión, con especial énfasis en las necrologías. Sin articular un discurso social definido ni excesivamente combativo, dirigió su mirada hacia la pobreza y las desigualdades sociales con gran sensibilidad y denunció las contradicciones del progreso económico y los efectos de la industrialización. También se interesó en los avances científicos y sus implicaciones éticas, la exploración espacial y sus logros, y el impacto de la tecnología en la vida cotidiana.

Sus tribunas dieron cabida, además, a reflexiones filosóficas que, sin una profundidad conceptual ni una organización sistemática de las ideas, reflejaban sus preocupaciones e inquietudes: la felicidad y la búsqueda del sentido de la vida, la libertad y sus límites, la actitud ante los desafíos de la existencia y la muerte, la ética en las sociedades modernas, el lenguaje y las formas de comunicación humanas, la educación, la fe y el análisis

del comportamiento humano —la psicología del miedo, la envidia, la vanidad, el orgullo, la soledad...

En clave local, legó un vasto corpus de una importante dimensión antropológica, etnográfica y testimonial, en el que observó el desarrollo y transformaciones del Delta del Ebro, y los riesgos ecológicos, económicos y sociales asociados a estos cambios. Retrató la vida en los pueblos, sus costumbres y modos de vida, el folclore y las tradiciones populares, y reflexionó sobre la especificidad de la identidad cultural de esta región en relación con Cataluña. Aunque no es exclusiva de esta clase de piezas, en ellas sale a relucir especialmente la veta más emocional del escritor, la que lo conectaba con los que denominó los “motivos del sentimiento” en más de un título. Incluso en un registro más ligero, sus tribunas también dieron cabida a la cotidianidad, abordando temas más banales, anécdotas, curiosidades y chascarrillos, motivados, a menudo, por las razones más insospechadas.

Marta Matas⁷ ya realizó una aproximación a los principales rasgos estilísticos y conceptuales de la prosa articulística de Sebastià Juan Arbó. No es el propósito de este apartado ahondar en ese análisis, a cuya consulta remitimos; aun así, cabe destacar algunas de las hipótesis apuntadas por el interés que revisten como posibles claves de lectura. La estudiosa puso de relieve las conexiones entre la concepción arboniana de la novela y su práctica de la escritura ensayística dentro de un género con unas limitaciones de extensión definidas, y explicó con base en ellas las dificultades que enfrentó el escritor en el cultivo del artículo. Este factor, junto con la reiteración temática, que, a nuestro juicio, no obedece tanto a la escasa variedad de motivos como a la falta de originalidad en su desarrollo; cierto deje conservador y un estilo barroquizado, recargado de muletillas y manierismos desmañados que hicieron las delicias de un burlesco Marsé⁸,

7 Matas, *ibidem*, pp. 282-287.

8 Juan Marsé, “Sebastián Juan Arbó”, *Por Favor*, 55 (1975), p. 9. Esta parodia fue contestada por vía epistolar. Apparently, the writer restó importancia a la crítica estilística implícita en la forma del retrato de Marsé. Centró, en cambio, toda su atención en replicar la visión de escritor reaccionario, sin reparar excesivamente en las ironías sobre ciertas torpezas intelectuales, e interpretando incluso cierta simpatía por parte del joven novelista barcelonés: “Dice Vd., por ejemplo, que uno está detenido ‘en el tiempo amarillo de esta foto’; es decir, si entiendo bien, que lleva el reloj con retraso con respecto a su época. Es esta una opinión bastante aceptada en ciertos medios, y

explican el escaso eco que obtuvo en esta faceta profesional, parte de las críticas recibidas, y en última instancia, el declive de su participación en el medio en sus últimos años de vida. De todos estos aspectos nos ocuparemos a continuación.

2. HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN

1952 fue un año de adaptación y tanteos, como lo demuestra la variedad de cabeceras que acogieron sus aportaciones: *Voy. Semanario Gráfico*⁹, *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras, Destino, Ateneo. Las Ideas, el Arte y las Letras, Solidaridad Nacional, El Noticiero Universal, La Vanguardia Española...* Fue la confección de dos piezas para el xxxv Congreso Eucarístico Internacional, encargadas por el Servicio Especial de Crónicas de la delegación en Barcelona de la Dirección General de Prensa del Ministerio de Información, la que abrió las puertas a Sebastià Juan Arbó de dos de los periódicos que marcaron su actividad articulística: *El Noticiero Universal* y *La Vanguardia Española*. En estas crónicas, reflexionaba sobre la importancia del evento en relación con la paz mundial, y el papel que jugaba la Iglesia en la reconciliación entre los pueblos y la construcción de una sociedad más justa en la Europa de las grandes guerras. Al mismo tiempo, lamentaba la necesidad de las sociedades humanas de construir esa paz con las armas y la crisis de valores e ideales de las sociedades contemporáneas, con la institución eclesiástica como la luz que debía guiar

establecida con la ligereza —y la intención— con que suelen establecerse esta y otras opiniones entre nosotros. Creo que, en este punto, se hace alguna confusión; que una cosa es estar con su época y otra estar contra su época, y juzgo que en el hecho de estar contra ella está la prueba mejor de que uno está con ella, aunque no le guste, naturalmente, y le suscite ira muchas veces, y muchas veces hasta asco, sobre todo, en los ambientes artísticos y literarios. [...] Son los peligros —y perdone— de establecer juicios sobre un escritor, por sus orejas, o por la expresión de su rostro, de un momento, y que puede estar ligado a una circunstancia, o por algunos textos leídos a la ligera. [...] De todos modos, creo que siempre es de agradecer —y un poco de maravillar— que se ocupen de uno, por un escritor joven, sin animosidad ni rencor, y sin demasiada mala intención” (Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó, 15/01/1979).

- 9 En esta publicación firmó puntualmente con el pseudónimo “Jorge Plana”, como ya había hecho años atrás en la revista *Montsià* en su variante catalana, “Jordi Plana”.

a la humanidad en ese trance. Ambas piezas, enormemente complacientes con la línea nacionalcatólica imperante, aparecen impregnadas de un fervor espiritual inusual en su producción. Véase esta descripción de la ciudad de Barcelona como cifra del idilio de la cristiandad a que aspiraba el evento:

En ella podemos ver un reflejo del sueño de Dante, el sueño del imperio universal, con el Papa como jefe supremo, y bajo la égida del emperad[o]r, juntando así la espada con la Cruz. Era aquel sueño por el que luchó y padeció y por el que fue odiado en Florencia y perseguido como había sido antes odiado y perseguido San Agustín, en Cartago por el mismo sueño. Era el sueño de tantos poetas, de tantos artistas, de tantos pensadores [...].

En esta ciudad nueva, en estos días claros de primavera, en estos días, podríamos decir, de bendición, uno quiere ver y lo ve, a un hermano en cada peregrino, un compatriota en cada extranjero¹⁰.

Ambas piezas conocieron amplia difusión en periódicos nacionales y provinciales —*Solidaridad Nacional*, *La Noche*, *Diario de Burgos*, *Arriba*, *ABC*, *La Voz de España*, *Yugo*, *Jornada*, *El Diario Palentino*. *El Día de Palencia*, *Línea*, *La Verdad...*—, y fueron, sin duda, las más reproducidas del autor.

Esta anomalía no responde sino a un momento en que Sebastià Juan Arbó hacía toda clase de equilibrios con la censura para lograr a toda costa la aprobación del texto de su *Verdaguer: el poeta, el sacerdot i el món*. Este gesto propició un acercamiento con el director general de Prensa, Juan Aparicio López, que fue clave como uno de los principales valedores de la biografía ante Juan Beneyto y Florentino Pérez Embid. En una carta de 9 de junio de 1952¹¹ en que el censor le anunciaba el abono de 500 en pago por cada una de sus crónicas, mencionaba ya un acercamiento a Carles de Godó i Valls, propietario de *La Vanguardia Española*, y con la dirección de *El Noticiero Universal* para lograr la colocación de Sebastià Juan Arbó en ambas casas¹².

10 Sebastià Juan Arbó, “Un reflejo del sueño de Dante, en el Congreso Eucarístico de Barcelona”, *La Noche* (31/05/1952), p. 2.

11 Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó.

12 Una carta del 13 de febrero de 1951 (Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià

Fue un éxito en ambos sentidos. La publicación de “La última esperanza” el 17 de julio de 1952 marcó el inicio de las colaboraciones de Sebastià Juan Arbó en *El Noticiero Universal*. En el capítulo “Colaboraciones y amistades” de sus memorias explicó que esta había sido la casa donde más a gusto había estado y donde contó con mayor libertad, especialmente por la confianza que le había brindado José María Hernández Pardos, subdirector del periódico barcelonés, y desde 1966 hasta 1972, su director¹³. Pero esta vinculación fue más bien pasajera: apenas llegaron a publicarse 21 artículos, a razón de uno semanal, con alguna intermitencia. La opción de *La Vanguardia Española*, dirigida por entonces por el falangista Luis Martínez de Galinsoga, se materializó a finales de ese mismo año en una propuesta que lo comprometía a escribir en exclusiva para esta cabecera. Entre tanto, Enrique del Castillo, director de *Diario de Barcelona*, habría igualado económicamente en vano la oferta de Galinsoga para atraer la pluma de Juan Arbó a su periódico. El 9 de noviembre de 1952 apareció su primer ensayo en *La Vanguardia Española*, titulado “La carroña y el diente”. Sin embargo, estas tribunas se simultanearon todavía durante unos cuantos meses con otras que se publicaron también en el periódico anterior. El rapitense explicó que esta circunstancia se debía a una deuda contraída con *El Noticiero Universal*, donde debía todavía seis artículos, y que el medio fue sacando escalonadamente a medida que *La Vanguardia Española* publicaba también los nuevos, con el consiguiente toque de atención que le suponía por parte de esta empresa¹⁴.

Juan Arbó) informa del envío de un ejemplar del *Cervantes* a Carles de Godó, gesto que este agradeció. Marcó el inicio de una relación epistolar más bien esporádica. En julio de 1952, y antes de hacerse efectiva su colaboración en *La Vanguardia Española*, Sebastià Juan Arbó felicitó al conde por su condecoración con la Gran Cruz del Mérito Civil otorgada por Francisco Franco, según se desprende de la respuesta que este le envió. Es probable que, con estas acciones, el novelista buscara ganarse su favor o allanar el camino para acceder a la tribuna del diario.

13 Sebastià Juan Arbó, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Barcelona, Planeta, 1982, pp. 222-226.

14 También da cuenta de ello una carta de 15 de enero de 1953 de Galinsoga en que anunciaba la suspensión temporal de la colaboración del rapitense: “Tiene usted que resignarse a elegir entre ese periódico o el nuestro para su colaboración en Barcelona. Por lo pronto dejaré sin publicar ningún artículo de usted hasta tanto no haya usted resuelto cosa definitiva y con promesa formal de cumplirla” (Arxiu

Atribuyó esta maniobra a la indignación de Hernández Pardos, disgustado por su marcha. En puridad, se trata de una hipérbole, cuando no de una inexactitud. Fueron en realidad diez los artículos que publicó *El Noticiero Universal* en paralelo. Al contrario de lo que afirmó el escritor, la supuesta treta de hacerlos coincidir el mismo día aprovechando que *La Vanguardia Española* era de edición matinal y el otro, de tarde, se habría producido en realidad en dos momentos puntuales, el 4 de febrero y el 19 de marzo de 1953. A partir de esta fecha, no volvió a aparecer ningún artículo de Sebastià Juan Arbó en las páginas de *El Noticiero Universal* hasta el 15 de septiembre de 1953, fecha que rubricó definitivamente el fin de estas colaboraciones.

Un vistazo a la historia textual de este capítulo permite perfilar algunos de los aspectos que rodearon este momento de la trayectoria profesional de Sebastià Juan Arbó como articulista. Es, parcialmente —desde “También en las colaboraciones”¹⁵ hasta “me habría ido peor”¹⁶—, el resultado de la adaptación de un artículo original que permaneció inédito, “Mi adiós al amigo”¹⁷, una necrología dedicada a José María Hernández Pardos, quien fuera subdirector del periódico barcelonés en el breve periodo en que colaboró el rapitense, y desde 1966 hasta 1972, su director. La versión del impreso, más concisa y general, y de tono menos introspectivo y elegíaco, limó por ejemplo la mención a Luis Gonzaga Manegat, el director del periódico durante la etapa del novelista como colaborador, y de quien insinuó que ejercía realmente mucha menos influencia que Hernández Pardos. El aspecto de mayor interés del inédito afecta a los dos últimos párrafos, en que el novelista relató el estado de abatimiento del periodista tras su desenlace al frente del periódico en 1972, dramático a su modo de ver, sustituido por Manuel Tarín Iglesias. Al margen de *El Noticiero Universal*, la pieza también atribuía como un factor decisivo de su marcha a *La Vanguardia Española* al renombre de que gozaba la cabecera en toda la región: “Hice bien y no creo que haya de esforzarme en jus-

Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó, 15/01/1953). Esta interrupción duró dos semanas.

15 Sebastià Juan Arbó, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, p. 222.

16 *Ibidem*, p. 223.

17 Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó, registro 1028. Puede consultarse la edición de este artículo en el anejo final.

tificar mi decisión; el prestigio de *La Vanguardia* en nuestros pueblos era —y es— enorme; yo pienso siempre en mi pueblo y creo que solo cuando vieron mi nombre en *La Vanguardia* empezaron a hacerme caso”¹⁸.

3. TENSIONES CON LUIS MARTÍNEZ DE GALINSOGA

La pieza inédita “Mi adiós al amigo” incluía, por último, un apunte sobre las discrepancias entre Luis Martínez de Galinsoga y el escritor, que trasladó de forma extensa al capítulo “Males y males”. De acuerdo con el relato memorialístico, el director del diario, falangista de un anticatalanismo acerado, habría encargado al rapitense la redacción de un artículo conmemorativo de la “liberación” de Barcelona, es decir, de la entrada en la Ciudad Condal de las tropas nacionales el 26 de enero de 1939 durante la Guerra Civil. Se trataba de una tradición iniciada en 1940, desde que en abril de 1939 Galinsoga asumiera la dirección de *La Vanguardia Española* por nombramiento del ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Súñer, y a la que se habían sumado en otras ocasiones Manuel Machado, Eugeni d’Ors o José María Pemán, entre otros¹⁹. Sin embargo, Sebastià Juan Arbó se habría opuesto rotundamente alegando que existían motivos de peso por los que esa fecha no representaba para él un motivo de celebración, sino todo lo contrario. Habría defendido esta posición en una extensa misiva fechada el 10 de febrero de 1954 que convirtió en uno de los dos únicos documentos que constan en el “Apéndice” de *Los hombres de la ciudad*, junto con una carta remitida por Josep Tarradellas el 21 de febrero de 1968 desde el exilio. En sus propias palabras:

Hubiera podido escribir un artículo hablando del hecho, con tacto, sin necesidad de comprometer mi posición; lo hicieron otros, más pillos, o más avisados, pero soy demasiado sincero, o demasiado tonto, a mí me pareció que el artículo se pedía para con aquel objeto

18 Esta observación se lee con ligeros cambios y aisladamente en el capítulo “Excursiones y salidas” (Sebastià Juan Arbó, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, pp. 229-230).

19 Francesc Vilanova, “Luis de Galinsoga i els seus amics: cinc anys commemorant la *liberación* de Barcelona (1940-1944)”, *Franquisme&Transició*, 1 (volumen 1) (2013), pp. 79-123.

cantar la “liberación”, y no quise unirme a ella, porque no lo sentía. Con este motivo, le escribí a Galinsoga una larga carta, [...] en la cual me negaba a escribir el artículo, diciéndole, pues era la verdad, que en aquel final no había habido para mí alegría²⁰.

La misiva, tal como se transcribe en *Los hombres de la ciudad*, es quizás el documento más comprometedor de cuantos se conocen del escritor, tanto por su contexto de producción como por el contraste con el perfil bajo que solía mantener en sus comunicaciones privadas y públicas en materia ideológica. Con ella, el escritor respondía a una severa reprimenda epistolar de Galinsoga en un tono franco y conciliador. Expresaba que, a pesar de comprender el significado histórico de la fecha, no representaba para él un motivo de celebración, pues muchas de sus amistades —escritores e intelectuales de izquierdas, hombres honestos con un ideal, pero no por ello criminales— habían tenido que exiliarse a raíz de ese acontecimiento. Esa experiencia desgarradora había dejado en él un sentimiento de tristeza persistente; le impedía exaltar un hecho que había supuesto tanto dolor para personas queridas e inocentes. A su juicio, conmemorar este tipo de efemérides carecía de sentido, pues solo contribuía a alimentar el odio y la división y a ahondar en heridas todavía abiertas. Abogaba, en cambio, por trabajar por mitigar esos sentimientos y fomentar el olvido de la tragedia. Asumiendo las consecuencias que pudieran acarrear sus palabras y más allá de esta discrepancia puntual, la carta concluía con una reivindicación de la independencia de pensamiento y la rectitud personal en coherencia con las ideas propias, así como con una defensa de la vocación literaria como principio insobornable y motor vital, al margen de dictados y sometimientos²¹.

Sin embargo, conviene completar algunas lagunas y zonas grises del texto memorialístico en lo que atañe al relato de este choque. Los indicios epistolares conservados conducen a descartar rotundamente que esta fuera la reacción inmediata de Sebastià Juan Arbó al encargo de Galinsoga, transmitido a través del secretario de la dirección del periódico, Julio Ichaso Oñate²². El novelista llegó a redactar como mínimo tres cartas previas a la que transcribió en *Los hombres de la ciudad*, de cuyas correspondientes répli-

20 *Ibidem*, p. 209.

21 *Ibidem*, pp. 323-325.

22 Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó, 09/01/1954.

cas, si llegaron a producirse por vía postal, solo se ha conservado la primera. De estas misivas dan cuenta tres borradores preservados en su acervo que evidencian su extrema cautela y su empeño en eludir el motivo principal de su negativa, con la promesa de una explicación formal detallada en el futuro. Tratados con la debida precaución que requiere este tipo de materiales, estos documentos permiten esbozar el desarrollo de esta conversación.

La primera respuesta de Sebastià Juan Arbó habría sido bastante ambigua: a pesar de declararse honrado por la invitación —pues suponía que se le contaba entre las figuras más distinguidas de la ciudad—, solicitaba a Galinsoga que lo eximiera de la obligación —que él interpretaba como tal— al no considerar que su perfil fuera el más adecuado. Esta posición quedaría definida en *María Molinari*, novela de próxima aparición a cuya lectura remitía:

estoy seguro que el tema que se me brinda no es el más a propósito para mí; que no podría, por lo tanto, hacer el artículo que podría esperarse, que no desmereciera de los otros, y sobre todo, el que yo desearía por usted.

Le ruego, por ello, me perdone; le suplico también no atribuya mi abstención a otros motivos que los indicados. Mi actitud, en cuanto a mí, no oculta ningún secreto; mi posición, por el contrario, es muy clara, como se demostrará. Está a punto de aparecer una novela mía, *María Molinari*. Entre los primeros a quien la pensaba —y la pienso— enviar está usted. Da la casualidad que en esta novela toco precisamente puntos relacionados con nuestra guerra civil. Le ruego le dedique algunas horas de atención. Estoy seguro que en ella verá claras las razones de mi actitud en este asunto —aquí serían largas de explicar—, y hasta abrigo la esperanza —pues le conozco— de que me las sabrá justificar²³.

4. SUGERENCIAS DE *MARÍA MOLINARI*

Al margen de lo ingenua que pudiera parecer esta perspectiva, no deja de ser relevante la confirmación de que a *María Molinari* subyacía un discurso mediante el cual el autor fijaba su posición sobre los hechos de la

23 Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó, 19/01/1954.

historia reciente valiéndose de distintos mecanismos narrativos. Matas²⁴ ya analizó con detalle y acierto cómo las novelas de ambientación urbana de esta etapa responden a la voluntad del autor de plasmar literariamente su visión del mundo, a menudo mediante la inserción de personajes con roles protagónicos que se instituyen como sus portavoces. Sin ánimo de repetir ese estudio, cabría hacer una breve incursión en la novela para intentar poner en relación las posibles interpretaciones de algunos hechos —en tanto manifestaciones de la ideología del autor— con la postura que defendió en la epístola transcrita en sus memorias.

María Molinari narra la historia de un doble triángulo amoroso del que participan personajes de origen burgués. La acción se desarrolla en Barcelona entre el otoño de 1947 y el mes de marzo de 1950, lo que permite al narrador construir un retablo que refleja los contrastes y tensiones entre las realidades sociales que coexisten en el paisaje urbano. Los personajes transitan entre la parte alta y la parte baja, a menudo como una forma de transgresión de clase que deriva en su degradación física y moral.

La figura de Andrés Albará es clave para conectar ambos mundos, pues se mueve entre ellos como un Virgilio. Funciona como contrafigura de Juan Arbó, quien se infiltra en él tanto a través de los rasgos psicológicos y éticos que le imprime, como mediante el uso de un narrador extradiegético que recurre con frecuencia la focalización interna y al discurso indirecto libre. No en vano, aparece connotado virtuosamente: encarna la autoridad, la rectitud y la integridad morales, con una postura firme y definida. Abandera, además, un principio recurrente en las expresiones tanto públicas como privadas del autor: “Lo único que me propongo cuando expreso mis opiniones es esto: ser sincero. Lo demás me tiene sin cuidado...”²⁵. Esta actitud tiene una traslación tanto a la vida pública de Albará como escritor y crítico de arte, como a su esfera privada, en la que debe lidiar con una compleja situación doméstica y con otra aún más desafiante, representada por el adulterio de María Molinari.

Se trata de una novela de una voluntad moralizadora manifiesta, un rasgo ya señalado por la crítica contemporánea²⁶ y reconocido incluso por

24 Marta Matas, *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa*, pp. 169-172, 330-334, 568-575 y 602-623.

25 Sebastià Juan Arbó, *María Molinari*, Barcelona, Éxito, 1954, p. 12.

26 Véanse Josep Maria Espinàs, “Panorama de artes y letras... Después de *María Moli-*

el censor²⁷, que apunta directamente a la crisis de valores desatada sobre el modelo de familia tradicional. Pero, a diferencia de lo que pudiera decirse, por ejemplo, de *Sobre las piedras grises*, *María Molinari* es una obra ambivalente, pues además de reflejar la realidad de las clases marginales de la Barcelona de posguerra, presenta ciertos rasgos de denuncia, sin por ello repartir culpas ni abandonar el lugar de enunciación que pretende preservar.

La causa última de esta situación remite siempre a los estragos causados por la Guerra Civil, telón de fondo de la trama. Su impacto se evidencia en las transformaciones urbanas: una ciudad que ha borrado la vitalidad de la que otrora gozara, sustituyéndola por un panorama sombrío de inactividad y postración en pleno corazón de las Ramblas²⁸. El paso de Andrés Albará, Verdera, Ernesto Romagosa y Jaime Medina por el Raval —un auténtico descenso a los infiernos— descubre un ambiente de penurias, depravación y vilezas, que se señala directamente en la voz del protagonista como una lacra de la guerra²⁹.

nari", *Destino*, 880 (1954), p. 24, Rafael Manzano, "Crítica literaria. Novela. *María Molinari*, de Sebastián Juan Arbó", *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras*, 104 (1954), p. 10, y Rafael Morales, "Los libros y su crítica. Agria censura de la vida moderna en *María Molinari*", *Ateneo* (01/05/1954), p. 23.

27 Archivo General de la Administración, Fondo de Cultura, expediente 7475-53.

28 Sebastià Juan Arbó, *María Molinari*, p. 85.

29 "A medida que se adentraban, las ramerías se hacían más abundantes; surgían no se sabía de dónde, se les acercaban, les rodeaban. [...] En un portal había dos muchachas hablando; parecían dos niñas. Albará las miró. Algunas, es verdad, lo fingían, y usaban faldas cortas y calcetines y zapatos de tacón bajo, y se peinaban el cabello en trenzas, para ofrecer más atractivo; pero la verdad era que las había muy jóvenes. La miseria que había seguido a la guerra había aumentado la corrupción; la necesidad arrojaba inocentes sin cesar al sacrificio, empujadas en la mayoría de los casos por sus propios padres. Algunas, desde allí, saltaban a los escenarios del Paralelo; ensayaban cuplés atrevidos y la manera más incitante de mostrar sus encantos, instruidas para ello por hábiles maestros; otras salían hacia los cabarets. Alguna, más afortunada o más hábil, lograba atraerse un protector; alguna también conseguía triunfar, hacerse un nombre; la mayoría se hundía en el vicio y la miseria; se perdían poco a poco en la charca infecta del barrio. [...] Albará pensaba en la gente que, en Barcelona, visita a menudo estos barrios; gente de todas las clases: aristócratas, fabricantes, pequeños burgueses, que van allí con sus mujeres. Se preguntaba qué podían encontrar de divertido en el vicio, la corrupción, la miseria de estos lugares. [...] —Es lo pintoresco, es el color —le dijo amargo—; es lo que buscan nuestros artistas. ¡ —Y no sólo

De forma algo extemporánea e ingenua, la fractura se manifiesta también en los ambientes obreros. En la fábrica de Jorge Fabra, marido de María Molinari, se sugiere la existencia de un movimiento pseudosindical que alimentaría un odio feroz contra el empresario, aunque aceptado y tolerado en cierta medida por este, como secuela de una guerra que había roto una convivencia antaño supuestamente ideal. Así lo expresa el narrador: “Los jóvenes, los formados en las nuevas corrientes, emitían juicios violentos, frases rabiosas e insultantes, que envolvían casi siempre ocultas amenazas; pronunciaban las palabras, mirando al suelo, con una leve y dura sonrisa, con aquella protesta latente, colérica, que les bullía contra los ricos en las entrañas”³⁰. La Guerra Civil habría actuado como revulsivo de esta ruptura, hasta el punto de que la familia del empresario se había visto obligada a huir temporalmente ante una creciente sensación de inseguridad: “La revolución había levantado entre ellos y los obreros un muro que nada podría abatir; había dejado en las almas un poso de odio más hondo y concentrado, aunque más disimulado”³¹. Como ya explicó Matas³², Juan Arbó aplicó a su lectura del contexto laboral de finales de la década de 1940 categorías más propias de la etapa prebélica, y soslayó, además, la existencia de represión contra cualquier atisbo de organización social. A esto se suma el carácter empático de Fabra, quien se aleja del estereotipo del empresario capitalista sin escrúpulos, y se presenta más bien como una figura comprensiva y paternalista. La novela introduce también esta dialéctica a través de un personaje que actúa como contrapunto, Marco Millá, empleado de banca de ideología socialista, que encarna el ideal de amistad arboniano como anclaje de humanidad frente a las discrepancias de pensamiento:

Jorge tenía un amigo de colegio, algo mayor que él. Antes de la revolución había figurado algo en política, y hasta había ostentado un cargo de cierta importancia. En la actualidad estaba empleado en una entidad bancaria. Marco Millá era socialista; lo había sido y

nuestros artistas. Desgraciadamente, son también... La sociedad debe redimirse de este inmenso crimen. Mientras exista esto, no pude haber paz...” (*ibidem*, pp. 90-91).

30 *Ibidem*, p. 145.

31 *Ibidem*, p. 148.

32 Marta Matas, *Sebastià Juan Arbó: De la realitat viscuda a la ficció narrativa*, p. 619.

continuaba siéndolo, pero socialista de izquierda. Era serio, cerrado, dogmático, sin flexibilidad en las ideas. Hablaba con gran seguridad y aplomo, convencido de que era el único poseedor de la verdad. Tenía amistad con Jorge, y a través de él, con su hermano y su familia. Con Jorge se entendía muy bien, porque en la vida corriente Marco Millá era un hombre bonísimo, y quería a Jorge entrañablemente. No obstante, evitaban hablar de política. No se entendían, y así su amistad —cosa rara en este tiempo, por encima de sus creencias, permanecía intacta³³.

Representa el mismo ideal de concordia y hermanamiento por el que el autor abogaría en la carta dirigida a Galinsoga. Lo puso también explícitamente en boca de Andrés Albará, quien plantea en la novela el valor de la amistad como un culto y como un refugio espiritual³⁴.

Pero hay dos momentos clave que permiten esclarecer con mayor nitidez la postura de Juan Arbó frente al director de *La Vanguardia Española* y la razón por la cual remitió a la lectura de *María Molinari* en su primera reacción epistolar tras ser despedido. El primero corresponde a los capítulos iv y v de la primera parte, que narran una salida del matrimonio Albará-Fernández al lujoso cine Windsor Palace de Barcelona. Desde el principio, todas las reflexiones internas del protagonista se centran en la pervivencia de marcados contrastes sociales entre una clase adinerada y ostentosa, y otra marginal de humillados al servicio de la primera, lo que prueba —a su juicio— la inutilidad de las recientes experiencias bélicas, en especial en lo relativo a los horrores del comunismo, de los cuales no se había aprendido nada³⁵. Como es habitual en su novelística de posguerra, el rapitense recurrió a un conflicto internacional para articular un discurso que fácilmente puede leerse como un correlato de su visión de la historia nacional reciente. Así, Albará, que llega con retraso a la sesión, declina entrar a la sala durante la proyección del NO-DO, y lo justifica con las siguientes palabras:

33 Sebastià Juan Arbó, *María Molinari*, p. 145.

34 *Ibidem*, p. 29.

35 Sebastià Juan Arbó, *María Molinari*, p. 47. La versión de 1957 especifica que, a pesar de esta evidencia, con las actitudes adoptadas por las oligarquías económicas “hacemos todo para que prospere el comunismo” (Sebastià Juan Arbó, Barcelona, Destino, 1957, p. 55).

—[...] Estoy harto de ver americanos apuestos, bravos y llenos de simpatía, y a japoneses rechonchos con cara de bestias feroces, respirando odio y crueldad; “jeeps” con ministros y generales, sonrientes y fumando puros, y al lado de ellos³⁶, ancianas trabajando entre las ruinas, niños con cara de hambre. Vi un grupo de chiquillos corriendo tras un carro de basuras del ejército americano para recoger los desperdicios. Era precisamente por los alrededores de Navidad. No lo olvidaré nunca. ¡Cuántas cosas habíamos de ver al final de esta guerra! ¡Cuántas desilusiones habíamos de sufrir los ingenuos que esperábamos en la Justicia y la Caridad! [...]

Emma pensó un momento en Andrés, en su nobleza, en su sinceridad. Emma admiraba a su esposo y le quería. Se había pasado la guerra defendiendo con ardor la causa de los aliados; esta actitud, en los días de las victorias alemanas, le había costado muchos disgustos. No obstante, ahora, viendo la dureza con que era tratado el vencido, sin distinción de culpables y de inocentes, ante los horrores de las deportaciones, los odios y los crímenes, su alma se había inclinado llena de piedad hacia aquel pueblo, vasto campamento de miseria y de lágrimas, de hambre y de esclavitud, sobre el cual paseaban su triunfo los vencedores, sobre el cual se había desencadenado todo el odio del mundo, donde habían sido declarados culpables y tratados como tales hasta los niños.

“¡Qué diferente de tantos que conozco —reflexionó Emma, todavía—, que vistieron, o poco menos, el uniforme de las S. S. en los días de los grandes triunfos y hoy se dedican a adular a Inglaterra hasta en los porteros de los Consulados!”³⁷.

La idea de que la victoria no es siempre sinónimo de justicia, y de que los ideales pueden acabar pervertidos por la venganza, presenta un paralelo claro con la carta a Galinsoga: la denuncia de la miserable situación de la población alemana tras la Segunda Guerra Mundial, y en especial la de los inocentes del conflicto, guarda vínculos evidentes con la situación nacional tras el conflicto civil. En ambos casos, se critica el maniqueísmo de un mundo en que la categoría moral de una persona se define en función del bando al que le ha tocado pertenecer, y no de su verdadera responsabilidad.

36 La versión de 1957 añadía a continuación “en la Alemania vencida,” (Sebastià Juan Arbó, *María Molinari*, p. 55).

37 *Ibidem*, pp. 47-48.

A continuación, el encuentro de Albará con el hijo del barbero de su pueblo en el vestíbulo del cine aporta un contrapunto cómico, condicionado, sin embargo, por ese mismo sentimiento de desencanto. A pesar de compartir orígenes, ambos ocupan ahora posiciones muy distintas: uno trabaja uniformado como portero en el local mientras el otro asiste a él como un prestigioso intelectual, integrado en la vida social de las altas esferas de la ciudad. Al observar su porte marcial, Albará le pregunta por su participación en la Guerra Civil. Su paisano le responde que había sido condecorado por méritos de guerra en Teruel, aunque en realidad se debían a que lo hirieron mientras corría hacia el enemigo creyendo que huía en retirada. El chascarrillo le sirve al portero para denunciar, entre la ironía y el desengaño, la precariedad de su situación laboral, la hipocresía de los honores públicos y el abandono real de aquellos que comprometieron su integridad física en la contienda: “Las peripecias las paso aquí. No repare en el uniforme; tampoco en las medallas. Son como las de San Roque de nuestro pueblo: no son de pago”³⁸.

La guerra como tal irrumpe bajo la forma de una écfrasis cinematográfica. La película que se proyecta es *Mrs. Miniver* (1942), dirigida por William Wyler, un filme de un notable valor propagandístico. El narrador reconstruye la obra desde el punto de vista de Albará, implicando sus emociones y pensamientos como espectador. Las escenas que retratan el violento trastorno de la cotidianidad de una familia británica —en especial la célebre secuencia del bombardeo nocturno y el refugio— elevan la reflexión sobre el conflicto mundial, que ya no se presenta como la tragedia individual de un héroe, sino como una catástrofe de alcance cósmico y trascendencia universal, que afecta a toda la humanidad, víctima de sus propias invenciones destructivas. Albará proyecta el horror ficcional a su propio destino, anticipando un futuro sin esperanza marcado por la amenaza atómica:

Y él, Andrés Albará, un hombre simple de Barcelona, con su corazón en su pecho y su fe, pensaba en las bombas de Magassaki [*sic*] y de Hiroshima; pensaba en Londres y en Berlín; pensaba en la futura humanidad, sometida a la amenaza de una nueva guerra,

38 *Ibidem*, p. 54.

que sobrepasaría en horrores a todas las guerras padecidas; pensaba en sus hijos —cuando vinieran—, en los hijos de sus hijos, en la futura humanidad. Veía figuras humanas corriendo alocadas entre las ruinas y los incendios; y sentía como el contacto de una mano fría que le apretaba en la sombra la garganta: como si se introdujera en su corazón y se lo estrujase bárbaramente. La lengua se le pegaba al paladar, y sentía que un sudor frío y angustiado le inundaba las sienes, le corría por la frente. Tenía casi deseos de gritar³⁹.

Sin embargo, hay otro momento de la novela del que no es necesario hacer extrapolaciones o lecturas entre líneas: la descripción del vecindario del piso de Félix Daura en el Raval, al que se traslada María Molinari cuando se consuma el abandono de su propio hogar. Comparten edificio con personas de condición humilde que son la viva imagen de los estragos sociales causados por la guerra civil, y en concreto, de las represalias adoptadas por el nuevo régimen:

[La señora de la limpieza] [e]ra una mujer ya vieja, o envejecida acaso por las desgracias; vivía realquilada en el piso de abajo, con una familia de obreros. Procedía de un pueblo de Gerona; le habían matado a su esposo y al hijo durante la Revolución, y se había refugiado allí. Parecía medio atontada. Cada día se levantaba de madrugada, y se iba a hacer limpieza en un centro oficial. A María le contó su historia; la muerte de su esposo y su hijo; lo hizo torpemente, y cada vez se ponía a llorar sin poder terminarla.

En el mismo piso vivía una mujer, joven aún, cuyo marido había tenido que huir a Francia al final de la guerra. Ella había estado dos años en la cárcel; entre tanto, el niño, paliducho y medio enfermo, había quedado al cuidado de una vecina. Todas las semanas, el niño había ido a ver a su madre. La anciana de Gerona le había acompañado alguna vez. “Cuando llegaba allí y veía a su madre tras la reja, parecía loco; le gritaba “Madre”, y su grito resonaba entre los gritos de aquel infierno; y todos se volvían, y yo, detrás de la reja, la veía a ella llorar”. “¡Madre, quiero ir contigo!” “Madre saldrá pronto —le contestaba ella, tras un silencio—. Saldrá pronto”.

La anciana ponía el comentario final: “¡Cuántas penas, Dios

39 *Ibidem*, p. 58.

mío! ¡Una no haría más que llorar! Si miras a un lado, lágrimas; si miras al otro, lágrimas. Una no haría más que llorar. ¡Si le hubiese usted visto, el día que salió su madre!” Y se enjugaba los ojos con el delantal, ante aquel recuerdo.

Las llagas de la revolución se mantenían allí más vivas; la necesidad las agrandaba, las hacía durar más, las enconaba con recuerdos; allí se sentía aun con fuerza la resaca, y aquí y allá en la playa desierta, había un resto del inmenso naufragio⁴⁰.

Aunque solo fuera con el propósito de reflejar el ambiente en que se mueve una de las protagonistas, la mirada sobre estas víctimas colaterales del conflicto revela una gran sensibilidad no ajena al dolor de los represaliados. Aunque representado en ejemplos particulares, este sufrimiento adquiere un carácter simbólico y colectivo, como reflejo del padecimiento de todo un pueblo. En este contexto, la pobreza actúa como catalizador de una memoria traumática y contribuye a agravar sus heridas.

No se trata de casos aislados. Aunque de forma más discreta, la experiencia de la Guerra Civil está presente en el día a día de muchos personajes de la novela. Albará rememora esos días a través de la figura de la madre, erigida como referente moral y ejemplo de entrega y sacrificio, tanto hacia su familia como hacia su entorno cercano⁴¹. María Molinari convive con el dolor de la muerte de su mejor amiga, Margarita, en un bombardeo nocturno, una ausencia especialmente sentida en sus momentos de mayor desconsuelo⁴². Es también la letanía de Félix Daura, excombatiente, cuya experiencia en el frente ha dejado estragos en su personalidad, marcada por pulsiones extremas y vicios incontrolables, en una deriva moral autodestructiva⁴³. Juana, la vieja sirvienta de los Albará, es madre única de un hijo asesinado durante la contienda, una pérdida que transformó por completo su carácter, sumiéndola en una atonía total⁴⁴, lo que no impide que sea tratada con condescendencia, cuando no con desdén.

Retomando la discusión sobre el contexto de la misiva remitida el 10 de febrero de 1954 por Sebastià Juan Arbó a Luis Martínez de Galinsoga,

40 *Ibidem*, pp. 217-218.

41 *Ibidem*, p. 325.

42 *Ibidem*, p. 64.

43 *Ibidem*, p. 13.

44 *Ibidem*, p. 34.

parece evidente que el hecho de que el 19 de enero el escritor hubiese remitido al director de *La Vanguardia Española* a la lectura de un libro de próxima aparición para excusar su negativa no podía interpretarse sino como un subterfugio para no poner negro sobre blanco su discrepancia con respecto de la conmemoración de la efeméride. La única carta localizada de Galinsoga sobre este particular, también de 19 de enero de 1954⁴⁵, fue una reacción inmediata a la anterior. En ella salía a relucir toda su intransigencia frente a cualquier atisbo de disidencia en el seno del medio, lo que, a su modo de ver, hacía incompatible su relación profesional.

Como resultado de esta admonición, Sebastià Juan Arbó le habría dirigido todavía un par de cartas adicionales, repletas de oblicuidades, con que venía a diferir el compromiso. La primera, de la que se tiene constancia a través de un borrador sin fechar⁴⁶, disculpaba la demora por las tareas de corrección de pruebas de un libro —con toda seguridad, *María Molinari*— y justificaba el tono de la anterior en el intento de salvar la relación personal entre ambos. Se comprometía, además, a no aplazar la respuesta prometida más allá de un día. La segunda, de 27 de enero, describía una coyuntura personal desfavorable —a su despido se sumaba su derrota en el Premio de Novela Ciudad de Barcelona, al que se había presentado con la novela mencionada, junto a otras circunstancias personales— para rogarle un poco más de tiempo, a la vez que denunciaba un clima enrarecido por parte de algunos elementos del que era ya su antiguo periódico:

Le prometí escribirle anteayer mi carta de respuesta a la suya del 19 corriente. Le ruego me perdone que no lo haya hecho, como esperaba. Aquel día me fue imposible; después no he tenido la cabeza para nada. Estoy, y no dudo lo comprenderá, pesando horas tristes: todo en estos días ha parecido conjurarse contra mí. Primero, vino el incidente con usted; luego, me ha parecido notar, tal vez infundadamente, en uno o en otro detalle, en *La Vanguardia* cierta animosidad contra mí. Le juro que no se trata ya de colaborar, o no, en ella; pero me disgusta mucho el pensamiento de que pueda sentirse

45 Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó.

46 Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó. Por lo que se deduce de la comunicación posterior, podría ser de 24/01/1954.

hacia mí hostilidad en este periódico en el que con tanta ilusión colaboré, en este periódico tan estimado por mí, que, difícilmente, si lo pierdo, colaboraré en otro, aunque me lo pidan. No hablo de las personas, por las que, aparte de usted y de don Carlos, a quien tengo también que agradecer mi entrada en él, habría sentido, y siento, afecto en esa casa. Sobre esto, vino por fin mi fracaso en el premio, que me parecía, y creía, tener seguro, y cuya decepción no quiero ponderarla. Verdaderamente, se diría que el cielo me lo ha juntado todo; los golpes me han llovido desde todas partes, pues hay aún otros de los que no hace falta hablar⁴⁷.

Contra lo que se sugiere en *Los hombres de la ciudad*, queda probado que la carta de 10 de febrero es, cuando menos, el resultado de semanas de meditación y vacilaciones, y no una réplica contundente en la que el escritor se hubiera expresado de buenas a primeras y a tumba abierta.

5. EL PROBLEMA TEXTUAL DE LA RUPTURA CON LUIS MARTÍNEZ DE GALINSOGA

Existen indicios documentales que invitan a extremar la cautela con respecto del texto de este documento tal como se reprodujo en el “Apéndice”. A diferencia de las epístolas anteriores, y contra lo que solía ser habitual en las comunicaciones más comprometidas que Sebastià Juan Arbó dirigió a sus corresponsales, no se conserva ningún borrador íntegro de la carta original. Lo más que se ha documentado son dos hojas correspondientes a probaturas textuales y un borrador de la parte final del documento, numerado y tachado, pero redactado en un formato —hojas de proporción aproximada 2:1, escritas en orientación vertical— más habitual en su taller de escritura en la creación literaria que en la redacción epistolar. Además, a diferencia de los borradores de las dos cartas fechadas el 19 y el 27 de enero de 1954, las hojas de estos testimonios no están membreadas con el nombre y la dirección impresa del escritor.

Otro hecho salta a la vista y merece tenerse en cuenta. Los tres borradores de las cartas del 19 de enero de 1954, la intermedia sin fechar

47 Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó, 27/01/1954.

y la del 27 del mismo mes, fueron marcados explícitamente a mano por el escritor con las siguientes indicaciones, situadas en la esquina superior izquierda de la primera hoja, respectivamente: “Copia | Memorias”, “Copia” y “Copia”. La tinta empleada tanto en estas marcas como en el texto de las cartas presenta idénticas características —lo cual no constituye una prueba concluyente, pues empleó el mismo instrumento, el bolígrafo azul de base acuosa, al menos desde los años de 1940 hasta 1984—, y el domicilio que figura en el membrete coincide con el del escritor en esos años —calle Vergós número 10 de Barcelona, de la que se mudó en 1960 a la calle Enrique Granados número 89 de la misma ciudad—.

Conjugando estas evidencias, cabe contemplar de entrada un par de hipótesis: la primera, y más plausible, es que se trate de borradores originales que Sebastià Juan Arbó revisó posteriormente durante el proceso de creación de sus memorias y marcó para tenerlos en cuenta; la segunda es que, ya en una fecha temprana, considerase estos documentos como posible material con el que nutrir su proyecto futuro. En cualquier caso, lo que no parecen descartar es la posibilidad de que exista cierta dosis de artificio en la carta transcrita en *Los hombres de la ciudad*. Esta sospecha —que, de otro modo, no pasaría de ser una mera conjetura— se basa en las evidencias materiales presentes en los testimonios de génesis de las memorias que contienen el texto de la carta. El más relevante para el caso es *cCI*⁴⁸, una copia de carbón a doble cara de un mecanoscrito de la car-

48 La recensión de los testimonios que se abordan en lo sucesivo es la siguiente:

- H* *Memorias. Los hombres de la ciudad*, Planeta, 1982
- M6* Mecanoscrito formado por los registros [41], [42], [2175] y [2394]
- mM6* Texto mecanoscrito de *M6* obra de un mecanógrafo
- sM6* Revisiones de autor sobre *mM6*
- e1M6* Revisiones de la primera mano ajena al autor en *M6* sobre *sM6*
- e2M6* Revisiones de la segunda mano ajena al autor en *M6* sobre *e1M6*
- cCI* Copia de carbón de un mecanoscrito con el texto de una carta dirigida a Luis de Galinsoga en el registro [97 – ff.68r-71v]

Las referencias a registros archivísticos entre corchetes remiten a la numeración del inventario del Fondo Sebastià Juan Arbó en el Arxiu Comarcal del Montsià. Examino los avatares genéticos de *Los hombres de la ciudad* en “La génesis de *Los hombres de la ciudad* de Sebastià Juan Arbó: texto de textos, memoria de memorias”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo CV, cuaderno CCCXXXII, pp. 71-116.

ta. A su vez, el mecanoscrito original es copia de otro testimonio, como indica la presencia de un espacio en blanco en [97 – f.69r]⁴⁹, que suele ser indicio de desistimiento por parte del mecanógrafo. El aspecto que contribuye en mayor medida a poner en cuestión la naturaleza del texto que reproduce *H* es que *cCI* contiene una modificación del puño del autor que se puede calificar sin lugar a duda como una variante de autor. Así pues, mientras que *cCI* leía:

Tampoco pretendo imponer a nadie mi manera de pensar y de sentir —que puede, lo admito, ser equivocada—, y en esto, como en todo, puedo soportar perfectamente que uno disienta de mí en las ideas; con tal que en el terreno personal se comporte como un hombre honrado y sincero, me basta; yo solo pido sinceridad y que respeten mis ideas como yo respeto las de los demás. [97 – f.69v]

en *scCI* el autor dispuso las siguientes sustituciones y adiciones:

Tampoco pretendo imponer a nadie mi manera de pensar y de sentir —que puede, lo admito, ser equivocada—. En este punto he colocado siempre los afectos sobre las ideas, y puedo soportar perfectamente que uno piense diferente de mí sea en la materia que sea y tampoco he tratado de imponer a nadie mis creencias; solo pido sinceridad, y que así como yo respeto las de los otros respeten ellos las mías. [97 – f.69v]⁵⁰

La evolución del fragmento no se detiene ahí. En un testimonio intermedio, hoy perdido, debió de producirse la alternación de “uno piense diferente” por “una persona disienta”, tal como lo refleja [M6, 2394 – f.818]⁵¹. Si bien el fondo permanece inalterado, esta operación textual

49 Arxiu Comarcal del Montsià, Fons Sebastià Juan Arbó.

50 La supresión del fragmento sustituido en [97 – f.69v] no se hace explícita con una tachadura, excepto en el fragmento “y en esto, como en todo,” con una marca de inserción angular, y en “disienta de mí en las ideas”, para sustituir, en cambio, toda la parte de texto que viene a continuación. El aspecto visual que ofrece la modificación es más propio de una variante alternativa. No obstante, me decanto por la interpretación de esta última trasmutación en la línea de los testimonios posteriores, que es la que preserva su sentido como reformulación de la misma idea.

51 Arxiu Comarcal del Montsià, Fons Sebastià Juna Arbó.

revela, cuando menos, una intervención que pone en entredicho la fidelidad de la transcripción. De hecho, en *M6* no solamente se observan ajustes ortográficos o el desarrollo de abreviaciones por parte de la mano ajena *e2M6* con el fin de uniformizar estilísticamente el texto en consonancia con el resto de la obra, sino que una lección situada al final de la misiva, “el don de la suavidad” [*M6*, 2394 – f.820], fue modificada por *sM6* —es decir, el autor— por “el don de la diplomacia o la suavidad”, y *e1M6* la transformó en “el don de la diplomacia o la servidumbre”. Por tanto, existió una adulteración del documento original por parte del propio autor.

Cabe destacar, además, que *e1M6* —la primera mano ajena que revisó el texto— incurrió en un error al interpretar “servidumbre” en lugar de “suavidad”, una confusión explicable por la función que desempeñó esta mano en otros lugares del testimonio: casi invariablemente, la de hacer inteligibles las enmiendas introducidas en *sM6*, debido a su difícil caligrafía. Esta lección errónea pasó al texto impreso, alterando ligeramente el sentido de la conclusión de la obra, pero mediante una lección compatible con el sentido global del texto. Todo ello contrasta con otra carta del “Apéndice”, firmada por Josep Tarradellas, que se mantuvo prácticamente intacta, al margen de ciertos retoques de puntuación⁵².

A la vista de estos datos, sobre la misiva de 10 de febrero de 1954 pueden aventurarse distintas hipótesis. En un extremo, cabría la posibilidad de que no fuera más que el falseamiento de una comunicación que nunca se produjo, o que no existió al menos en los términos que el impreso de las memorias declaró —por ejemplo, que el tono del original fuera más moderado—. En este caso, lo que acreditarían las dos hojas en estado de borrador conservadas, correspondientes a la parte final, serían las probaturas para la construcción de un relato por parte del autor con que proyectar una determinada imagen de sí mismo en sus memorias, tomando como guía o inspiración la correspondencia auténtica que sí conservaba. En el extremo opuesto, no se puede descartar que este conjunto de modificaciones responda simplemente a retoques estilísticos. Lo que parece más difícil de sostener es que en realidad las diferentes intervenciones del autor fueran,

52 Sebastià Juan Arbó, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, p. 326. Téngase en cuenta otra variable relevante: a diferencia de Luis Martínez de Galinsoga, fallecido en 1967, Josep Tarradellas sí podía verificar el contenido del “Apéndice” de las memorias en lo referente a su propia carta.

en realidad, fruto de un proceso de revisión meticuloso en virtud del cual cotejara sistemáticamente las sucesivas copias con un supuesto original.

En cualquier caso, el elemento principal que apuntala estas sospechas es el contenido mismo de la carta y sus implicaciones. No hay que perder de vista que, si la versión de *H* hubiese sido más o menos fidedigna, podría haber llegado a constituir incluso una prueba de cargo contra Sebastià Juan Arbó, considerando que iba dirigida a alguien que no dio precisamente pocas pruebas en público de fanatismo ideológico, y que se hallaba perfectamente integrado en la maquinaria del régimen —llegó a ser procurador en Cortes por designación del gobierno en cinco legislaturas distintas—. Confróntese la audacia —o temeridad— de estas palabras con las reservas que demostró en unas declaraciones públicas siete años más tarde en una revista universitaria chilena al ser preguntado por las razones de la prohibición en España de *La hora negra* (Sudamericana, 1955):

Pero, ¿por qué la prohibición?

—Bueno... (comienzan las pausas). Por ciertas cosas que no cayeron bien...

¿Cosas que no cayeron bien al señor Franco?

—Así es.

¿Qué le parece el gobierno del señor Franco?

—Pues... (siguen las pausas). Prefiero no hablar de ello. No creo que interese en una entrevista literaria⁵³.

Durante un tiempo, Francesc Montero Aulet⁵⁴ atribuyó la carta de 10 de febrero de 1954 a Manuel Brunet. En la tesis doctoral que dedicó al periodista⁵⁵, constató el error, motivado por el envío epistolar, el 8 de mayo de 1984, de un mecanoscrito anexo de cinco hojas remitido por Ramon Guardiola i Rovira a María Teresa Brunet Mayor, con fecha idéntica, pero firmado por Manuel Brunet. El texto del documento es prácticamente idéntico al de *cCI* —es decir, sin las intervenciones posteriores del autor

53 Constantino Jaime Bourgade, “Conversación con el novelista. Sebastián Juan Aró”, *Anales de la Universidad de Chile*, 119 (volumen 123) (1961), p. 203.

54 Francesc Montero Aulet, “Manuel Brunet. Itinerari d’un periodista catalanista, catòlic i conservador”, *Serra d’Or*, 570 (2007), pp. 15-19 y Francesc Montero Aulet, “Manuel Brunet, un periodista polièdric”, *Revista de Girona*, 253 (2009), pp. 54-58.

55 Francesc Montero Aulet, *Manuel Brunet i Solà (1889-1956). El periodisme d’idees al servei de la “veritat personal”*, Girona, Universitat de Girona, 2011 [tesis doctoral], pp. 607-608.

en la génesis de sus memorias—, aunque presenta alguna errata dactilográfica menor con respecto del anterior. Esta evidencia impide, por lo tanto, hipotetizar que una tercera persona hubiera copiado la carta a partir del texto de *Los hombres de la ciudad* y la hubiese atribuido apócrifamente a Manuel Brunet con alguna clase de interés. Podría pensarse en alguna especie de vínculo entre Brunet y Juan Arbó que hubiese propiciado que este último le enviara una copia del documento, pero carecería de sentido que el periodista se lo apropiara con fines propios, teniendo en cuenta que la vinculación de Brunet con *La Vanguardia Española* fue fugaz y finalizó el 22 de diciembre de 1946⁵⁶. Otras hipótesis basadas en esta amistad deberían ser capaces de explicar el hecho de que la carta atribuida a Brunet presente una firma mecanoscrita: el único hecho que permitiría establecer inequívocamente un lazo entre ambos escritores, y de rebote, validar plenamente el testimonio de Sebastià Juan Arbó, sería que la copia enviada a María Teresa Brunet llevara la firma autógrafa de Manuel Brunet.

Por el momento, la hipótesis de que Sebastià Juan Arbó remitió la carta a Manuel Brunet, y de que la versión conocida a través de *Los hombres de la ciudad* es fiel salvo por algunos retoques de autor, no tiene más validez que la de una posible circulación privada de la misiva durante el proceso de revisión de las memorias del rapitense —por ejemplo, porque la mecanógrafa o alguien implicado en el proceso editorial hubiese enviado por alguna razón el documento a un tercero—. La primera hipótesis se ve además dificultada por la completa ausencia de correspondencia entre Manuel Brunet y Sebastià Juan Arbó. Solo se conservan dos dedicatorias manuscritas del novelista al periodista, en las que le expresaba su amistad y consideración⁵⁷, opinión que reafirmó en sus memorias: “Era Brunet un bonísimo escritor, al que no se ha hecho justicia, según el uso del país: no era de izquierdas, ni surrealista, ni revolucionario”⁵⁸. Solo la eventual conservación de un fondo documental de Luis Martínez de Galinsoga podría, en última instancia, despejar todas las dudas al respecto. Sea como fuere, Montero Aulet consideró que la carta era propia de un “home amb honor i amor propi”⁵⁹.

56 *Ibidem*, p. 606.

57 Fons Manuel Brunet, Universitat de Girona, 04/1949 y 12/1951.

58 Sebastià Juan Arbó, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, p. 246.

59 Francesc Montero Aulet, *Manuel Brunet i Solà (1889-1956). El periodisme d'idees al servei de la "veritat personal"*, p. 607.

6. UNA REANUDACIÓN CON PERSPECTIVAS

Sebastià Juan Arbó fue suspendido como colaborador de *La Vanguardia Española* durante casi cinco meses a contar desde su última tribuna, firmada el 14 de enero de 1954⁶⁰, y la crónica con que certificó su reincorporación, de 10 de junio⁶¹. La sanción no duró un año, como llegaría a afirmar en sus memorias⁶², pero significó su primer gran desencuentro en materia de colaboraciones periodísticas, justo al inicio de su vinculación profesional con el periódico barcelonés.

Las circunstancias de la reanudación de este vínculo profesional apenas se esclarecen en el texto de *Los hombres de la ciudad*. El autor lo atribuyó a la simpatía que guardaba Galinsoga por él, a pesar de todo. Fue con ocasión de las Jornadas Literarias por la Mancha, para las cuales el periódico solicitó sus servicios como cronista⁶³. A partir de este punto, su colaboración en *La Vanguardia Española* se habría desarrollado sin dictados temáticos.

Sin embargo, en el acervo del escritor se conservan diversos artículos inéditos que podemos datar de esta misma etapa, y que con toda seguridad fueron preparados para el periódico barcelonés. La documentación epistolar no permite precisar las razones por las cuales no llegaron a publicarse, por lo que no cabe descartar que la dirección planteara al respecto alguna reserva, una circunstancia que fue habitual especialmente tras la destitución de Galinsoga. El primero de ellos es “Verdugos y víctimas”, escrito con ocasión del fallecimiento reciente de Ióssif Stalin el 5 de marzo 1953, en que reflexionó en torno a las críticas que habían surgido contra los dirigentes rusos por no haberse revelado contra el dictador. Defendió que tales juicios obviaban el clima de terror, delación y coacciones brutales que imperaba en el régimen, donde cualquier intento de oposición podía significar la persecución, la tortura o la muerte de la familia de uno, por lo que era injusto exigir heroísmo en condiciones inhumanas, y especialmente, desde la comodidad de la distancia. Por su parte, “Notas de la Cerdaña. Pan y yo” no es difícil suponer que formara

60 Sebastià Juan Arbó, “Los premios literarios”, *La Vanguardia Española* (03/01/1954), p. 3.

61 Sebastià Juan Arbó, “Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias”, *La Vanguardia Española* (10/06/1954), p. 8.

62 Sebastià Juan Arbó, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, p. 209.

63 Sebastià Juan Arbó, “Escritores en la Mancha. Las jornadas literarias”, p. 8.

parte de la serie de artículos que Juan Arbó dedicó en 1953 a su veraneo en la Cerdaña⁶⁴. En este, concretamente, evocó los paseos matinales con Pan, un perro del lugar a través del cual reflexionó sobre el misterio de la consciencia animal. Dentro de este grupo de artículos se inscribe también “Respuesta a unas objeciones”, una réplica a los comentarios de algunos lectores por carta a raíz de un artículo anterior en que Sebastià Juan Arbó había señalado la precariedad del panorama literario en España, huérfano de grandes genios, frente a otros periodos históricos. Las referencias internas podrían situarlo como parte de la serie iniciada con “Fallos de la nueva literatura” y continuada en “Los valores eternos”⁶⁵. Otro inédito, “El poder de la gloria”, entra en la polémica en torno al sacrificio de la perra Laika como primer ser vivo en orbitar el planeta a bordo del Sputnik 2, un ejemplo, según el autor, de la capacidad del afán de trascendencia y reconocimiento humanos como motor de las más grandes gestas. Respondía a una pieza anterior “en estas páginas” de Julia Maura sobre el tema, es decir, el artículo que esta dramaturga le dedicó el 27 de noviembre de 1957⁶⁶. Por su interés documental, estas cuatro piezas inéditas se pueden leer en el anejo a este estudio, regularizadas ortográficamente.

El novelista jugó sus cartas lo mejor que supo. La escasa correspondencia conservada de estos años se limita a muestras de agradecimiento por distintos mensajes de felicitación de Sebastià Juan Arbó por nombramientos

64 Sebastià Juan Arbó, “La lluvia en la Cerdaña”, *La Vanguardia Española* (05/08/1953), p. 5; Sebastià Juan Arbó, “Motivos de la Cerdaña. Crepúsculo en el valle”, *La Vanguardia Española* (06/08/1953), p. 5; Sebastià Juan Arbó, “Motivos de la Cerdaña. Canciones infantiles”, *La Vanguardia Española* (21/08/1953), p. 5, y Sebastià Juan Arbó, “Motivos de la Cerdaña. Los chopos”, *La Vanguardia Española* (23/08/1953), p. 5.

65 Sebastià Juan Arbó, “Fallos de la nueva literatura”, *La Vanguardia Española* (15/04/1955), p. 5, y Sebastià Juan Arbó, “Los valores eternos”, *La Vanguardia Española* (27/04/1955), p. 13.

66 Por último, se conserva un manuscrito de un artículo inédito, con pérdida parcial de texto en la primera hoja del testimonio, titulado “El señor Krushev ha hablado”, en que Sebastià Juan Arbó examinó unas declaraciones recientes de Nikita Krushev para criticar la negación de las libertades fundamentales que suponía el modelo soviético. Proponía que la fraternidad y la justicia debían construirse desde el amor, retomando los valores ya presentes en el ideal cristiano. Las referencias internas del texto podrían contribuir a datarlo de principios de los años de 1960. Por su estado de incompleción, así como por la dificultad de determinar si se trata de un texto de la etapa de Galinsoga al frente de *La Vanguardia Española*, se ha optado por no adjuntarlo a los anejos de este estudio.

y condecoraciones por parte del régimen a Galinsoga⁶⁷. Conocedor de las sensibilidades del director y de la corte de aduladores que lo rodeaba, cuidó el trato personal a través del halago. No en vano, la única dedicatoria conservada en el Arxiu Comarcal del Montsià con la firma de Galinsoga se aparta de la tónica habitual de esta clase de documentos, pues no responde a un envío voluntario por parte del autor del libro, sino a la petición del propio Sebastià Juan Arbó, como acredita otra carta de 24 de noviembre de 1956 (AMR). Se trata de *Centinela de Occidente* (AHR, 1956), la biografía de Francisco Franco firmada por Luis Martínez de Galinsoga en colaboración con el teniente general Francisco Salgado, dedicada “Al ilustre escritor Juan Sebastián Arbó que aporta a *La Vanguardia* la profundidad de sus ideas literarias y la galanura de su estilo castellano. Con un abrazo de cordial amistad y de sincera admiración”⁶⁸.

La cordialidad imperó en esta relación profesional hasta que el conocido como caso Galinsoga precipitó la destitución del director por parte del Consejo de Ministros el 5 de febrero de 1960, siendo sustituido por Manuel Aznar Zubigaray. A pesar de todo el ruido que envolvió al asunto, Sebastià Juan Arbó no se ensañó con el exdirector por esta cuestión, pues lo reconocía como una persona “excelente”⁶⁹. Constató su incapacidad para comprender Cataluña por su fanatismo y su cerrazón y la inconveniencia de que un perfil como el suyo se situara al frente del diario, unas impresiones que habría intercambiado confidencialmente con el conde de Godó pero que no habrían sido escuchadas por el propietario, más interesado en cuidar las conexiones políticas del medio con el régimen.

Sebastià Juan Arbó, por su parte, seguiría en las páginas de *La Vanguardia Española* —*La Vanguardia* a secas, a partir del 16 de agosto de 1978— durante casi dos décadas más, firmando su última colaboración el 11 de noviembre de 1981. No serían las discrepancias ideológicas, sino una progresiva entrada en declive de la consideración por parte de Horacio Sáenz Guerrero, a la sazón director del periódico barcelonés, la que determinaría la separación definitiva tras un cúmulo de vicisitudes que serán materia de futuras aproximaciones a la cuestión.

67 Arxiu Municipal de la Ràpita, Fons Sebastià Juan Arbó, 02/10/1954, 13/05/1955 y 29/07/1958.

68 Arxiu Comarcal del Montsià, Fons Sebastià Juan Arbó, 21/11/1956.

69 Sebastià Juan Arbó, *Memorias. Los hombres de la ciudad*, p. 209.

7. ANEJOS: ARTÍCULOS INÉDITOS CITADOS DE SEBASTIÀ JUAN ARBÓ⁷⁰

VERDUGOS Y VÍCTIMAS⁷¹

Se censuran muchas veces entre nosotros las flaquezas de uno, las debilidades mostradas en ciertas circunstancias y que, vistas desde fuera, son

- 70 Los artículos se han editado tomando como texto base el último testimonio conservado de la cadena genética, probablemente el más autorizado, sin confundirlo con la última voluntad del autor, un principio cuando menos cuestionable tratándose de inéditos. Se han regularizado y modernizado ortotipográficamente y ortográficamente. La puntuación se ha modificado cuando ha sido imprescindible. Se han restituido comillas de cierre y guiones —que se han unificado privilegiándolos sobre los paréntesis—, así como signos de admiración e interrogación que faltaban o se consideraban convenientes. El cotejo de los diferentes testimonios de un mismo artículo ha permitido puntualmente depurarlo de erratas y errores como duplografías, haplografías y otras lecciones defectuosas como omisiones ajenas a la voluntad del autor, producto del proceso de copia. La primera nota a pie de página de cada artículo indica el testimonio que se ha tomado como texto base, con una sucinta descripción de sus características codicológicas y su origen archivístico. Concreta también la existencia de otros testimonios, sobre los que se realizan análogas especificaciones. El resto de las notas corresponden al aparato de variantes, en el que no se consignan variantes ortográficas ni ortotipográficas. Los signos empleados en este responden a los siguientes usos:

-] separa el *lemma* de la *varia lectio*
- | marca un salto de párrafo en una lección
- // delimita una porción de una lección sobre la cual el editor efectúa un comentario, en cursiva
- ~ dentro del *lemma*, sustituye parte de una porción extensa de texto, remitiendo al texto crítico
- ~ dentro de la *varia lectio*, indica equivalencia del texto de parte de la variante con el que se consigna en el texto crítico
- # los testimonios afectados por este signo no contienen, por pérdida material de texto, ninguna variante o parte de esta correspondiente al lugar crítico señalado
- ob. indica una variante inmediata que el autor tachó
- Ø indica que en un estadio o testimonio falta la variante posicionalmente equivalente a la del texto crítico
- edd. indica que todos los testimonios cotejados leen lo mismo en la *varia lectio*
- v.a. variante alternativa
- †...† indica que una porción de texto no se ha podido transcribir a causa de su ininteligibilidad

- 71 Se edita el mecanoscrito con variantes de autor manuscritas del registro 1502 del Fons Sebastià Juan Arbó del Arxiu Comarcal del Montsià a partir de la revisión del autor, que se sigla como S. El mecanoscrito se sigla como Mc. La primera revisión por parte del mecanógrafo se sigla como Mc1.

comúnmente llamadas cobardías. En tales casos nunca suelen tenerse en cuenta las circunstancias en que se producen.

Pensaba yo en esto ante las censuras que han llovido, y están lloviendo, estos días sobre la actitud de los dirigentes rusos ante el desaparecido dictador; todavía ayer uno de nuestros comentaristas de política internacional se preguntaba cómo no habían estos dirigentes atajado el mal cuando se dieron cuenta de él; es lo que han preguntado los dirigentes comunistas y otros de diversos países, es decir, los que miraban los toros desde la barrera.

Los que tal preguntan no han querido saber cómo se producían los hechos; no se han tomado la pena de leer el libro de Trotsky sobre Stalin, o si no tanto, el de Essad Bey; algunos de los libros de interés que se han publicado sobre la Rusia actual, y sobre todo, esta tremenda acusación⁷², este capítulo sombrío de historia, que es el libro de Orlov, publicado recientemente, y donde el Gobierno de Stalin es puesto a la luz en⁷³ todo su horror.

De haberlo hecho, comprenderían perfectamente por qué no se levantaron contra el tirano y verían que la pregunta es obvia.

Es curioso comprobar de paso la ignorancia en que se estaba a este respecto. Todo lo que dijo Krushev en su famoso discurso estaba en los libros citados, y de manera que apenas dejaba lugar a dudas. En Trotsky está citado el consejo de Lenin a propósito de Stalin en su testamento; en Orlov se demuestra casi claramente que el déspota mató a su mujer, con otros hechos mucho más graves⁷⁴. Krushev no ha dicho nada nuevo.

No obstante, ha tenido que decirlo él para que la gente empezase a mesarse los cabellos, para que la opinión universal se haya sentido estremeada, y con ella, los corresponsales y comentaristas, y aun los dedicados a cuestiones rusas. Es una prueba de la ignorancia, de la mala fe y de la mentira en que se mueve hoy la política del mundo; de la falta en él de una conciencia moral, causa todo ello de mucha parte de los males que se abaten sobre nosotros.

Pero volvamos a lo que decíamos: a las censuras que se han dirigido desde todas partes a los dirigentes rusos. Hay que leer los libros citados

72 acusación] sensación *Mc McI*

73 en] con *Mc McI*

74 más graves] peores *Mc McI*

antes, y sobre todo, el último de ellos, si no para justificar, porque no hay justificación posible, para explicarse cuando menos la actitud de los dirigentes de la Rusia actual; tal vez entonces nos explicaríamos incluso la alegría exaltada que han venido manifestando en sus viajes; hallaríamos en ello, tal vez, la justificación de esta euforia cuya sinceridad se ha puesto en duda; porque solo así podría saberse lo que representó para ellos librarse de aquel hombre que les tuvo durante años aterrorizados.

Cuenta Trotsky que, en su juventud, desterrado en Siberia, la ocupación principal de Stalin era cazar animales con trampas para después torturarlos; en el libro de Orlov vemos la segunda parte de esta historia. Solo que aquí el panorama ha cambiado: Stalin está instalado en su trono en Moscú, impone su ley en toda Rusia, y las víctimas son ahora hombres. Ambos actos nacían del mismo sentimiento, del mismo terrible instinto de mal.

La impresión que da es que ejercitaba en ellos una suerte de satánica diversión; los torturaba hasta la exasperación, hasta la locura —algunos enloquecieron— cazándolos con trampas, como hacía con las ratas, con los conejos, en los días oscuros de Siberia, y sin que se libranan de ello ni sus amigos más íntimos.

El sistema era inhumano, era feroz; se aplicó con todo rigor en una práctica de coacciones, de bárbaras torturas, cuyo diabólico refinamiento no tiene parangón en la historia.

No creo, en efecto, que haya habido ejemplo en ninguna época de un déspota igual; a mi juicio, no lo ha habido ni⁷⁵ en los días más sombríos del Imperio romano, del cual se copiaron en parte los procedimientos; no lo ha habido, primero por la inclinación al mal, por la ferocidad y la ambición de mando del déspota; en segundo lugar, por los resortes que la ciencia moderna, el servilismo y la maldad de algunos secuaces pusieron en su mano y los que le inspiró la propia maldad.

El clima de terror que reinaba en torno a él era inimaginable; uno no sabía si su hijo, su propio hermano, eran sus enemigos; si el peligro se ocultaba para él en su propio hogar; si el amigo más íntimo no le traicionaría, impulsado también él por el terror. Nadie podía fiarse de nadie. Cada cual se sabía espiado hasta en sus menores movimientos, y ¿quién era el que en estas condiciones le ponía el cascabel al gato?

75 ni] Ø *edd.*

En estas condiciones un acto de rebeldía no puede concebirse, como no se tratara de un loco. Las posibilidades de éxito eran prácticamente nulas; en cambio, uno tenía la certeza de acabar los días entre las torturas más horribles y seguido en su hundimiento por los suyos. Uno de los aspectos más aterradores de esta tiranía era este: que cuando uno caía en desgracia sabía que el castigo alcanzaba también a su familia; que a todos les amenazaba el destierro, la miseria o la muerte, que no siempre era lo peor, y esto a los más tiernos de sus hijos, a los más inocentes. El éxito del sistema se apoyaba sobre todo en esta medida, cumplida siempre sin piedad. Orlov cuenta a este respecto casos verdaderamente estremecedores.

Pedir ante esto heroicidades, como se piden, es pedir imposibles; las heroicidades necesitan también su clima y su circunstancia para prosperar; tanta brutalidad anonada a los hombres, aparte de que hace inútil todo gesto. Orlov nos cuenta centenares de casos; los hombres más valerosos, los más enteros y de mejor temple, sucumbieron. Solo de uno nos dice que resistió hasta el fin y murió echando en cara su maldad al dictador; este hombre no tenía familia; no dejaba nadie detrás por cuya suerte preocuparse. Los demás todos sucumbieron.

Los que censuran la actitud de los dirigentes tendrían antes que pensar en esto. El heroísmo que exigen está más allá de las fuerzas del hombre, y se comprende.

Estas censuras desde fuera me hacen pensar en Séneca, que también predicaba fortaleza cuando no estaba él en el cepo. No he traído este nombre aquí por una casualidad; lo he traído como un ejemplo de lo que puede en el hombre este sistema de coacción.

Séneca, pese a su sólida formación filosófica, a su estoicismo, pese al rigor de principios de que blasonaba, se dejaba también vencer por el miedo en su destierro de Cerdeña y adulaba al mismo al que una vez muerto había de denigrar.

Séneca nos dio un ejemplo exacto de lo que vemos en los rusos. Tenemos de ello pruebas irrefutables; las tenemos, de una parte, en su *Consolación a Polibio*, donde adulaba a un esclavo elevado a la privanza del emperador, para atraerse la benignidad de este; los tenemos, de otra parte, en su *Apocolocyntosis del divino Claudio*, donde cubría de insultos al emperador cuando este había fallecido.

Acaso la situación, la dureza del destierro, podría excusar hasta cierto punto el primero de estos documentos; el último nos lo habría podido ahorrar, ahorrándose a la vez la vergüenza de haberlo escrito. No lo necesitaba, como no fuese para vengar en sí mismo la indignidad de su conducta, que es probablemente lo que sucedía, y cuando menos en parte, lo que ocurre con los rusos. El caso aquí es, sin embargo, distinto, y aparte de lo dicho⁷⁶ puede haber aquí, y las hay, razones de política cuyo alcance es difícil adivinar.

Todo esto viene a demostrar lo que hemos afirmado antes: que es tan difícil adoptar dentro actitudes heroicas, como fácil criticarlas desde fuera. Fácil es, desde fuera, dar consejos, dictar normas de conducta, censurar. También Séneca lo había hecho. Se demostró, cuando llegó el momento, que una cosa era hacerlo sobre sucesos posibles, desde Roma, rodeado de comodidades, y otra cosa practicarlo en Cerdeña, entre las miserias, la soledad y el dolor de un durísimo destierro. Si se tiene en cuenta el temple moral de Séneca, y que el tirano no podía en ferocidad compararse con el ruso, ya que Séneca pudo verse desterrado, se comprenderá tal vez la actitud observada esta vez ante el tirano. Ocurre que, en estos dominios⁷⁷, y tratándose de males ajenos, la imaginación de los hombres suele fallar lamentablemente⁷⁸.

76 y aparte de lo dicho] Ø *edd.*

77 dominios] domino *Mc McI*

78 lamentablemente.] ~ | En el caso presente y atendiéndonos al espacio político, tal vez a Séneca puede censurársele por no habernos ahorrado sus insultos al emperador, una vez muerto, cuando no sabido ahorrarnos sus adulaciones cuando vivía; yo creo que esta vez, con los rusos —y el tiempo va demostrando la razón— tenemos que agradecerles sus declaraciones, sea la que sea la intención que los haya podido inspirar. *Mc McI*

NOTAS DE LA CERDAÑA. PAN Y YO⁷⁹

Por las mañanas salgo con el perro. Son días de lluvia, y ya lo dije, los días amanecen aún serenos; apenas si, de madrugada, se ven algunas nubes por el lado del Cadí, que remontan lentamente el cielo con sus orgullosas, sus altas crestas⁸⁰ blancas; por la tarde —podemos estar seguros— el cielo estará cubierto y vendrá la lluvia.

Ir por el campo, en estas mañanas, después de las lluvias, es una delicia; todos los días doy un paseo matinal y todos los días me acompaña el perro, Pan, un antiguo huésped de Mas Aransó. Con el perro, Pan, tenemos una vieja amistad: es una amistad que va de año a año y dura solo unos pocos días; a veces, la distancia es de dos, de tres años, y sin embargo, se diría que Pan se acuerda de mí, a pesar del tiempo.

El perro Pan tiene un rostro largo, muy serio, de viejo filósofo, y tiene los ojos muy tristes, sobre todo cuando mira suplicante. Entonces es tan elocuente su mirada, que no le hace falta hablar. Fuera de esto, Pan es un perro muy señor, nada sentimental; parece afectuoso, pero, si lo es, oculta sus sentimientos, y no se restriega, ni se sube a las rodillas, ni salta alrededor de uno moviendo la cola como hacen por lo común⁸¹ los perros. No sé si me recuerda del año anterior, porque nuestra amistad, ya lo he dicho, va como mínimo⁸² de año en año⁸³; yo creo que sí. En todo caso en un día se restablece entre nosotros⁸⁴ el viejo afecto.

De madrugada Pan me espera ya frente a mi habitación; su cariño no es, sin embargo, desinteresado. Yo soy el único, en efecto, que lo saca aquí a pasear por el campo, que es lo que le gusta por encima de todo.

79 Se edita el mecanoscrito con variantes de autor manuscritas del registro 1697 del Fons Sebastià Juan Arbó del Arxiu Comarcal del Montsià a partir de la revisión del autor, que se sigla como *S*. El mecanoscrito se sigla como *Mc*. Se conserva también otro mecanoscrito con variantes de autor manuscritas del mismo artículo en el registro [1696]. En este caso, la revisión del autor se sigla como *SI*, y el mecanoscrito como *McI*.

80 crestas] cabezas *Mc McI*

81 por lo común] todos *Mc McI SI*

82 como mínimo] Ø *Mc McI SI*

83 año] y aún más *SI*

84 entre nosotros] Ø *Mc McI*

Mientras me visto le oigo ya arañar en la puerta; lo hace discretamente, como lo hace todo; al cabo de un instante, vuelve a llamar; luego, gime un poco, impaciente.

No obstante, cuando salgo, no salta sobre mí, ni se agita, ni mueve la cola: se pone simplemente a caminar un poco adelantado en dirección a la salida; lo hace sin mirarme, con su cara triste de filósofo, muy serio. En la puerta se para; me mira llegar, y cuando abro la puerta, pasa adelante.

Ya en el camino, se para de nuevo y me mira. Yo sé lo que quiere: que le tire una piedra, un pedazo de madera, lo que sea⁸⁵, y salir a buscarlo como quien corre tras una presa. Pan, aunque pequeño, es fuerte; es⁸⁶ de una resistencia prodigiosa tanto a la fatiga como a los obstáculos; es infatigable en la persecución. Pan nació, y se ve claro, para perseguir la presa. Esta inclinación frustrada le ha amargado la existencia; exactamente como a las personas; ahora se engaña persiguiendo a la piedra, a la pelota. En ello busca un derivativo de la caza, de la persecución de la presa, que era su misión, que era su oficio en el mundo; y hay que ver cómo corre, con qué entusiasmo se lanza Pan en pos de la falsa presa. Yo creo que en ese sentimiento de vocación frustrada está el secreto de su tristeza que flota⁸⁷ en su mirada⁸⁸. Pan no ha sido feliz en la vida; nunca ha podido satisfacer su instinto. Hay algunos conejos más en el mundo, pero él ha acabado medio enfermo.

Hoy es el último día de mi estancia en la Cerdaña. Pan no sabe que hoy es la última mañana que salimos, que es la despedida. El mundo a Pan debe de parecerle, en verdad, incomprensible.

Los campos por la mañana están muy bellos; el sol calienta con fuerza, pero puede irse por caminos bordeados de árboles, aminando siempre en la sombra; al lado del camino corre casi invariablemente⁸⁹ un arroyo, que va buscando el río, saltando por las piedras; y es muy grato⁹⁰ caminar a la sombra de los árboles, y sentir⁹¹ junto a uno el ruido del agua siguiéndole.

85 sea] -, a falta de pelota, que es lo que prefiere *Mc McI*

86 fuerte; es] Ø *Mc McI SI*

87 flota] hay *Mc McI*

88 mirada] ojos *Mc McI*

89 invariablemente] siempre *Mc McI*

90 muy grato] hermoso *Mc McI SI*

91 sentir] Ø *Mc McI*

Las mañanas son claras; han sido días de lluvias⁹²; el cielo azul, este cielo azul de Cerdaña, se extiende sobre los verdes, sobre todo el valle y los montes; el sol se vierte a raudales sobre el campo; el aire es transparente y en las laderas podemos ver todos los pueblos; allá⁹³ a lo lejos⁹⁴, por el lado de Francia, en el declive del monte, destaca Font-Romeu, con sus casas blancas⁹⁵; aquí, en frente⁹⁶, clarísimo, se yergue Puigcerdà apelotonado sobre⁹⁷ la altura, y el campanario, alto, sobre la ciudad⁹⁸. Hay una gran paz en el valle; no se oye apenas un ruido⁹⁹; solo el rumor del agua aquí cerca, y el murmullo¹⁰⁰ de la brisa, cuando sopla, en los árboles.

Por el camino avanza acaso una yunta de bueyes; a veces, arrastran la segadora¹⁰¹ mecánica, camino del trigal; a veces, la pesada carreta para transportar las mieses; se alejan lentas por el camino; al lado va el zagal¹⁰², guiando la aguijada¹⁰³. Sobre los prados, en la quietud del aire, vuelan, solitarias, las cogujadas¹⁰⁴; vuelan muy altas, descienden con las alas abiertas y remontan de nuevo el aire cantando. Las cogujadas llenan con sus trinos la calma de la mañana¹⁰⁵.

A veces me siento en una piedra en el ribazo¹⁰⁶; contemplo los campos, los pueblos, los montes; el volar de los cuervos, negríssimos, el sol sobre los prados¹⁰⁷; Pan, entretanto¹⁰⁸, corre por el pastizal; corre detrás de las garzas

92 han sido días de lluvias;] Ø *Mc Mc1 S1*

93 allá] podemos ver /*espacio en blanco*/, y ~ *Mc Mc1*

94 a lo lejos] en la altura *Mc Mc1 S1*

95 en el declive ~ blancas;] Font-Romeu *Mc Mc1*

96 en frente,] ~ en la altura, *Mc Mc1 S1*

97 apelotonado sobre] con sus casas apelotonadas hacia *Mc Mc1*

98 y el campanario ~ ciudad] con su campanario *Mc Mc1*

99 ruido] rumor *Mc Mc1*

100 murmullo] rumor *Mc Mc1*

101 segadora] regadora *Mc Mc1*

102 al lado va el zagal] mientras el mozo va *Mc Mc1* al lado va el mozo *S1*

103 aguijada] ahijada *Mc Mc1*

104 cogujadas] sogujadas *Mc Mc1*

105 descienden ~ mañana] y llenan con sus trinos la calma de la mañana *Mc Mc1* descienden con las alas abiertas y remontan de nuevo # *S1*

106 piedra en el ribazo] fronda *Mc Mc1*

107 los prados] las piedras *Mc Mc1*

108 entretanto] está /*espacio en blanco*/ *Mc Mc1*

ligeras¹⁰⁹; persigue un insecto invisible; su instinto no sosiega. Después proseguimos¹¹⁰ el paseo; Pan deteniéndose a cada paso, mirándose, implorándome para que le tire una piedra, para que le ayude a sosegar su instinto; le tiro una piedra y le veo correr a saltos, en la hierba, con fuertes ladridos¹¹¹.

Cuando regresamos el sol está ya un poco alto. Pan está fatigado; fatigado y satisfecho. Abro la puerta de mi cuarto; él pasa delante y se echa en la cama; echarse en la cama es lo que le gusta más, después de correr en pos de¹¹² las piedras.

Mientras me lavo, él descansa. Cuando termino, baja de la cama y sale, como siempre, delante. Ahora, después de cuatro días de contacto, apenas me deja; pero hoy es el último día.

Mañana Pan me esperará ante la puerta, y el otro, y el otro... Pero yo no estaré. ¿Hasta el año que viene? ¿Hasta el otro? ¿Quién sabe! Tal vez Pan, cuando vuelva yo, haya muerto. ¡Qué misteriosa debe de parecerle, también a Pan, la vida!

RESPUESTA A UNAS OBJECIONES¹¹³

Se me han opuesto, por alguien, algunas objeciones a mi artículo último sobre la nueva literatura. El tema va resultando enojoso. No obstante, trataré de contestar. Escribiré solo para esto y señalaré este el último artículo que dedique a la cuestión. Ya hay bastante de premios y de novelas. Hasta a mí me cansa, mayormente cuando estoy convencido de la inutilidad de machacar sobre este tema¹¹⁴.

La primera objeción que se me ha hecho es que hablé de tres, de cuatro novelas, que me referí a media docena de novelas. “La literatura actual”,

109 las garzas ligeras] la /*espacio en blanco*/ ligeros *Mc Mc1*

110 proseguimos] prosigo *Mc Mc1*

111 implorándome ~ ladridos] Ø *Mc* ~ ladridos /aullidos *ob./ S1*

112 correr en pos de] cazar *Mc Mc1*

113 Se edita el mecanoscrito con variantes de autor manuscritas del registro 1506 del Fons Sebastià Juan Arbó del Arxiu Comarcal del Montsià a partir de la segunda revisión del autor, que se sigla como *S²*. La primera revisión del autor se sigla como *S¹*. El mecanoscrito se sigla como *Mc*. En este artículo me limitaré solamente a aclarar aquellos puntos que necesiten ser aclarados. *Mc*

114 tema.] ~

me han dicho, “no se reduce a las obras citadas por usted; entre los que no he mencionado los hay incluso que gozan de más fama”.

La objeción es fundada; lo que se me dice es cierto, y no obstante, insisto en lo que dije en mi artículo. Es verdad que en él hablé solo de media docena de libros, pero lo es también que elegí los que me parecen más notables, los que, con sus defectos, revelan en sus autores más temperamento de escritor; también, y sobre todo, los que, con todas sus cualidades, muestran en su estructura el defecto dominante —la marca, diría— de la nueva literatura.

Es cierto también que hay novelas que gozan de más fama, pero se trata de casos aislados, y aun así no me parece que haya entre ellas el libro que pueda desmentirme; hay otros que se nos ofrecen acabados y bien acabados, pero estos, pese a los méritos de alguno, no son, creo yo, comparables, en aspectos parciales, a los otros citados por mí. Sin duda, estas obras han quedado más redondeadas, más armónicas; tampoco el hecho entraña un gran mérito; están, tal vez sí, terminadas, pero, en estos casos, las primeras partes de la novela exigen poco y no es difícil alcanzar en el final la armonía que¹¹⁵ el principio reclama¹¹⁶. Es, desde luego, más fácil ponerle la cubierta adecuada a un edificio corriente, a una cabaña, que ponérsela a un palacio, y más aún a una catedral. Este es oficio ya de titanes. Esto es lo que han hecho en la novela Cervantes, Balzac, Tolstói; sobre todo Tolstói, con sus dos monumentos¹¹⁷, *Guerra y paz* y *Ana Karenina*. La novela, y esto debería tenerse muy presente, es una obra de arte. Podemos perdonar que se haya olvidado, a veces, Dostoyevski, en Proust, en Kafka, pero estos son casos de excepción, y el genio del autor nos compensa aquí del defecto; a veces lo tenemos que agradecer, como en Dostoyevski; a estos genios singulares hay que dejarles en libertad, porque en la libertad nos dan mejor la medida de su genio. Entre nosotros, por desgracia, no se trata de esto, por más que, llevados por una necia presunción, algunos lo hayan creído.

Tampoco pretendo, naturalmente, que todos hayan de ser Tolstói, Cervantes, Balzac. En otras ocasiones hemos señalado ya el hecho singular que representan tales apariciones en el campo de la literatura, y que sus

115 que] necesaria con *Mc*

116 reclama] dan, sí, lo que prometen, pero prometen poco *Mc*

117 monumentos] momentos *Mc*

frutos no son cosecha fácil ni de todos los años. Aquí no aspiramos¹¹⁸ a tanto; ya nos daríamos por satisfechos, entre nosotros, con que los de hoy pudieran parangonarse con algunos de la generación precedente.

En el fondo, en mi artículo se trataba, sobre todo, de señalar en nuestra novelística actual la falta de personalidades; de destacar un defecto en las obras que me parece muy común. Tal vez exageré los defectos de la obra en perjuicio de los méritos, pero se trataba, sobre todo, de señalar un defecto de la actual novelística, sobre el cual¹¹⁹ podrían explicarse las causas del mal¹²⁰. En él intentaba poner también un poco de luz, si es ello posible, en la confusión en que nos debatimos, señalar realidades contra la necia vanidad de algunos y contra el voluntario confusionismo.

Otra de las objeciones que se me han hecho consiste en decir que hablo de jóvenes y les censuro el no haber escrito más que una obra. Baroja, objetan, a los treinta años había escrito solo una novela, o poco más, y es gran osadía señalar sobre una novela lo que puede dar el autor. Esto es también verdad y sin duda se corre el riesgo de engañarse en más de un caso. No obstante, en este primer libro de cuentos, pues se trata de un libro de cuentos, estaba ya el anuncio de lo que había de darnos después; en él está el sello de una excepcional personalidad. En *Vidas sombrías* está concentrado todo el Baroja de después: lo está en la vida, en la emoción, en la amarga ironía, en el sarcasmo, en la melancolía y en la tremenda decepción de todo, y está en ella con una exuberancia que desborda ya del marco de la obra. Esto es lo que yo echo de menos en la nueva literatura; lo que no encuentro en ella es la personalidad excepcional que revelaba ya Baroja en esta primera obra¹²¹.

No quisiera tampoco, al decir esto, que se me confundiera con aquellos que sistemáticamente niegan todo mérito a la nueva literatura y no se han tomado la pena de leer un solo libro, como los vemos a menudo. Prescindiendo de aquel punto, dejando aparte aquella relación con la generación precedente, creo que el panorama actual de la novela, tomado en conjunto y en un término medio, ofrece un nivel como nunca se ha ofrecido en España. Sin ir más lejos, aquí están para demostrarlo, pese a sus defectos, dos libros recentísimamente aparecidos y de dos de los auto-

118 Aquí no aspiramos] Algunos no aspiran *Mc*

119 común ~ cual] común; y en el *Mc*

120 mal] ~, y lo hice con casos concretos *Mc*

121 que revelaba ~ obra] que han pretendido ver algunos *Mc*

res más jóvenes¹²², *Los bravos* de Jesús Fernández Santos, y *Pequeño teatro* de Ana María Matute; están los mismos premios que censuré¹²³, y otras obras¹²⁴ de las que no dije nada¹²⁵. Algunas de las novelas citadas, consideradas en el nivel medio de la novela actual, honrarían¹²⁶ a cualquiera de las literaturas extranjeras de nuestros días y aun de aquellas que gozan de más crédito¹²⁷. Esto es también verdad, y tampoco aquí hay contradicción en mis afirmaciones. Lo que yo quería, lo repito, era señalar la falta de personalidades. A fin de cuentas, siempre venimos a lo mismo. El Baroja, el Galdós, el Blasco Ibáñez, el Pérez de Ayala —lo repito una vez más, y es a lo que voy— de nuestra época continúan sin aparecer, como continúan sin aparecer el Benavente, por más aspavientos que hagan algunos, en el teatro, y en la poesía, el Machado, el García Lorca, el Juan Ramón Jiménez, y no sería yo el que menos celebrara su aparición. Lo mismo podría decirse del ensayo, del periodismo. Por una o por otra causa, nadie alcanza a la riqueza, a la abundancia, a la calidad y elevación, a la perfección de aquellos. Hay algunas y muy notables novelas, y por ahora, pocos novelistas que puedan considerarse como tales. La presunción de algunos no debe impresionarnos; tampoco las declaraciones de otros. Lo que debe impresionarnos son las obras, que es, al fin y al cabo, lo que pesa. Lo demás son palabras.

En nuestra literatura, por méritos que le reconozcamos, echamos de menos los grandes astros, los que brillaron en la generación anterior y cuya luz nos alumbra todavía, los permanentes; faltan los hombres que dieron tono a la literatura y le dieron carácter, y sobre todo, los únicos que, pasado el tumulto, los gritos, que también los hubo, lograron imponerse, quedar. Es preciso no olvidar esto.

122 y de dos de los autores más jóvenes,] Ø *edd.*

123 censuré,] ~ y en los que acaso destaqué demasiado los defectos, en detrimento de sus méritos —mi interés era destacar un defecto que considero sintomático en la nueva literatura—, *Mc*

124 otras obras] algunos *Mc S'*

125 dije nada.] ~ Hablé, por ejemplo, “Nada” de Laforet y “Mientras llueve en la tierra” de Jove. *S'*

126 consideradas ~ honrarían] pese a sus defectos, honrarían a *Mc S'*

127 nuestros ~ crédito] hoy que gozan de más crédito y figurarían sin des al lado de las mejores *Mc* hoy que gozan de más crédito y figurarían sin desdoro al lado de las mejores *S'*

Yo dudo mucho —y lo lamento— que, después de los gritos y la confusión tremenda —nunca ha sido tanta—, después de las impudicias de la propaganda en unos, de la vanidad en otros, queden algunos, tres, un par solamente, que puedan ofrecerse dignamente a la admiración de la gente. Cuando menos con el esplendor, con la dignidad con que han quedado aquellos.

EL PODER DE LA GLORIA¹²⁸

Se ha hablado mucho, y continúa hablándose, del perro embarcado en el Sputnik como único viajero, de este animal enviado por los rusos a morir en las soledades del espacio. El caso de este perro ha sido objeto de comentarios apasionados, de protestas de unos, de ironías, de burlas de otros; de todo ha habido.

Julia Maura ha dedicado también al tema un comentario publicado recientemente en estas páginas; creo que el comentario, como el tema, se prestan a algunas consideraciones; trataré de exponerlas en este artículo, pues juzgo que merece la pena.

La protesta, para empezar, le parece a la escritora exagerada; Julia Maura justifica el hecho y lo aplaude, como un sacrificio más de los muchos que se llevan hechos en aras del progreso científico y del bien de la humanidad, y establece una relación de los sacrificios que en este campo se llevaban hechos, según ella, mucho más importantes y más de sentir desde luego. Ironiza la escritora a propósito de esta súbita indignación de los hombres ante aquel sacrificio, y especialmente de los ingleses, que son los que más han alzado la voz a favor de la víctima y a cuya protesta atribuye la escritora cierta tartufería nacional, nacida del orgullo herido. Ironiza asimismo sobre el contraste entre estos aspavientos y la indiferencia que se muestra ante el sacrificio y la tortura diaria a que son sometidos millares de animales.

128 Se edita el mecanoscrito con variantes de autor manuscritas del registro 1505 del Fons Sebastià Juan Arbó del Arxiu Comarcal del Montsià a partir de la revisió del autor, que se sigla como *S*. La primera versió del mecanoscrito se sigla como *Mc*. La revisió mecanoscrita sobre el mecanoscrito se sigla como *McI*. En el mismo registro, se conserva un mecanoscrito parcial con variantes de autor manuscritas del mismo artículo. En este caso, la revisió del autor se sigla como *SI*, y el mecanoscrito como *Mc2*.

No quiero referirme a estas afirmaciones de la escritora, aunque algo se podría decir; creo, en efecto, que Julia Maura incurre en un error al calificar tales sentimientos. No se necesita, creo yo¹²⁹, ser inglés, ni haber sentido que los rusos se adelantasen a su país en la invención para sentir pena por el sacrificio de este animal, aparte de las consideraciones de orden humanitario o cientista que sobre el caso pueden hacerse.

En cuanto a la crueldad manifestada en otros respectos, puede decirse que uno de los misterios más tremendos, el que turba más nuestra alma, y el drama más hondo es precisamente que la vida esté establecida sobre esta crueldad. Esta crueldad la podemos ver, en efecto, desarrollándose en la manifestación más insignificante de la vida sobre la tierra.

Tampoco es cierto¹³⁰ que nadie se haya levantado contra ella; no tenemos más que recordar nuestras lecturas para advertir al punto que son muchos los escritores que han sentido este horror, que han levantado también su voz, si no contra el hecho en sí —y también los hay—, cuando menos contra los excesos a que la gula, el deseo de goce, el egoísmo, han llevado al hombre en este respecto.

No son estos, sin embargo, los aspectos del artículo a que quiero aludir; hay otro aspecto de él en¹³¹ que me parece que la escritora incurre en un error manifiesto¹³²: es cuando compara¹³³ la suerte del animal inmolado¹³⁴ con la de los hombres que se han sacrificado por su voluntad por el bien del hombre.

La escritora habla, en efecto, de los exploradores perdidos en los hielos, de los desaparecidos en las selvas, de los médicos que se prestaron voluntariamente para comprobar en su organismo el efecto de una vacuna, de los radiólogos sin dedos, de los cancerosos específicos, etc., etc. Julia Maura podría aún alargar un poco más la lista: podría incluir a los

129 creo, en efecto ~ creo yo] /quizá ob./ /Julia ob./ /no le fal ob./ /en ob./ Es posible que /quizá “la escritora” no le falte razón ob./, en algún sentido, no le falte razón a la escritora en su afirmación sobre el sentido de la justicia. No creo, sin embargo S

130 cierto] verdad Mc McI

131 en] Ø Mc McI

132 que la escritora ~ manifiesto] más importante aún señalar que el error en que en él se incurre Mc McI

133 compara] la escritora ~ Mc McI

134 inmolado] sacrificado Mc McI

que se han remontado a la estratosfera en frágiles globos, a los que han descendido a las profundidades marinas para descubrirnos sus secretos, y a tantos otros que con ello han escrito, algunos con holocausto de sus vidas, las páginas más gloriosas de la voluntad de dominio del hombre y su capacidad de heroísmo.

A mi juicio, tales casos no tienen nada que ver con el de este animal en el plano de los sentimientos; en el caso del hombre, está la consciencia del acto, el eco que despierta en los demás; está la convicción de que con su sacrificio reporta un bien inmenso, como en el caso del médico o del explorador. Ellos en esta convicción hallan la compensación de sus sacrificios, que, desde entonces, dejan de serlo. Y lo mismo puede decirse de todos los otros¹³⁵.

El caso del animal es distinto; por esto es distinto el sentimiento que despierta en nosotros: el hombre en aquellos casos se atrae nuestra admiración; el animal nuestra pena. No puede despertar admiración porque aquí se obra con completa inconsciencia, con total ignorancia de los motivos, ni que intervenga para nada la voluntad. Esto nos apena, nos impresiona, es un dolor absoluto; es algo parecido a lo que sentimos cuando vemos castigar a un niño.

Pensamos, por ejemplo, en el capitán Scott y en su gran proeza. Evoquémosle en aquel momento supremo cuando, ya moribundo, en las soledades del polo, junto a sus compañeros muertos, sintiéndose morir, toma el lápiz entre sus torpes dedos para dar su mensaje al mundo. ¿Qué tiene que ver —preguntamos— el sacrificio del animal, si se piensa en el hecho en sí, con esta muerte? Nada. Y quien dice Scott dice Amundsen, dice Piccard, dice el explorador perdido en las soledades de la selva, el médico que prueba en sus carnes la eficacia de una vacuna, y tantos y tantos

135 A mi juicio ~ los otros] #cido a lo que sentimos cuando vemos castigar a un niño.
| Pensamos, por ejemplo, en el capitán Scott y en su gran proeza; evoquémosle en aquel momento supremo, cuando, ta moribundo, en las soledades del polo, junto a sus compañeros muertos, sintiéndose morir, el lápiz entre sus torpes dedos para dar un mensaje al mundo. ¿Qué tiene que ver —preguntamos— el sacrificio del animal, si se piensa en el hecho en sí, con esta muerte? Nada. Y quien dice Scott, dice Amundsen, dice Piccard; dice el explorador perdido en las soledades de la selva, el médico que prueba en sus carnes la eficacia de una vacuna y tantos y tantos que se sacrifican a diario por el bien de la humanidad *Mc McI*

que se sacrifican a diario por el bien de la humanidad¹³⁶.

En el fondo¹³⁷ hay un impulso¹³⁸ que mueve al hombre y que no tiene sentido para el animal: el deseo de gloria. En el fondo, está el poder de la gloria. El poder de la gloria ha sido el móvil más poderoso de todos los grandes hechos del hombre, de sus más grandes sacrificios, que ante ella dejan de serlo. Ante aquel poder, hasta la muerte parece deseable; es deseable¹³⁹. No, no tiene nada que ver el sacrificio del animal con el caso, por ejemplo, de Scott, perdido entre las nieves del polo, en aquella hora que resplandece como un sol en la historia de las conquistas del hombre y en que reside precisamente nuestra grandeza. El momento de la despedida es terrible, es de lo más conmovedor, pero de ella se desprendía también una suerte¹⁴⁰ de gozo, pensando en lo que se conseguía; había, es cierto, en sus palabras temblor de dolor, pero había también temblor de emoción, temblor de orgullo a la idea de que un día los hombres de todo el mundo leerían su mensaje, se conmovrían con sus palabras, y según la hermosa frase de Horacio, elevarían su nombre a las estrellas.

Lo que puede este deseo es mucho. Cervantes nos explica algo por boca de don Quijote, porque también en él hallaba su fuerza principal el caballero, como la había hallado un día su creador cuando, muy joven aún, dejó las comodidades del hogar paterno y el calor de la patria y se lanzó por las rutas del mundo. Cervantes nos habla y bien de ella, porque mucho de ella sabía; nos lo dice por boca de don Quijote, en uno de los pasajes más hermosos del libro. Es en aquella noche, tan clara, en que don Quijote, con Sancho a su lado, se acerca al Toboso, en

136 El poder de la gloria | Se ha hablado ~ humanidad] # *Mc2 S1*

137 En el fondo] # muy joven aún, dejó las comodidades del hogar paterno y el calor de la patria y se lanzó por las rutas de Italia. Muchos son los que | ~ *Mc*

138 impulso] sentimiento *Mc Mc1 Mc2*

139 y que no tiene sentido ~ es deseable] /y que no tiene sentido para el animal: el deseo de gloria. En el fondo, está el poder de la gloria. El poder de la gloria ha sido el móvil más poderoso de todos los grandes hechos del hombre, de sus más grandes sacrificios, que ante ella dejan de serlo. Ante aquel poder, hasta la muerte parece deseable; es deseable *v.a.*/ *S* en todas estas acciones, que le ha movido y le moverá siempre: el deseo de gloria, que es el impulso más fuerte que le mueve en sus actos. Él le hace dulces los sufrimientos, y hasta la muerte, por él, le parece deseable *Mc Mc1 Mc2 S2*

140 suerte] muerte *Mc Mc1 S Mc2*

aquella noche casi celestial. Don Quijote, mientras se acercan al Toboso, va hablándole a Sancho del poder de la fama. Le cuenta el caso de aquella corta dama que se había enojado contra un poeta¹⁴¹ por no haberla puesto entre otras damas a las que se citaba en su libro, a pesar de hablar mal de todas ellas; el poeta en la nueva edición la puso entre las otras, dejándolas, como dice, “cual no digan dueñas”, pero ella quedó contenta con figurar allí, aunque infamada. “Quiero decirte, Sancho”, habla don Quijote, “que el deseo de fama es activo en gran manera. ¿Quién piensas tú que arrojó a Horacio del puente abajo armado de todas armas, en las profundidades¹⁴² del Tibre? ¿Quién impelió a Curcio a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién hizo pasar el Rubicón a César?”.

En sus *Conversaciones* con Eckermann, Goethe nos dice algo sobre la fama, que algo sabía también de ella. Se hablaba de un poeta que había hecho lo imposible para que el mundo se ocupara de su obra. “Me extraña”, decía Eckermann, “que los hombres se amarguen la existencia por un poco de gloria hasta el punto de intentar tales procedimientos”. “Querido amigo”, le contestó Goethe, “la gloria no es poca cosa. ¿Acaso Napoleón no ha despedazado el mundo por ella?”.

No, lo hemos visto, no es poca cosa: ante ella el sacrificio más grande se convierte en goce; no se amargan la vida, como dice Eckermann: se la endulzan, con tal de que consigan una mínima parte de lo que anhelan. Sus actos despertarán la admiración de los hombres, y nunca, creo yo, esta admiración tendrá nada que ver con que uno se apene, experimente compasión ante un animal sacrificado, un animal que siente la tortura e ignora por

141 del mundo ~ un poeta] /del mundo. Cervantes nos habla y bien de ella, porque mucho de ella sabía; nos lo dice por boca de don Quijote, en uno de los pasajes más hermosos del libro. Es en aquella noche, tan clara, en que don Quijote, con Sancho a su lado, se acerca al Toboso, en aquella noche casi celestial. Don Quijote, mientras se acercan al Toboso, va hablándole a Sancho del poder de la fama. Le cuenta el caso de aquella corta dama que se había enojado contra un poeta, porque en un libro suyo *v.a./ S* de Italia. Muchos son los que ante ella harían como la dama de que nos habla don Quijote. Ésta se mostró enojada contra un poeta *Mc Mc1 Mc2*

142 en las profundidades] /pocos había, creo yo, que no quisieran ser como esta dama; es decir, que se hablase de ellos en el libro, aunque en él quedasen infamados *v.a./ |* en las profundidades *S1*

qué razones le es impuesta; y este sentimiento¹⁴³ puede muy bien sentirse por el animal y no sentirse¹⁴⁴ por el hombre, y sentirse a la vez justificado¹⁴⁵.

MI ADIÓS AL AMIGO¹⁴⁶ 147

Aunque tarde, como siempre, no quiero dejar de acudir¹⁴⁸ a esta cita de adioses con que se ha despedido a este amigo desde todos los periódicos. No, no¹⁴⁹ quiero que falte el mío.

Tenía muchos motivos¹⁵⁰. Había, sí, muchos y buenos recuerdos de aquel tiempo en que nos juntó la suerte: a él como director de *El Noticiero*; a mí como colaborador; a los dos como compañeros y amigos y para siempre¹⁵¹.

Hubo un momento que, en este misterio de las colaboraciones, en que nunca he entendido nada, me llegó la hora.

Tuve un momento verdaderamente feliz¹⁵², un momento de excepción, en que las colaboraciones se me ofrecían desde todas partes y siempre de publicaciones importantes, y esto, en los comienzos —eran los comienzos— pesa lo suyo, halaga, y casi casi si uno tuviese la inclinación, enorgullece¹⁵³.

143 y este sentimiento] Ø *Mc Mc1 Mc2 S1*

144 sentirse] sentirla *Mc Mc1 Mc2 S1*

145 y sentirse a la vez justificado] Ø *Mc Mc1 Mc2 S1*

146 Se edita el mecanoscrito del registro 1028 del Fons Sebastià Juna Arbó en el Arxiu Municipal de la Ràpita, que se sigla como *Mc*. Se enmienda con el manuscrito parcial con variantes de autor repartido entre los registros 972 y 1417, que se sigla como *ms*, y cuyas campañas de revisión se indican con sucesivos superíndices.

147 Mi adiós al amigo] Mi adiós a Hernández Pardos *ms*¹ La muerte de un amigo. Mi adiós a Hernández Pardos *ms*² Mi adiós al amigo Hernández Pardos *ms*³

148 dejar de acudir] Ø *ms ms*¹

149 no, no] no *ms*

150 motivos] ~ para sentirlo; tenía de él demasiados buenos recuerdos; demasiadas bondades; para que no lo sintiera como ninguno. † Tenía sí bonísimos recuerdos, de †...†, muy buenos recuerdos *ms* ~. † Tenía sí bonísimos recuerdos, de †...†, muy buenos recuerdos *ms*¹

151 y para siempre] Ø *ms ms*¹

152 feliz,] ~ y esto, en los comienzos, pesa lo suyo *ms*

153 enorgullece] ~ † Tuve un momento, es verdad, en que todo me salía a pedir de boca, mejor que no podía desear. /Supongo *ob.* / † Fue, sí, la hora de las colaboraciones *ms*

Era uno de esos momentos que se producen en la vida del escritor —supongo que ocurre a todos— en que todo me salía a pedir de boca, como mejor no lo podía desear.

Era el momento de las colaboraciones.

Tal vez la influencia de las estrellas, este misterio en que tanto se cree en nuestros días; quizá sí me moviera en el círculo de¹⁵⁴ esta influencia; quizá alguna conjunción astral favorable¹⁵⁵ que desde las alturas ejercía en mi destino una influencia benéfica. Tal vez sí, porque ¿quién podría saberlo?

De todas partes me llegaban peticiones: cartas¹⁵⁶ de periódicos, ofrecimientos para colaborar también; de revistas, y algunas de las importantes del momento.

Debía de ser, sí, la influencia de las estrellas.

El primero fue *El Noticiero* siendo director Manegat, pero ya con Hernández en el mando¹⁵⁷ —ya se sabe— y llamándome para hacer más estrecha¹⁵⁸ la colaboración.

Fue el que me trató mejor. Un artículo semanal, bien pagado —para entonces— y la cantidad mensual, tanto si se publicaban como si no —siempre por culpa mía—. Tenía mucha confianza en mí —creo que le gustaban mis escritos—, estoy seguro, y los artículos iban directamente al cajista¹⁵⁹ —¿se llama así?— y así se publicaban¹⁶⁰; unos eran buenos¹⁶¹, otros no tanto, pero el periódico no se hundió.

Poco después¹⁶² me llamó Enrique del Castillo ofreciéndome la colaboración en el *Diario de Barcelona*, dirigido entonces por él, y casi al mismo tiempo se me ofreció la ocasión para colaborar en *La Vanguardia*¹⁶³.

Enrique del Castillo insistió mucho: “Te pagaremos mejor que nadie”. Le dije que tenía la oportunidad de pasar a *La Vanguardia*; me aconsejó¹⁶⁴

154 moviera en el círculo de] movía en *ms*

155 conjunción astral favorable] conjunción favorable /que desde *ob.*/ *ms*

156 peticiones: cartas] /ofrecimientos; cartas de *ob.*/ ofrecimientos, invitaciones *ms*

157 mando] mandando *ms ms^l Ø Mc*

158 hacer más estrecha] aumentar *ms ms^l*

159 al cajista] a la caja *ms*

160 publicaban;] ~ y el periódico no se hundió *ms*

161 buenos] mejores *ms*

162 después] ~, o casi al mismo tiempo *ms*

163 *Vanguardia*] ~. † Era, sí, la hora de las colaboraciones *ms*

164 aconsejó] dijo *ms ms^l*

que no lo hiciera. “No vayas a *La Vanguardia*. Te pesará”.

Aquí se equivocó.

Me decidí por *La Vanguardia*; me ilusionaba de verdad, y hablé con Galinsoga. Tenía el director de *La Vanguardia* muchos defectos, y algunos graves —el virrey¹⁶⁵— y por los cuales dejé de colaborar —estuve un año sin hacerlo— y se produjo al fin lo que se tenía que producir. Era fatal.

Fuera de esto, y en lo personal, era un hombre cordial y afectuoso y a mí me trató siempre bien.

Hablé con Hernández del asunto; le dije que me iba a *La Vanguardia*; le di un gran disgusto, me insistió una y otra vez. “Lo que te pagan ellos, te lo pagaremos nosotros. Además...”. Nada; yo ya estaba con aquella ilusión.

Hernández se disgustó tanto que aquella noche fue a hablar con Galinsoga; en realidad, a protestar.

Me llamó el director de *La Vanguardia* a su despacho; me explicó que había ido Hernández a verle y el motivo. “Naturalmente, yo le dije”, habló Galinsoga, “que nosotros no obligábamos a nadie y que usted era libre de escoger, y de continuar, si quería, en *El Noticiero*¹⁶⁶”. Luego, con el tono afectuoso que usaba siempre conmigo, añadió: “De mí a usted, creo que la elección no le ofrece duda”.

Y en efecto, me quedé en *La Vanguardia*, donde he continuado hasta hoy y sin que me haya pesado nunca, como me prometió Enrique del Castillo; lo que me habría pesado hubiese sido, en efecto, quedarme en el *Diario*, como se ha visto después.

Hice bien y no creo que haya de esforzarme en justificar mi decisión; el prestigio de *La Vanguardia* en nuestros pueblos era —y es— enorme; yo pienso siempre en mi pueblo y creo que solo¹⁶⁷ cuando vieron mi nombre en *La Vanguardia* empezaron a hacerme caso.

Poco después —fue un feliz augurio— y por medio de Torcuato Luca de Tena¹⁶⁸ entraba en *ABC*, con lo que quedaban colmados mis deseos¹⁶⁹,

165 —el virrey—] Ø *ms*

166 *Noticiero*] ~, o venir con nosotros a “La Vanguardia”. No hay que olvidar que entró *ms* ~, o venir con nosotros a “La Vanguardia” *ms*¹

167 enorme; ~ solo] enorme; y tanto, que creo que solo *ms*

168 Luca de Tena] Ø *ms ms*¹

169 deseos] ~/, y satisfe *ob./* cumplido *ob./ ms* y *ms*¹

realizadas del todo¹⁷⁰ mis ilusiones en cuanto al artículo¹⁷¹.

Era, sí, la hora de las colaboraciones, sin duda, y, vuelvo a ello, la influencia de las estrellas, que, como todo¹⁷², pasa.

Hernández acabó por aceptarlo; se conformó. Pero entonces hizo una cosa inesperada: se tomó una pequeña venganza. Ya he dicho que me pagaba una cantidad fija a fin de mes —los cuatro artículos—; yo me recreaba un poco en su bondad y siempre iba con retraso en la entrega del artículo —siempre me han costado— y en el momento del cambio, le debía, creo, seis u ocho artículos. No me los perdonó¹⁷³.

Entonces no se toleraba la colaboración de un autor en periódicos diferentes, en la misma ciudad¹⁷⁴, cuando menos para *La Vanguardia* y *El Noticiero* y la cosa se llevaba con rigor.

Hernández, que estaba indignado, guardó los artículos y el día que aparecía uno en *La Vanguardia* por la mañana, la misma tarde aparecía otro mío en *El Noticiero*, lo que irritaba a¹⁷⁵ Galinsoga, que me llamaba cada vez, para la reprimenda¹⁷⁶.

La cosa se solucionó con la terminación del “material”; se conformó Galinsoga, se rio Hernández, nos explicamos y quedamos amigos. “Si un día por lo que fuese, dejaras *La Vanguardia*, ya sabes que tienes siempre abiertas las páginas de *El Noticiero*”. Y me dio un abrazo¹⁷⁷.

Después pasó lo que pasó; yo continué en *La Vanguardia* —muy disminuido— y él salió del *Noticiero*, y mal. Me lo explicó casi llorando. Poco podía pensar cuando me prometía las páginas del *Noticiero*, que muy pronto no las tendría ni él. Después¹⁷⁸ le vi muy poco, solo en algunos encuentros casuales¹⁷⁹, pues vivíamos en casas cercanas.¹⁸⁰ Estaba

170 del todo] Ø *ms ms'*

171 en cuanto al artículo] Ø *ms ms'* /de colaborar *ob.*/ en /el art *ob.*/ cuanto al artículo

172 como todo,] Ø *ms ms'*

173 perdonó] ~; tuve que mandárselos *ms ms'*

174 ciudad] Ø *Mc*

175 lo que irritaba a] con gran disgusto de *ms ms'*

176 la reprimenda] /polític/ *ms* Ø *ms'* la reprimensión *ms² ms³*

177 abrazo] ~. No sabía que muy pronto no las tendría ni él *ms ms'*

178 llorando. ~ Después] llorando. † Después *ms ms'* llorando. /Poco podía pensar cuando me ofrecía las páginas *ob.*/ ~ Después

179 encuentros casuales] encuentro casual *ms ms'*

180 cercanas.] ~ /Era el hombre *ob.*/ *ms*

muy decaído, nostálgico y triste¹⁸¹ —siempre le veía así—, el hombre de las “charlas con su gorrión”, sin duda por estar cansado de los hombres, pero siempre nos veíamos con alegría, hasta el último día.

Había dejado de verle, no aparecían sus artículos, no sabía que estuviese enfermo y de repente, leí la noticia de su muerte. Lo sentí como si se tratara de un familiar, o mejor, de un amigo y en mi mente se agolparon los recuerdos. ¡Hacía ya tiempo! Y sentí una necesidad de tomar la pluma y juntar mi adiós al amigo, mi sentido adiós, entre tantos adioses. Adiós, sí, querido Hernández¹⁸². Adiós, querido amigo de tantos y tan buenos recuerdos; podría decirse que lo son todos, cosa que se puede decir de muy pocos¹⁸³.

181 decaído, nostálgico y triste] decaído; se le veía nostálgico y triste *ms ms¹* decaído; se le veía sí nostálgico y triste *ms²*

182 Hernández] ~ «a *!espacio en blanco!*» *Mc*

183 le veía así— ~ muy pocos] *ms ms¹ ms² ms³*

Comedia y Existencia: a propósito de teatro y cine en Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

La Salle – Universitat Ramon Llull

armandojesus.pegosalle.url.edu

Título: Comedia y Existencia: a propósito de teatro y cine en Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura.	Title: Comedy and Existence: On Purpose of Theatre and Cinema in Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura.
Resumen: Este artículo propone una revisión de la percepción cómica de la existencia humana en el teatro y el cine de algunos destacados autores de la denominada otra generación del 27 o generación de “los humoristas”. Se toman como referencias tres obras: <i>La vida en un hilo</i> , de Edgar Neville; <i>Usted tiene ojos de mujer fatal</i> , de Enrique Jardiel Poncela; y <i>Maribel y la extraña familia</i> , de Miguel Mihura. Se lleva a cabo una relectura de la categoría de Comedia sobre la base de la <i>Poética</i> de Aristóteles y <i>El banquete</i> de Platón a través del concepto de <i>diálisis</i> como opuesto al de catarsis. Se advierte así la distinción ética entre virtud y continencia como una manera de concebir el poder subversivo de la imaginación cómica en su contexto modernista, más allá de la categoría de humor. Los motivos del doble, de la repetición y del secreto adquieren una significación relevante en sus adaptaciones cinematográficas, entre los años 40 y 60, en relación con la comedia norteamericana.	Abstract: This article proposes a review of the comic perception of human existence in the theatre and cinema of some outstanding authors of the so-called the other generation of 27 or generation of “the comedians”. Three works are taken as references: <i>La vida en un hilo</i> , by Edgar Neville; <i>Usted tiene ojos de mujer fatal</i> , by Enrique Jardiel Poncela; and <i>Maribel y la extraña familia</i> , by Miguel Mihura. A rereading of the category of Comedy based on Aristotle’s <i>Poetics</i> and Plato’s <i>Symposium</i> is carried out through the concept of <i>dialysis</i> as opposed to <i>catharsis</i> . The distinction in the ethics between virtue and continence is noted as a way of conceiving the subversive power of the comic imagination in its modernist context, beyond the category of humour. The motifs of the double, repetition and secrecy acquire a relevant significance in their filmic scripts between the ’40 and ’60 linked to the American Comedy.
Palabras clave: Comedia, Géneros Literarios, Cine, Teatro, <i>Otra</i> Generación del 27.	Key Words: Comedy, Literary Genres, Cinema, Theatre, <i>Other</i> Generation of 27.
Fecha de recepción: 11/10/2024.	Date of Receipt: 11/10/2024.
Fecha de aceptación: 17/12/2024.	Date of Approval: 17/12/2024.

1. ¿LA OTRA GENERACIÓN DEL 27? COMEDIA MÁS ALLÁ DEL HUMOR

Fue José López Rubio quien, en su discurso de ingreso como miembro de número con la letra ñ en la Real Academia Española, introdujo el marbete “otra generación del 27” para referirse a un grupo de autores teatrales que hicieron del humor, en una vertiente moderadamente vanguardista y sobre el fondo de un giro *sui generis* hacia el conservadurismo político, la base de su obra¹. Bajo el magisterio de Ramón Gómez de la Serna (y José Ortega y Gasset), autores como Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura, Antonio Lara de Gavilán “Tono” y el propio López Rubio constituirían el núcleo de este movimiento que Emilio González-Grano de Oro denomina “generación de los humoristas”, en la que, en paralelo con la canónica del 27, puede observarse “amistad entre ellos, multiplicación de actividades, juegos con un ‘istmo’ determinado o inmersión rápida o prolongada en otro”².

No obstante, el término “generación”, en especial si lo sobrevuela el marbete del 27 (como había pasado también con el del 98), ha sido recibido por la crítica con muchas cautelas. Al referirse a estos escritores, Víctor García Ruiz llega a considerar preferible el término de *polo* en lugar no sólo del de generación sino incluso del de grupo, para poder referirse a la producción de estos autores. Lo define de este modo: “Este polo del humor y sus extensiones hacia la poesía y la fantasía son la primera renovación que llegó a hacerse efectiva en la posguerra española de una forma

1 José López Rubio, *La otra generación del 27. Discursos y cartas*, ed., intr. y notas José María Torrijos, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2003.

2 Emilio González-Grano de Oro, *La otra Generación del 27. El “Humor Nuevo” y “La Codorniz” primera*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2004, p. 46. En los primeros compases de sendas obras, este autor destaca la deshumanización en Neville, Mihura y Tono; el expresionismo de Enrique Herreros; el cubismo de López Rubio; el ultraísmo de Jardiel; el dadaísmo de Fernando Perdiguero; y el surrealismo que atraviesa todos los géneros que tratan. Sobre todos ello, como figura tutelar, “con mucha menor distancia en el tiempo, pero con una mayor intensidad, Ramón, como antes Góngora con sus compañeros de generación, se convertirá en estímulo y autorización para el ejercicio más atrevido y continuo de su imaginación, de su libertad creativa, de su consciente e inconsciente, fantástico, libre vanguardismo” (*Ibidem*, p. 47).

sustancial”³. En esta línea, José María Torrijos ha defendido también que López Rubio “no pretendía acuñar [...] ni una nueva etiqueta literaria ni excluir ningún otro grupo, [...] pero es cierto que *generación literaria* resulta, hoy, impreciso y aleatorio. *Grupo*, en cambio, facilita deslices, aunque arrastre connotación de hermetismo y exclusión de otros, que rara vez se da”⁴. Habría que tener en cuenta las dificultades que, según el mismo Torrijos, suscita el intento de englobar a esos cinco autores bajo un rótulo común generacional resumido en cuatro puntos:

la variedad de géneros en su origen (periodismo, narrativa, dibujos, inicios teatrales...); por otro, su actividad cinematográfica y, finalmente, sus personales caminos teatrales a partir de 1939. Para mayor confusión, cinco autores de signo liberal y vanguardista (en su vida y en su obra) durante los años veinte, quedan situados —a partir de los cuarenta— en el sector menos incómodo al franquismo⁵.

Este último punto tampoco está exento de matizaciones, como se encarga de recordar Torres Nebrera al señalar que, desde el advenimiento de la II República y a consecuencia de la Dictadura de Primo de Rivera, una buena parte de los autores de uno y otro signo “derivaron desde el teatro de alternativa vanguardista en que se habían iniciado, hacia un teatro comprometido e identificado con la posición ideológica en la que militaban o con la que se sentían afines, y muy poco quedaron al margen de esa

-
- 3 Víctor García Ruiz, “Comedia y comedia de humor en la posguerra española: dos humoristas y dos comediógrafos”, *Revista Iberoamericana*, 19-2 (2008), p. 243.
 - 4 José María Torrijos, “López Rubio: el remedio en la memoria”, en José López Rubio, *La otra generación del 27. Discursos y cartas*, p. 18.
 - 5 Torrijos, *op. cit.*, p. 20. Para García Ruiz, en cambio, el vanguardismo mitigado de estos autores constituye el argumento más sólido para observar la continuidad de su concepción estética entre 1936 y 1945 que, a su juicio, constituye su periodo de mayor impacto: “Tanto el teatro de humor como sus estribaciones hacia la comedia realista —la comedia “de evasión”— no fueron causados por el franquismo ni por la censura. La ‘evasión’ y el humor de estos autores tiene raíces internas que se hubieran desplegado igualmente sin la guerra” (García Ruiz, *art. cit.*, p. 247). Puede consultarse también una síntesis de estos planteamientos en el capítulo “La comedia de humor” de Víctor García Ruiz, *La comedia de posguerra en España*, Pamplona, EUNSA, 2014, pp. 31-38.

alineación”⁶. En el caso de los humoristas, incluso después de la Guerra Civil, no puede obviarse su participación en el mundo de la cultura europea que les circunda, una muestra de la cual, según Grano de Oro, “es el ejercicio del humor, un día llamado ‘nuevo’, con el que el país, como en otros campos de la creación, puede colocarse a la vanguardia del tiempo”⁷. En suma, según Burguera y Fortuño, sobre una base antirrealista y desmitificadora, esta generación de renovadores del humor, “partiendo del vanguardismo de principios de siglo, fue un auténtico intento de creación de un movimiento artístico de ámbito internacional y cristalizó en una determinada expresión artística basada fundamentalmente en algo esencial para el ser humano: el alivio del peso de la existencia mediante la sonrisa”⁸.

Dado estos puntos de partida, historiográficos y sociológicos, no resulta sorprendente que el análisis de la significación literaria de este ramillete de autores se haya centrado en la categoría que mejor parece hermanarlos: el *humor*. “De este humor, de la generación de este humor me he comprometido a ocuparme hoy”, comenzaba de hecho su discurso López Rubio⁹.

Por un lado, el trabajo de estos autores sobre los límites y las posibilidades de renovación del lenguaje y sus usos los sitúa con naturalidad en el contexto de las vanguardias, como se acaba de indicar, así como facilita el estudio de sus (dis)continuidades renovadoras en la posguerra española, sobre todo a través del papel central que ejerció la revista *La Codorniz*¹⁰. Como sucede en el denominado «teatro inverosímil» de Jardiel, bien podría decirse de todo el grupo que practica “una nueva idea de humor disparatado e imaginativo, que nace de su profunda insatisfacción y de una clara actitud crítica hacia el mundo que le tocó vivir”¹¹.

6 Gregorio Torres Nebrera, *El posible/imposible teatro del 27*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2009, p. 37.

7 González-Grano de Oro, *op. cit.*, p. 36.

8 María Luisa Burguera Nadal y Santiago Fortuño Llorens (eds.), *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998, p. 9.

9 López Rubio, *op. cit.*, p. 44.

10 Véase José Antonio Llera, *El humor verbal y visual de La Codorniz*, Madrid, CSIC, 2003.

11 Fernando Valls y David Roa, *Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Ediciones Eneida, 2001, p. 12.

Por otro lado, haber caracterizado su trayectoria por el uso renovador del humor ha garantizado que se respete la separación *formalista* de la literatura concebida como *escritura* frente al teatro caracterizado como *actuación*¹². Tal distinción también contribuye a resituar la relación entre su producción dramática y cinematográfica en la mediación que ejerce la vocación prosística y narrativa de estos autores que, desde muy jóvenes y a lo largo de su vida, publican desde artículos en revistas como *Buen Humor*, *La Ametralladora* o la mencionada *La Codorniz*, hasta volúmenes de relatos como *Don Clorato de Potasa* (1929), de Edgar Neville, o directamente novelas como *Amor se escribe sin hache* (1928), *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) o *La tournée de Dios* (1932), de Enrique Jardiel Poncela.

De hecho, como ha mostrado María Luisa Burguera a partir de documentos de los archivos personales, Edgar Neville, el primer miembro de aquel grupo que viajó a Hollywood, donde se haría amigo de Douglas Fairbanks y Charles Chaplin, consideraba que “el director es un escritor pero que escribe con una cámara; así pues, necesita ser un artista, un autor”¹³. De todas aquellas hibridaciones genéricas entre teatro y narrativa, sumada a la experiencia de sus estancias en Hollywood, no es de extrañar que surgiesen experimentos como los de los llamados *celuloides rancios* de Jardiel Poncela¹⁴.

12 José Luis García Barrientos, *Teatro y ficción*, Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 28-32.

13 María Luisa Burguera, *Edgar Neville: entre el humor y la nostalgia*, València, Diputació de València, 1999, p. 243. A partir de manuscritos y folios mecanografiados, Burguera transcribe la siguiente opinión de Neville sobre el cine: “El cine es una forma de expresión de la literatura. Es una novela fotografiada y también tiene relación, aunque menos, con la literatura teatral. Es una forma de contar una historia, unas vidas, un conflicto; de sostener una tesis, un bando, un punto de vista; de evocar una época o un ambiente: de describir unos sentimientos, de expresar una emoción lírica. Es una forma, desde luego, fotográfica, plástica, pero que proviene de un mismo manantial de inteligencia, gusto y arte” (p. 244).

14 Como ha dicho García Ruiz, “la experiencia de escribir cine, es decir, el diálogo y la misma narración cinematográfica vista desde dentro, tuvieron que suponer un aprendizaje estético, un hiato respecto a las tradiciones del lenguaje teatral español, que se sumaba a otros factores modernizadores autóctonos que, resumiendo mucho, suelen desembocar en Ramón Gómez de la Serna y Ortega y Gasset” (Víctor García Ruiz, “Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 19 (2007), p. 82). Sobre el resultado de ese aprendizaje cinematográfico puede consultarse la excelente mo-

De una manera muy estilizada ya advertía sobre estos dos puntos Francisco Umbral. A propósito de Ramón y Jardiel Poncela, remarcaba que “el humor tiene mucho que ver mucho con la analogía poética: relación instantánea e inesperada entre dos cosas”. Para Umbral, la modernidad del humor y la analogía requería mantener al margen el teatro porque este sería “una ingeniería que tiene poco que ver con la literatura”, de modo que “si metiésemos el teatro tendríamos que meter el cine, y luego la televisión”¹⁵. Frente al teatro, es cierto que cine y televisión comparten con la *literatura* “la *especialización* del lenguaje para conservar su *forma*, a costa de renunciar a su naturaleza, su *vida*”. Ahora bien, no puede tampoco olvidarse que una y otra comparten con él su condición *espectacular*¹⁶. Aunque este rasgo no las agrupe bajo la forma del género dramático, no por ello las caracteriza aleatoriamente.

A fin de cuentas, ¿es posible comprender la significación literaria y cultural de la obra de Jardiel Poncela sin tener en cuenta las adaptaciones cinematográficas de los años 40 y 50, desde *Eloísa está debajo de un almendro* hasta *Los ladrones somos gente honrada*, sin olvidar los sucesivos montajes televisivos de comedias como esta última o la de *Usted tiene ojos de mujer fatal*¹⁷? En un grupo de autores cuya trayectoria vital y creadora

nografía de Santiago Aguilar y Felipe Cabrizo, *2 celuloides rancios de Jardiel Poncela, Tono y Mihura*, Córdoba, Bandaàparte Editores, 2020.

15 Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994, pp. 296-297.

16 García Barrientos, *op. cit.*, p. 28.

17 Entre las películas, caben destacar Ignacio F. Iquino (dir.), *Los ladrones somos gente honrada*, guion Iquino, Madrid, Cifesa, 1942; Pedro Luis Ramírez (dir.), *Los ladrones somos gente honrada*, guion Vicente Escrivá y Vicente Coello, Madrid, Aspa Producciones Cinematográficas, 1956; Rafael Gil (dir.), *Eloísa está debajo de un almendro*, guion de Rafael Gil, Madrid, Cifesa, 1943; Juan Perellada, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, guion de Enrique Jardiel Poncela, Madrid, Sonocine, 1936; José María Elorrieta (dir.), *Usted tiene ojos de mujer fatal*, guion Elorrieta, Madrid, C.I.C.E., 1962. Diversos montajes televisivos se han realizado de estas obras en RTVE entre los sesenta y principios del siglo XXI en programas como Teatro de Humor, El Teatro y, especialmente, Estudio 1. De *Los ladrones somos gente honrada*, por ejemplo, con dirección de Gustavo Pérez Puig, hay un montaje de 1965, y con otros realizadores, en 1979 y 2006. De *Usted tiene ojos de mujer fatal* sobresale especialmente la adaptación de 1975 con José Martín, Ismael Merlo y María Luisa San José en los papeles protagonistas (vid. <https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/>). Los reestrenos teatrales de la obra han sido esporádicos entre los años 80 y primera década del siglo XXI.

está marcada por el viaje a Hollywood a mediados de los años 30, ¿puede pasarse por alto la renovación cinematográfica que supuso en los años 40 el tratamiento de géneros diversos por Edgar Neville¹⁸? ¿Puede separarse la renovación de la denominada *comedia burguesa* de Miguel Mihura del tratamiento no solamente lírico de los motivos *teatrales* de la comedia en términos de *Poética*?

Como bajo estas premisas se quiere dar a entender, las siguientes páginas no poseen una estricta pretensión historiográfica —es decir, de estudio y de reivindicación de una determinada modalidad de escritura o de actuación dramática en un determinado periodo de la historia literaria o teatral española del siglo xx—, pero tampoco se proponen detenerse en el *humor* como la única categoría definitoria de las modalidades dramáticas que pueden agruparse bajo el género de la comedia. En vez enfocar la comedia en términos del *humor*, este pasa a un segundo término en beneficio de la consideración de la primera como uno de los modos literarios radicales de la exploración de la existencia humana. Por tanto, no es el objeto de nuestra reflexión ni el humor verbal ni el dramático (situaciones, gags, etc.), como elemento clave de la Poética en la Modernidad¹⁹. No por ello se permite perder completamente de vista el impulso que, como su elemento más destacado, el humor proporciona en beneficio de su renovación durante el periodo de las vanguardias²⁰. Se trata más bien de reconsiderar el dinamismo genérico de la comedia en su contexto occi-

18 Véase Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeón, 1993.

19 La bibliografía sobre la categoría del *humor*, con todas sus derivaciones (ironía, parodia, sátira, etc.) es inabarcable, desde los estudios clásicos de Sigmund Freud (*El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2012) y Henri Bergson (*La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza Editorial, 2016), pasando por Vladimir Jankélévitch (*La ironía*, Madrid, Taurus, 2020), hasta las aproximaciones culturales de Linda Hutcheon (*A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Illinois, Illinois University Press, 2000) o los análisis lingüísticos de Salvatore Attardo (*Humorous Text. A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlín, Mouton de Gruyter, 2001).

20 Cabe recordar que Ramón Gómez de la Serna, en la fecha temprana de 1910, dio a conocer *Humorismo* (Ramón Gómez de la Serna, *Humorismo*, Madrid, Editorial Casimiro, 2014). En 1908 el autor de *Nueve personajes en busca de su autor* había publicado otro ensayo de título homónimo, de carácter más sistemático e histórico (Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, R. Caraba Editore, 1908).

dental, tal como puede ponerse a prueba en obras de autores como Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura²¹.

2. LA COMEDIA COMO CATEGORÍA POÉTICA: UNA RELECTURA ARISTOTÉLICA

En un determinado sentido, la comedia hace no sólo llevadera sino hasta consoladora nuestra existencia. Que la vida acaba mal es una obviedad. En su fondo late el misterio de la risa trágica que Nietzsche encomendaba al culto de Dionisos: “Bajo la magia de lo dionisiaco no solo se renueva la alianza de persona a persona: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el ser humano”²². Aun así, también podría sostenerse que el secreto de las lágrimas cómicas enciende una esperanza escéptica o, mejor dicho, sostienen un indestructible escepticismo esperanzado. Allí va ejerciendo su labor de zapa la comedia. Frente a la seriedad didáctica (y trágica) cabría defender la libertad de la risa (cómica).

En *El Banquete* no es casual que los adversarios con los que Sócrates debe medir su discurso sobre el eros no son otros que Agatón, el representante de la tragedia, y su gran rival Aristófanes, el comediógrafo. Como señala Allan Bloom, el discípulo de Diótima desafía a sus interlocutores al final del diálogo, pues “para ellos no hay punto medio entre ambas que sea tan alto como los dos extremos. Sócrates dice que la filosofía es ese punto medio y que una mezcla de risas y lágrimas es el camino para defi-

21 García Ruiz concluía con la posibilidad de una comedia en términos de evolución histórica del grupo a partir de 1950, más que considerando su realidad poética intrínseca: “El proteico y eterno género de la comedia, por su parte, ofrecía la posibilidad de seguir haciendo humor sin hacer ‘teatro del humor’” (García Ruiz, “Tres humoristas en busca del teatro”, p. 98). En otro lugar, considerando que, por razones sociales, económicas y culturales, no existía espacio para una comedia “cult” en la España de los años 40, como lo demostraría la trayectoria teatral de Jardiel Poncela durante esa década, concluye que, respecto de la comedia, “en el fondo, su renovación posible, su pervivencia, no está unida a la técnica dramática sino a la incesante renovación del mundo y la sociedad que comparten el público y el autor” (García Ruiz, *op. cit.*, p. 27).

22 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Tecnos, 2016, p. 48.

nir al hombre”²³. Quizás el gran antagonista de Sócrates sea precisamente Aristófanes, pues la comedia constituye el más poderoso desafío a la visión filosófica, si tenemos en cuenta que, según Nietzsche, la muerte de la tragedia se produce cuando el *socratismo estético* encarnado por Eurípides destruye sus instintos apolíneos y dionisiacos: “Esos excitantes son fríos *pensamientos* paradójicos —en lugar de contemplaciones apolíneas— y afectos ardientes —en lugar de éxtasis dionisiacos— y, desde luego, pensamientos y afectos imitados de una manera altamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte”²⁴.

Como el propio Sócrates, Aristófanes no consideraba divino al eros: “Amor es, pues, es el nombre para el deseo y persecución de esta integridad”²⁵. Para el autor de *Las nubes*, la comedia constituye la compensación que nos resarce de la sujeción a las leyes de la ciudad. Su expresión de nuestras carencias posee, pues, un potencial subversivo que al mismo tiempo se encarga de contener. “Que nadie obre en su contra —y obra en su contra el que se enemista con los dioses— pues si somos sus amigos y estamos reconciliados con el dios, descubriremos y nos encontraremos con nuestros propios amados, lo que ahora consiguen sólo unos pocos”²⁶. A Sócrates, que incluía la fealdad como esa parte de pobreza que define la aspiración a la abundancia erótica, no podía dejar de estimularle y de inquietarle esta amenaza que con y contra la *polis* él mismo habría de librar.

En este sentido, si se relee con atención la *Poética* de Aristóteles, se puede empezar a sospechar que quizás no fuera casual que el Estagirita abandonase la idea de completar sus notas sobre la creación mimética²⁷. Aparte de que Aristóteles se sintiera atraído sobre todo por los géneros nobles —la epopeya y la tragedia—, no cabe descartar que fuese consciente de que la comedia, con su apariencia desenfadada y trivial, está

23 Allan Bloom, *Amor y amistad*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996, p. 593.

24 Nietzsche, *op. cit.*, p. 112.

25 Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, ed. Carlos García Gual *et alii*, Madrid, Gredos, 1986, p. 228 (192b).

26 *Ibid.*, pp. 228-229 (193b).

27 Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1973, p. 144 (1449b21-22).

llena de peligros teóricos: “Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quienes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida”²⁸.

La tragedia —máxime la sofoclea, que era la modélica para Aristóteles— nos habla de “una acción esforzada y completa [...] en lenguaje sazonado” que permite a los espectadores la purificación (la famosa *catarsis*) de las dos pasiones que Aristóteles había presentado como ejemplares en la *Ética a Nicómaco*: el miedo y la compasión²⁹. De hecho, ya sea en la acepción sobre todo moral, ya sea también en la médica con que sus comentaristas la han utilizado desde el siglo XVI, la *catarsis* provoca un alivio que es tanto una descarga como la moderación de las pasiones³⁰. La tragedia nos propondría así el camino áspero y humano de la virtud que falta a sus personajes (*hamartía*)³¹. Pero ¿y la comedia? Aristóteles se refiere a ella en estos términos:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa

28 *Ibidem*, p. 142 (1449^a37-1449b1).

29 *Ibidem*, p. 144 (1449b24-31). Antes de entrar en el estudio de las virtudes, en el Libro II de la *Ética* Aristóteles comienza su enumeración de virtudes y vicios con el miedo y la liberalidad (Aristóteles, *Ética nicomáquea*. *Ética eudemia*, ed. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1985, pp. 170-171 (1071b1-8)).

30 Valentín García Yebra, por una parte, sostiene que con la *purgación* “no se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de moderar, templar, reducir a justa proporción o medida”, es decir, la función *ética* se sobrepone a la *médica* en la búsqueda de la virtud; por otra, con las dos pasiones que Aristóteles destaca, “la purgación operada por la tragedia se extiende a todas las afecciones que son del tipo de las que suelen padecer los personajes trágicos” y que tienen que ver con el conocimiento intelectual y emocional que proporciona la mimesis de sus acciones (*Ibidem*, p. 383, 391). Véase un resumen sintético de las ideas sobre la *katharsis* en Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, “Introducción”, en Aristóteles, *Poética*. *Magna Moralia*, Madrid, Gredos, 2016, pp. 25-29.

31 Para Aristóteles el personaje trágico no es ni virtuoso ni vicioso, porque, si no, no sería capaz de suscitar temor y compasión: “Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia, ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad [...]” (*Ibidem*, p. 170, 1453^a6-10).

dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor³².

Siendo coherente con su postura, el Estagirita seguramente se habría debido de plantear si el poder disolvente de la comedia empuja al hombre al vicio, por contraste con la tragedia cuyos efectos tienden a la virtud. Resulta indudable que la comedia conlleva una profunda comprensión de la condición humana que no podía despacharse sin más como *mala*, pues no presupone *ignorancia*. A diferencia de Platón en la *República*, en donde Sócrates rechaza todo arte imitativo, Aristóteles que advierte en este dos causas y ambas naturales —la imitación y el ritmo—, las cuales proporcionan un bien también epistemológico y moral: el (re)conocimiento³³.

Sobre este horizonte decidirse a tratar la comedia debía resultarle a Aristóteles tan tentador como para diferir su ejecución. De acuerdo con su conocidísima definición, la tragedia, mediante una acción completa y enérgica, causa la purificación de los excesos y los defectos del temor y la compasión. El héroe trágico, preso de su desmesura, conduce a su audiencia a la virtud *poética*. Tal vez sería demasiado atrevido darle la vuelta a la definición aristotélica caracterizando la comedia como la imitación de una acción precaria e incompleta, que, mediante lo risible y lo feo, lleva a cabo la *diálisis* de tales categorías pues su fin cierra la aventura, pero deja abierta la vida.

¿No es acaso ésta una definición sesgada y sofística, como todo lo que la comedia parece tocar? Si la tragedia se nutre de un fondo dionisiaco y apolíneo, la comedia es de condición hermética: alada, interpreta nuestros deseos y sus frustraciones más hondas. Para Pietro Citati, no hay más que el poeta apolíneo, amante de la tragedia, la forma pura y la nobleza de estilo, y el poeta hermético, erótico, cómico y embustero: “dos formas de la mente que crearon la literatura de Occidente y que todavía viven

32 *Ibidem*, p. 141-142 (1449^a31-35).

33 Para Platón “todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad [...] sin apuntar a nada sano ni verdadero” Platón, *Diálogos IV. La República*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1988, p. 470 (602b1). Para Aristóteles, “por la imitación [el hombre] adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de la imitación” (*Ibidem*, p. 136 (1448b7).

entre nosotros, enmascaradas bajo innumerables disfraces”³⁴. La comedia custodia así el secreto anárquico de nuestra existencia.

Para acabar con esta digresión aristotélica, volvamos a la posible definición que acabamos de aventurar. Etimológicamente diálisis quiere decir disolución. ¿Obliga lo cómico a evitar el exceso (el sarcasmo y la monstruosidad) y el defecto (la ridiculez y lo grotesco)? En suma, en un caso u otro, ¿no se apresta a diluir la *desgracia*? Téngase en cuenta que Aristóteles, como acabamos de decir, como “mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo”. Adviértase también que en términos aristotélicos, si la tragedia debe suscitar temor y compasión, ya sea por el espectáculo, ya sea, como es mejor, por la composición misma de la fábula, sus personajes no pueden ser ni completamente virtuosos ni por entero malvados³⁵. En consecuencia, los personajes cómicos no pueden incurrir en un absoluto ridículo, pues tampoco produciría el efecto *terapéutico*, emocional e intelectual, que la comedia debería buscar.

Más que de vicios, la comedia entraría así en ese incierto terreno de lo que en la *Ética a Nicómaco* se caracteriza también como la disposición moral de la (in)continencia. Para Aristóteles su relatividad, que no impide que, según las circunstancias, sea virtud o vicio, le deja un amplio margen de caracterización, pues “es evidente que, tanto los continentes y firmes como los incontinentes y blandos, tienen que ver con los placeres y dolores”³⁶. El espectador puede temer y compadecer al Edipo de Sófocles, pero no así al Sócrates de Aristófanes. En cambio, puede gozar de un Sócrates feo y burlado, sin tener que compadecerse de ninguna apariencia temible.

La comedia lograda resulta así de un delicado juego de equilibrios que, quizás, no se preocupa de la moderación, pero sí de una *contención* igualmente poética. Divierte, hace reír, puede llegar a trocar la carcajada en un amago de lágrimas o al revés. La tragedia puede purificar nuestras pasiones, perfilarlas en su exacto equilibrio; a la comedia le toca una tarea igual de difícil: disolverlas o librarlas, con su gracia áerea, de su pesada seriedad. La comedia desmonta la tramoya de ese mundo poniéndola al descubierto tal como aparenta ser.

34 Pietro Citati, *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 34.

35 Aristóteles, *Poética*, p. 169-170 (1452b34-1453a7).

36 Aristóteles, *Ética*, p. 298 (1147b23-24).

En sus *Lecciones de Estética* el mismísimo Hegel rodeó la comedia con el foso de sus observaciones sobre la tragedia. Parece atribuir a la primera la función de atemperar el paroxismo al que acabaría conduciendo un coherente espíritu trágico. “Cómica es, en efecto, en general subjetividad que lleva a contradicción y disuelve por sí misma su acción, pero permanece asimismo tranquila y cierta de sí”, dice el filósofo del Espíritu Absoluto³⁷. Por este camino, como hemos señalado, la comedia anudaría su destino a la práctica de la categoría del humor, si no fuera porque el propio Hegel había advertido un poco antes que no debía confundirse lo *ridículo* con lo *cómico*, pues “para lo cómico debemos exigir algo más profundo” que la mera burla, desdén o desesperación por la falta de esencia de un mundo cuyos fines se destruyen:

Forman en cambio parte de lo cómico en general el infinito buen humor y el optimismo de estar elevado muy por encima de la propia contradicción de uno y no estar amargado ni ser desgraciado por ello, la felicidad y la dicha de la subjetividad que, cierta de sí misma, puede soportar la disolución de sus fines y realizaciones³⁸.

En este sentido, llegando al periodo que nos ocupa, Pirandello había advertido que “l’arte in genere compone; l’umorismo descompone”³⁹. En cierta medida, el autor italiano considera que el humorismo subsume la función de la comedia. Es así en la medida en que su planteamiento de fondo es deudor del psicologismo teatral de su época que invierte el controvertido consejo aristotélico de que “sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, sí”⁴⁰. De este modo define el humorismo como “el sentimiento del contrario”: “L’artista bada al corpo solamente; l’umorista bada al corpo e all’ombra, e talvolta piú all’ombra che al corpo”⁴¹. Con esta inversión, sobre el trasfondo de la ironía romántica, marca, sin embargo, también un camino de vuelta. Al descomponer, el humorismo ejerce sobre la trama una tarea de desarticulación en primer lugar a través

37 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 872.

38 *Ibidem*, p. 859.

39 Pirandello, *op. cit.*, p. 183.

40 Aristóteles, *Poética*, p. 148 (1450^a24-25).

41 Pirandello, *op. cit.*, p. 186.

del personaje. Deconstruyendo al personaje, puede observar al trasluz el mecanismo mismo de la composición de los hechos, es decir, de la acción.

Es esta la función que Ramón atribuye al humorismo, donde lo lírico ejerce el efecto de un reactivo que conduce, en lugar de a la deshumanización del arte descrita por Ortega, a una revisión del concepto de mimesis que afectará tanto a la renovación teatral de los autores que comentamos en este artículo como a la *novela nueva* de autores como Benjamín Jarnés o Antonio Espina:

El humorismo es lo más limpio de intenciones, de efectismos y de trucos. Lo que parece en él truco es, por el contrario, la puesta en claro de los trucos que antes se quedaban escondidos y sin delación, y que por eso eran más responsables y graves. Lo que se muestra a las claras y por delante, no engaña a nadie⁴².

La comedia, a través del humor, hasta el punto de parecer inverosímil, contendría dentro de su orientación genérica esta capacidad de presentar el envés de su acción, proyectando sus sombras sobre el cuerpo de los personajes que la encarnan⁴³. En apariencia esquemáticos o desarticulados, reflejan mejor de este modo la (in)consistencia de los deseos humanos que no por ello renuncian a persistir y sobreponerse, mediante la libertad del humor, a los límites que la realidad intenta imponerles, como intentaremos ver a continuación a través de las obras que nos hemos propuesto analizar.

3. REPETICIÓN Y ALEGRÍA: *LA VIDA EN UN HILO* DE EDGAR NEVILLE O LA DISOLUCIÓN DEL TIEMPO

Hasta aquí se ha planteado el estatuto ambiguo que rodea al género de la comedia concebida como una forma de la imaginación humana donde se entrecruza con la dimensión compositiva del drama la dimensión arquitectónica del humor⁴⁴. Mientras que en Aristóteles la tragedia nos condu-

42 Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 53.

43 Enrique Gallud Jardiel, *El teatro de Jardiel Poncela: El humor inverosímil*, Madrid, Fundamentos, 2011.

44 Según Mijail Bajtin, “las formas compositivas que organizan el material tienen un

ce a la virtud enfrentando lo inexorable de nuestro destino, ¿de qué nos previene la comedia? ¿De una desmesura, como una *hybris* cómica que llamase la atención sobre ese punto de ridiculez que nos inflama eróticamente, como el amor en la vejez o la fanfarronería del joven ambicioso? ¿De un error, como una *hamartía* cómica que nos lleva a amar a quien no corresponde o a aspirar a un conocimiento infatuado? ¿Qué anagnórisis provoca la comedia? ¿Realmente gira la comedia sobre los vicios humanos a los que trata con ligereza comprensiva? ¿No es precisamente el tratamiento del error y la desmesura la liberación que nos concede?

Nietzsche hacía bascular el origen de la tragedia entre la individuación onírica del mundo apolíneo y la embriaguez dionisiaca de una risa sollozante. ¿Risa? Más bien, se trataría de la mueca que abraza desesperadamente las fuerzas desordenadoras que siembra el caos en nuestra existencia.

No, la tragedia por sí misma no refleja por completo nuestra naturaleza. En puridad, la tragedia más desoladora sería la muerte de la comedia. Nuestro dinamismo vital necesita que su *dramatismo* sea también representado por ella.

Allí donde aparece, la comedia emerge liviana y desenfadada, astuta e inocente, bajo el signo de Hermes: *hermética*, afronta no lo inevitable sino lo incierto; lo custodia, lo sostiene, lo protege. Lo lleva en volandas como un mensaje que el espectador debe interpretar. La comedia no se reduce a un “fueron felices y comieron perdices”, después de haber superado un conjunto de lances peripatéticos. La comedia trastrueca el tiempo. Disuelve nuestras preocupaciones, proporcionándonos el alivio de que *todavía* nada es definitivo. La comedia danza con la muerte y se escabulle de sus brazos justo a punto de ser acorralada por su abrazo.

La vida en un hilo de Edgar Neville, en apariencia una comedia romántica contra las convenciones burguesas a partir de motivos característicos del denominado teatro de evasión, contiene algunas de las claves

carácter teleológico, utilitario, como inestable, y se destinan a una valoración puramente técnica: establecer hasta qué punto realizan adecuadamente la tarea arquitectónica”. Así, “el drama es una forma compositiva (diálogos, la división en actos, etc.); pero lo trágico y lo cómico son formas arquitectónicas de la conclusión” (Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Barcelona, Taurus, 1989, pp. 25-26).

que hemos querido enumerar⁴⁵. Bajo estos condicionantes genéricos y más allá del humor y la ironía, y hasta de la leve crítica social, la comedia aborda también de una manera específica e insustituible la constitución existencial del ser humano.

La vida en un hilo posee unas singularidades que no deben pasarse por alto. No es una pieza teatral que fuera adaptada para el cine, como suele ser habitual, sino justo al revés: un guion cinematográfico (1945) se convirtió, por su éxito del público, en una obra teatral casi quince años después (1959)⁴⁶.

En tres años Neville rueda cuatro películas que, sin ser obras maestras rotundas, contribuyen a desafiar los presupuestos de la historiografía de raíces social-realistas en torno al páramo cultural franquista de los años cuarenta, como si aquella década se hubiera reducido, entre folclorismos y exaltaciones patrióticas, a un puñado de títulos aislados como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo J. Cela o *Nada* (1947) de Carmen Laforet, junto a los canónicos *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombras del paraíso* de Vicente Aleixandre en 1944.

La torre de los siete jorobados (1944), *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946), con sus raptos, sus conspiraciones, sus asesinatos, bajo el amable disfraz del casticismo idealizado, no sólo representan el ápice creador de Neville, a la altura de un Fritz Lang, un Jacques Tourneur o un Jean Cocteau, sino una muestra de la vitalidad del cine español, en medio de una precariedad de medios y de

45 Burguera la ha definido “como una comedia amenísima, sorprendente, plena de seducción para los espectadores ya que el diálogo ingenioso y lleno de recursos contribuía a un humor sin amargura alguna y a la creación de un mundo amable entre la realidad y la fantasía” (María Luisa Burguera, “Introducción” en Edgar Neville, *El baile. La vida en un hilo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 65).

46 Sobre la adaptación del guion cinematográfico tanto a un texto teatral como a los condicionantes espectaculares de uno y otro, pueden verse María Pizarro Prada, “*La vida en un hilo*: del cine al teatro, de aquí a Hollywood”, en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria (II)*, coords. Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 581-587, así como Joanna Bardzińska, *El camino inverso: del cine al teatro. “La vida en un hilo” de Edgar Neville y “Mi adorado Juan” de Miguel Mihura*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011 [tesis doctoral], pp. 155-276 <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/47985>> (consultado el 08/10/2024).

unas dificultades narrativas y políticas indudables que no deberían oscurecer sus méritos. Películas como *El hombre que se quiso matar* (1942) o *La calle sin sol* (1948), ambas dirigidas por Rafael Gil, o un ejemplo de cine negro y de espías como *Pacto de silencio* (1948) de Antonio Román, contemporáneas de las primeras novelas de Miguel Delibes o de los poemarios de Blas de Otero, muestran los esfuerzos por estar a la altura estética de su época, después de la profundísima herida de la Guerra Civil.

En este terreno cinematográfico María Pizarro Prada y Joanna Bardzińska han resaltado “coincidencias, plagios y versiones” de *La vida en un hilo* de Neville en películas europeas y americanas, además de españolas, desde los años 40 hasta finales del siglo xx. Ambas coinciden en analizar especialmente con *Una mujer bajo la lluvia* (1992) de Gerardo Vera y *Dos vidas en un instante* (1998) de Peter Howit⁴⁷. Tales interferencias sólo pueden explicarse desde la huella que el cine norteamericano dejó en la mirada de Neville, especialmente tras su paso por Hollywood (1928-1931). Concretamente en el film que nos ocupa Christian Franco ha señalado el magisterio de Ernst Lubistch sobre el “esbozo de un modelo de comedia romántica con tintes fantásticos”⁴⁸.

Ahora bien, hay un caso enigmático que toma pie en la referencia de Neville a una película americana con Gregory Peck que se habría estrenado un par de años después del rodaje de la suya. Bardzińska le atribuye el título de *Así es la vida*, pero reconoce que “no se ha encontrado confirmación de su existencia”⁴⁹. Me atrevería a sugerir que Neville confunde el

47 Bardzińska, *op. cit.*, pp. 168-172; Pizarro Prada, *op. cit.* pp. 584-585.

48 Christian Franco Torre, *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*, Santander, Shangrila Textos Aparte, 2015, p. 415. Este autor ha descubierto y estudiado un guion revisado de *La vida en un hilo* que hizo llegar a George Cukor con el título de *Life*. En el director de *Historias de Filadelfia* (1940), “del que aprende la inclinación por mostrar la conquista amorosa como un juego del que participa la pareja” y en Frank Capra, “especialmente su vertiente más humanista y un optimismo irreductible”, Franco Torre encuentra, de modo singular, “la influencia que ejercieron sobre Neville otros cineastas que practicaron la comedia romántica en Hollywood” (*Ibidem*, p. 417).

49 Bardzińska, *op. cit.*, p. 169 (nota 19). Neville dice: “También a los dos años vino una película norteamericana, nada menos que con Gregory Peck de protagonista, en la que el tema de mi película aparecía como base del argumento” (Edgar Neville, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, p. 292).

nombre de Peck con el de James Stewart y que, en realidad, está aludiendo a *¡Qué bello es vivir!* (1946) de Frank Capra.

Con la base argumental de la que parte *La vida en un hilo* —volver al pasado para saber cómo habría sido la vida de haberse tomado otra decisión— puede decirse que coincide el tramo final de la película de Capra, cuyo guion se basa en un relato corto de Philip Van Doren Stern, *The Greatest Gift*, a su vez inspirado en el *Cuento de Navidad* de Charles Dickens⁵⁰. Ahora bien, a diferencia del tratamiento melodramático del film norteamericano, Neville opta por enfocar el tema en términos exclusivamente *cómicos*.

Mientras George Bailey, el protagonista de la película americana, atendido por el ángel Clarence, recorre con los ojos enloquecidos su idílico pueblito de Bedford Falls, convertido en un demoníaco Pottersville donde reinan desatadas todas las tensiones acumuladas que su aparentemente anodina vida había logrado contener, Mercedes, la protagonista de *La vida en un hilo*, sueña, proyecta o imagina, ayudada por una nigromante, cómo habría sido su vida de haber aceptado subirse en el taxi que le ofreció el genialoide Miguel en lugar de sentarse con Ramón, su difunto marido pelmazo y ridículo.

Una diferencia es fundamental. A pesar de los contratiempos o a causa de ellos, George acaba reconociendo que su vida merece la pena tal y como ha sido. Mercedes, no. De haber tomado otra decisión en apariencia insignificante, su vida habría sido no sólo más divertida, sino más acorde con sus necesidades físicas, afectivas y hasta morales. Si al final la familia Bailey se reúne reconciliada con su pasado y con su entorno, Mercedes lo asume para hacerlo renacer: ese pasado posible, imaginario, cuenta con una *segunda* oportunidad para hacerse real, lejos de la familia de origen.

El motivo de la repetición y también el del doble proviene de un romanticismo de fondo que, evitando la grandilocuencia, intenta que el pasado conecte con el futuro mediante una trama articulada por el presente *dramatizado*. Regresa lo diferente que pudo haber sido o que aún queda por vivir a pesar de la muerte (como en la comedia de Neville *El baile*

50 Philip Van Doren Stern, *The Greatest Gift*, New York, Simon & Schuster, 2014. Sobre el proceso de producción de la película, vid. Stephen Cox, *It's a Wonderful Life. A Memory Book*, Nashville, Cumberland House, 2003.

(1959), más inclinada, sin embargo, hacia el sentimentalismo). Sobre la desmitificación humorística y la rebeldía (moderada) de los protagonistas, el tratamiento del choque entre pasado y presente refleja de modo más radical el espíritu vanguardista de su creador. Con la ruptura de las convenciones temporales y su superposición practica uno de los rasgos que definen su estilo cinematográfico y que es, al mismo tiempo, uno de los paralelos de los ejercicios metaliterarios de la narrativa de vanguardia: la subversión de los límites de la representación como una crítica a los efectos cuestionables, estéticos y morales, del realismo⁵¹.

Ese pasado cerrado y concluido no es, por tanto, un punto final. En *La vida en un hilo*, volviendo sobre sus pasos, es posible deshacerse, si no de su realidad, sí de sus efectos, en un giro que disuelve, mediante la fantasía, cualquier pretensión de determinar el futuro de la protagonista que pudieran albergar sus representantes (las tías de Ramón, insistiendo en que Mercedes conserve en su nueva vida el espantoso reloj de su marido). Como en toda comedia que se precie, hay un aspecto de renacimiento que requiere de un chivo expiatorio capaz de justificar por su pedantería el sacrificio (el *alazon* / *pharmakos* Ramón que muere de una pulmonía por querer insensatamente demostrar que lleva una vida natural)⁵².

Corresponde a la nigromante (Doña Tomasita en la versión teatral; Madame Dupont en la película original) presentar entonces el eje de esta interpretación cómica de la existencia. En tanto que *eirón*, desencadena el final feliz⁵³. Se presenta como una adivinadora del pasado. Ante el escepticismo de Mercedes, responde:

-
- 51 En el caso de *La vida en un hilo*, este contraste se produce “especialmente en escenas tan significativas como el cambio de novio a la salida de la boda de Mercedes y Miguel Ángel” (Franco Torre, *op. cit.*, p. 352).
- 52 Según Northop Frye, el *alazon* es la “persona que engaña o que se engaña a sí misma en la ficción, normalmente objeto de irrisión en la comedia o la sátira, pero a menudo héroe de una tragedia. En la comedia suele asumir la forma del *miles gloriosus* o del pedante” (Northop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 483). En el caso de Ramón su característica de “pelmazo” superpone sobre él el papel de irónico *pharmakos* “que desempeña el papel de chivo expiatorio o de víctima arbitrariamente escogida” (p. 487).
- 53 El *eirón* es el “personaje que se menoscaba a sí mismo o a quien se asigna un modesto papel en la ficción, por lo común un agente del desenlace feliz en la comedia y de la catástrofe en la tragedia” (*Ibidem*, p. 484).

Pues verá usted, no es eso. Las personas saben solamente el pasado que vivieron, el pasado que les ocurrió, pero yo adivino el pasado que les estuvo rondando, el pasado que hubieran tenido si, un día de su vida, hubieran hecho un gesto en vez de otro, o hubieran mirado a la derecha en vez de a la izquierda. La vida de las personas, como el alma está en un hilo, casi siempre se puede decir que depende del azar, y a todos nos llega un momento en la vida en el que hemos de dudar entre dos o más caminos, no sabemos cuál es el que vamos a seguir, cuál nos conviene más, hasta que escogemos uno⁵⁴.

En la obra teatral Doña Tomasita aparece al principio de la Parte Primera y en el Epílogo como catalizadora del autoanálisis (con un punto psicologizante) de Mercedes. En cambio, en la película, que adopta los rasgos del subgénero cinematográfico del viaje en tren, como narración de una aventura, la nigromante Madame Dupont es la compañera de todo una trayectoria física y emocional que va puntuando con sus comentarios. A fin de que Mercedes pueda representar su vida *auténtica*, Madame Dupont es el punto que focaliza como narrador extradiegético-heterodiegético la vida *representada* por Mercedes ante ella misma y ante los espectadores como intradiegético-homodiegético. Gracias a la perspectiva que introduce su personaje pueden darse con las veladuras típicamente cinematográficas que permiten llevar a cabo las analepsis o *flash-backs* que, en el caso de *La vida en un hilo*, son doblemente *imaginarias*: lo ocurrido y lo que hubiera podido ocurrir⁵⁵.

Al final de la obra, Mercedes, que ha visto así representada sus dos vidas, arrastra casi en volandas a Miguel, desconcertado, azorado y excitado por la energía cómica (y erótica) de esa desconocida que no se rinde ante lo inexorable trágico ni ante la seriedad dramática. Más que limitarse a provocar la risa, la comedia cava en el pozo de la alegría sumergida en el alma humana. Irrazonable, imprevisible, inextinguible, constituye una

54 Edgar Neville, *El baile. La vida en un hilo*, ed. María Luisa Burguera, Madrid, Cátedra, 1990, p. 160.

55 Como diría Genette, a propósito de su categoría de *persona*, en relación con la historia de Mercedes podría señalarse que “la conquista del «yo» no es, pues, aquí regreso y presencia a y de sí mismo, instalación en la comodidad de la «subjetividad», sino tal vez lo contrario exactamente: la difícil experiencia de una relación consigo mismo vivida como (ligera) distancia y descentramiento [...]” (Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pp. 303-304).

afirmación que no cede y que no se rinde. En un sentido objetivo y literal, representa la *alegría de vivir*. Pocas obras como *La vida en un hilo* han respuntado esa alegría con tanta nitidez. Queda por reconocer también los márgenes de sombra y de dolor, en medio de la vaciedad existencial, que es precisar superar para acercarse a tal gozo cómico.

4. LA PARODIA DEL DONJUANISMO EN *USTED TIENE OJOS DE MUJER FATAL* DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA

Con *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932) de Enrique Jardiel Poncela nos proponemos continuar la tarea de profundizar en cómo lo cómico pone al descubierto los esfuerzos que los seres humanos traman para intentar burlar los límites que el destino les impone. Hemos avanzado la idea de que la comedia nos habla del amor como el contrapunto de nuestra mortalidad. Hermética y anárquica, bajo una aparente ligereza que mueve a risa, se aplica a cuidar esa herida imposible de cauterizar que define nuestra humanidad. Si la tragedia provoca la purificación de las pasiones mediante la piedad y el temor, proponíamos que la comedia, mediante la simpatía y el ridículo, que incluye lo feo, lleva a cabo una *diálisis*, es decir, depura o disuelve incluso la ironía que se ejerce sobre su heroísmo característico. El fanfarrón, el seductor o el aspirante a caballero alcanzan la victoria con astucia o con ingenuidad, o con una mezcla de ambas, pero han tenido que poner en cuestión su identidad.

Los obstáculos que debe vencer el héroe cómico son de un tipo muy diferente a los que afronta el trágico. Giran en torno al fracaso, la vejez o la impotencia. En *El Banquete* platónico, Aristófanes sugería no tomar el amor (erótico) muy en serio, pues a lo más compensa —sin dejar de frustrar— nuestro deseo enfrentado de manera inevitable con las leyes y las normas de la sociedad. Y, sin embargo, ¿cómo podríamos soportar el peso de la existencia sin él?: “Yo me estoy refiriendo a todos, hombres y mujeres, cuando digo que nuestra raza solo podría llegar a ser realmente feliz si lleváramos el amor a su culminación y cada uno encontrara el amado que le pertenece retornando a su antigua naturaleza”, concluía Aristófanes su discurso en *El Banquete*⁵⁶.

56 Platón, *Diálogos III*, p. 229.

Contra lo que pudiera parecer, el final feliz no condensa el triunfo cómico, ya sea mediante la boda, ya sea mediante la recompensa del ascenso social. Lo refleja en su dimensión de apertura y no de cierre. Su objetivo consiste en la capacidad de la realidad de reabsorber la idealidad de la aventura. Por ello, Ortega la consideraba “el género literario de los partidos conservadores”⁵⁷. El matrimonio o la condecoración ponen un punto final y con él, con un punto no exento de socarronería, se toman el desquite de un orden que, restaurado, marcará el futuro de sus protagonistas.

El alivio que siente el espectador es también cómico. Vista la trama de espejismo, puede descansar tranquilamente, descargándose de la preocupación por el futuro. Desencantadas, las secuelas de las grandes comedias se ven atrapadas por la percepción del “engaño” que contienen los modos cómicos, sin advertir el potencial de verdad que contienen. El realismo cómico debe asumir su condición *fantástica*. Lejos de ser un recurso consolador, protegen con sus ficciones el núcleo humano más esencial: la esperanza que acompaña la risa.

Al comentar *La vida en un hilo*, hemos destacado el giro magistral que Edgar Neville imprime al motivo de la segunda oportunidad. Al final de la película, arrastrando casi en volandas al personaje de Miguel a la salida de la estación de Atocha, Mercedes introduce a ambos en el espacio límpido de la comedia. Todo lo que había sido un sueño está a punto de ocurrir de verdad. Sólo se precisa el asentimiento del espectador. El fin de esta aventura es la aventura sin fin que su imaginación debe transfigurar al levantarse de su asiento. Cuando se enfrente de nuevo con la mediocre realidad que le aguarda, sabrá que es imposible que le niegue una “segunda oportunidad”.

Nada en apariencia más opuesta a esta alegría de vivir que la tristeza, entre ridícula y divertida, que agobia a los personajes de *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952). Como reescritura teatral de la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931), Jardiel revisa el mito donjuanesco desde una perspectiva que está teñida de parodia literaria⁵⁸. Comedia de su periodo inicial,

57 José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas I*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 396.

58 Cécile François, “De «Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?» a «Usted tiene ojos de mujer fatal». Análisis de la adaptación teatral de una novela de Enrique

contiene ya claves de su teatro posterior en el que irá dejando huella el contacto con el subgénero triunfante en el Hollywood de los años 30 como es la *comedia de felicidad* cuyo objetivo, según Stanley Cavell, había sido enseñar que “la obtención de la felicidad humana requiere no la satisfacción perenne y plena de nuestras necesidades tal como son, sino el análisis y la transformación de dichas necesidades”⁵⁹. Siendo el antecedente de su fórmula teatral más lograda como resulta en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) y *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), como ha dicho Torres Nebrera, no debiera sorprender que *Usted tiene ojos de mujer fatal* fuera “la primera pieza teatral de cierta solidez y de éxito claro”, pues en ella “da rienda suelta al gran tema de su literatura, las relaciones de pareja con su cohorte de cansancios, separaciones, adulterios (reales o virtuales) y donjuanismos —masculinos y femeninos— [...]”⁶⁰.

En vez de poseyéndolas, Sergio Hernán, el don Juan jardielesco, corrompe a las mujeres desdeñándolas. Las atrae para huir de ellas; huye de ellas atrayéndolas. Como dice el criado Oshidori: “Lo cierto es siempre absurdo, señora, y amar quiere decir esclavitud. Realmente es una servidumbre. Las hay de todos los gustos. Al frente de la cocina, está, por ejemplo, nada menos que Nita Numi, la famosa bailarina húngara, única en el mundo que ha bailado el *Ave Maria* de Gounod”⁶¹. Afectado del hastío que le ha provocado el desengaño de sus dotes seductoras con Elena, siente que entra en crisis el sentido de complacer a unas damas coruscantes y cursis que se humillan ante él para no dejar de jugar, bajo

Jardiel Poncela”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 38 (2008) [el enlace de la revista está roto]. Para Grano de Oro, “comparadas ambas obras, la pieza teatral resulta mucho menos incisiva, más edulcorada, a la par que más seria y literaria”, puesto que el giro final invierte el de la novela con el anuncio del casamiento, impidiendo que los materiales originales “tan deshumanizados, se transformen en un primer intento de ese teatro jardielesco de la inverosimilitud” (Emilio González-Grano de Oro, *Ocho humoristas en busca de un humor. La otra generación del 27*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2005, p. 300).

59 Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 15.

60 Torres Nebrera, *op. cit.*, p. 67.

61 Enrique Jardiel Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*, ed. Antonio A. Gómez Yebra, Madrid, Cátedra, 1990, p. 103.

una sofisticada máscara masoquista, el discurso dialéctico (y parodiado) del amo y del esclavo⁶².

SERGIO. Y la verdad es esa. La triste verdad es que entre todas las mujeres que han pasado por mi vida, Oshidori, ha habido una a la que no he podido olvidar y de la que no he vuelto nunca a saber nada. Era rubia y tenía ese “no sé qué” que se nos mete en el corazón no se sabe cuándo, que se nos agarra no se sabe cómo, que nos incita a no se sabe qué y que nos arrastra no se sabe adónde. ¿Te enteras?

OSHDORI. Es difícil, pero sí, señor.

SERGIO. La amé, la archivé y la olvidé, como a tantas otras; pero un día el fantasma de aquella mujer comenzó a rondarme, y desde entonces solo vivo para su recuerdo, la busco inútilmente en las demás y no tengo más esperanza que volver a encontrarla de nuevo. Y desde entonces también, el nombre de ella no se borra jamás de mi imaginación. ¿Sabes qué nombre es ese?

OSHDORI. Elena.⁶³

Jardiel, el Lubitsch español, aborda el resbaladizo pasaje entre la seducción y el enamoramiento como una cuestión sobre todo lingüística. El humorismo verbal chisporroteante atraviesa todos los diálogos en sus más diversos niveles. Sergio Hernán rinde a todas sus víctimas con frases hechas, como la del título, con el objetivo —ya lo hemos dicho— de deshacerse de ellas sin consumir su engaño. En la primera conversación con el criado Oshidori, Elena va comprendiendo la función meramente mecánica de los lugares comunes que la habían embriagado. Bajo el hechizo de “la frase”, descubre, con la vaciedad del procedimiento, la de su interioridad, tal como la describe Hernán en su donjuanesca lista: “Romántica, tirando a cursi”⁶⁴.

62 Tomado del discurso de Hegel en el capítulo IV de la *Fenomenología del Espíritu*, hay un comentario muy conocido de Alexander Kojève que ha ejercido una gran influencia en el psicoanálisis de base lacaniana. Para Kojève, como podría decirse de Sergio y Elena: “Desear el Deseo de otro es, pues, en última instancia desear que el valor que yo soy o que «represento» sea el valor deseado por ese otro: quiero que él «reconozca» mi valor como su valor, quiero que él me «reconozca» como su valor autónomo” (Alexander Kojève, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Buenos Aires, Leviatán, 2006, p. 13).

63 Jardiel Poncela, *op. cit.*, p. 121.

64 *Ibidem*, p. 107.

La huida de Elena no consiste en una mera táctica de seducción inversa. Apunta al núcleo de la percepción cómica del amor entre un hombre y una mujer. Su intimidad física más profunda sucede en la palabra. Si enciende o apaga el deseo, se debe a que, en ella y no solo con ella, se comunican la vulnerabilidad de sus corazones rotos.

De ahí que sea tan esencial a la comedia, al borde de un ridículo que disuelve irónicamente la simpatía, la “declaración de amor”. Es el momento decisivo, que en Shakespearae, por ejemplo, alcanza sus momentos más agudos y divertidos, como en el caso tanto de Beatriz y Benedito en *Mucho ruido y pocas nueces* como en el de Enrique V en el drama histórico homónimo. Al declararse su amor, todos los personajes de comedia siempre tartamudean o titubean, se contradicen, se retiran y se aproximan, dudan hasta el último instante. Con el abrazo o el beso sellan el hecho de que les queda todo por decirse. Parece *idiota* en tanto que obliga a reconocer con perpleja alegría la insuficiencia de toda conversación.

¿Cómo recupera Sergio Hernán el amor de una “irresistible romántica tirando a cursi”? Dejándose la barba, leyendo las *Rimas* de Bécquer y, sobre todo, renunciando a la fama y al dinero que Pantecosti y su familia le habían ofrecido por seducir a Elena, comprometida con su anciano tío haciendo uso del eco literario de “la malcasada”. ¿Apuesta Jardiel por una reivindicación desengañada y un tanto cínica del denostado “amor romántico”? Más bien convierte al “burlador burlado” en un “conquistador conquistado” en cuanto asume su condición de “parodiador parodiado”⁶⁵.

La comedia disuelve la seria rigidez que atenaza las convenciones del amor obligando a pagar el rescate con una *idiotez* que no es simplemente “el estado de miseria mental en el que la vida de nuestra conciencia se estrecha, empobrece y paraliza” que Ortega atribuía al enamoramiento, sino una ruptura de los límites del yo que sólo la risa puede hacer soportable⁶⁶. La mujer que representa Elena custodia el secreto de las palabras que el hombre Hernán, atemorizado, se esfuerza denodadamente por vaciar de sentido.

65 Jardiel Poncela, *op. cit.*, p. 191.

66 José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, en *Obras Completas V*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 574.

ELENA. Porque estoy enterada de tus melancolías, de tus llantos, de tus lecturas de Bécquer... De... (*Con intención*) tus “romanticismos tirando a cursis...” (*Sergio baja la cabeza avergonzado*). Ya no piensas como antes, ¿verdad? Pero no te avergüences... Los hombres os avergonzáis siempre de lo que debía enorgulleceros y os enorgullecéis de lo que debía avergonzaros. ¿Qué frase para Oshidori? ¿Eh?

SERGIO. No te burles.

ELENA. No me burlo. ¿Cómo voy a burlarme de que te hayas sentido solo y triste? Nadie se burla de ellos... y los que se burlan ¡lo han hecho ellos también! No hay más que una manera de enamorarse, Sergio, ¡y calcula la de hombres y mujeres que se enamoran a diario en el mundo!⁶⁷

Mientras que el desencadenante de la tragedia aristotélica se funda en la *anagnórisis* o reconocimiento, podría decirse que en la comedia cumple este cometido la *agnórisis* o desconocimiento, el cual requiere de un *pharmakos* o chivo expiatorio (en la obra de Jardiel lo encarna la desechada Adelaida que descubre el aparente móvil económico de Sergio Hernán al tratar de reconquistar a Elena) y de un *eiron* o ayudante (que, en la mejor tradición del teatro clásico español, representa aquí el inolvidable Oshidori). La comedia precisa que el triunfo del amor quede en suspenso, encogiendo por un instante el ánimo del espectador, porque es frágil y en absoluto evidente. La comedia sabe de la necesidad trágica, y la esquiva, momentánea pero realmente, con la finta aérea de la esperanza.

5. EL SECRETO Y LA REPETICIÓN MELODRAMÁTICOS EN *MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA* DE MIGUEL MIHURA

Bajo la presión del mito donjuanesco de raíces zorrillescas, nuestra reflexión sobre el sentido existencial de la comedia parece haberse inclinado en el análisis de *Usted tiene ojos de mujer fatal* hacia el ámbito de lo romántico como un equivalente del tratamiento del tema amoroso, tal como reaparece en *Eloísa* cuando Fernando entra en su mansión llevando en brazos a Mariana. Si se incurre en la tentación de identificar realismo

67 Jardiel Poncela, *op. cit.*, p. 190.

con el reflejo o con la representación de la realidad, también suele asociarse romanticismo con la mera expresión de la intimidad.

Hemos preferido resaltar que, realista y/o romántica en un sentido que excede los habituales reduccionismos terminológicos, la comedia constituye sobre todo un modo de tejer ficciones que indagan elementos nucleares de la existencia humana. Tan comprensiva es que sabe que la risa está envuelta en lágrimas. Como la tragedia, se enfrenta a los límites que impone el destino implacable, no para hacerse consciente de la desmesura o el exceso que lleva a un final desgraciado, sino para sortear, con agilidad y hasta ligereza, sus peligros. El final feliz, por su parcialidad, proporciona la aliviada victoria que intentamos oponer, con mayor o menor escepticismo, a la certeza de la catástrofe.

La comedia posee también una carga crítica que suele pasarse por alto cuando no se ajusta a corsés ideológicos. En una época en que lo personal es político ha de ser también capaz de afrontar los lugares comunes con procedimientos que le permitan darles esquinazo o burlarlos. Jardiel Poncela es un maestro de todas esas situaciones verbales, como había demostrado en el primer acto de *Eloísa está debajo de un almendro* (1940). Si en cualquiera de sus versiones la Revolución ha convertido el eros en un campo de batalla fundamental, controlar y reabsorber las potencialidades disolventes de la Comedia en función de las bases de una nueva sociedad se ha convertido también en un aspecto decisivo de esa batalla.

Entretanto recapitulemos cómo esa crítica en los autores que hemos tratado no se dirige tanto contra el orden social como contra sus riesgos totalitarios que, por su propia dinámica, tienden a ahogar la personalidad. La viuda Mercedes de *La vida en un hilo* de Edgar Neville escapa de la soporífera vida provinciana de su difunto y pelmazo marido... para comenzar una nueva vida con Miguel. El donjuanesco Sergio Hernán de *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Enrique Jardiel Poncela debe deshacerse de la irresistible cháchara insustancial que le protege de cualquier compromiso vital para alcanzar de nuevo el amor de Elena. Como veremos a continuación, el viudo Marcelino, el protagonista de *Maribel y la extraña familia* (1959) de Miguel Mihura, ha de regresar a la casa familiar junto al lago para recomenzar una nueva vida. En las tres obras, el motivo de la *repetición* es básico para superar la frustración amorosa y llegar a afirmar la identidad personal en el seno de la sociedad, aunque fuera de los márgenes establecidos de entrada.

Podría decirse que cada una de las tres obras representa uno de los momentos estacionales del mito cómico. La obra de Neville es estrictamente primaveral: busca la libertad como afirmación apasionada de la vida. Jardiel sitúa a sus protagonistas en una trama de un fin de verano en que las sucesivas aventuras aspiran a encontrar un descanso. Por último, Mihura pone su atención sobre la amenaza del colapso invernal ante la que la comedia también debe protegerse.

Mercedes, la protagonista de Neville, es una joven tan ardiente como llena ya de experiencia vital. Arrebatadora, arrastra tras de sí al disparatado Miguel. La pujante juventud de la Elena jardielesca comienza a marchitarse con el desengaño. Irresistible, advierte a Sergio de los matices cenicientos que la energía que los atrae mutuamente empieza a colorear. Maribel, la prostituta de Mihura, se ve abocada a proteger las brasas de un candor aniquilado que el cliente/prendiente Marcelino está empeñado en avivar *misteriosamente*.

En la obra de teatro de Mihura que nos ocupa la contraposición inicial entre el hogar familiar y el piso de citas constituye la base de su comicidad⁶⁸. Enseguida se comprende que el héroe cómico, sometida a una forma seria de burla, no es el enamorado Marcelino sino Maribel. A quien con su sola presencia compromete la institución familiar se le atribuye la responsabilidad de sostenerla. Esta inversión *cómica* de los presupuestos sociales acaba introduciendo un par de factores imprevistos sobre el fondo de una comedia que parece decantarse hacia el *misterio*. El temor y la compasión trágicas infiltran esta comedia. Son personajes “inferiores” que conservan una dignidad que merecen la piedad de un público burgués que, de entrada, los rechazaría.

Con Maribel cada vez más inquieta por el rumbo de esa “extraña familia” que parece no querer entender sino en un sentido literal los equívocos eróticos, el final del Acto II modula la tensión de manera magistral. Vién-

68 Mihura explicaba que esta idea surgió de una anécdota autobiográfica: “Con lo que mi apunte en el cuaderno decía así: «Un señor cita en su casa a una putita que conoce en un bar. La chica va a cumplir con su obligación y resulta que de repente le presenta a su madre y a su tía». Y nada más” (Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*, ed. del autor, Madrid, Castalia, 1986, p. 47). Toda la obra se basa en el equívoco que resulta evidente, pero jamás explicitado entre los dos personajes. De hecho, constituye el “secreto” que daba darse por “sobrentendido”.

dose obligada a aceptar por cortesía la invitación a la fábrica del pueblo en cuyo “lago de las niñas malas” sabe que murió ahogada en poco claras circunstancias la esposa de Marcelino, Maribel apenas puede reprimir un sollozo de espanto entre sonrisas de circunstancias de Marcelino y sus tías, antes de que caiga el telón.

MARIBEL. (*Se levanta aterrada*). Dices... ¿que nos vayamos de viaje antes de casarnos?

MARCELINO. Te sentará bien un cambio de aires, y así podrías ver tú misma las cosas que hacen falta en la casa, para después, al volver, comprarlas en Madrid.

MARIBEL. ¿Al volver?

MARCELINO. ¡Claro!

MARIBEL. Entonces... ¿quieres que nos vayamos allí los dos solos?

MARCELINO. Sí. ¿Por qué no? ¿Te parece mal?

DOÑA PAULA. Las chicas modernas ahora van solas con sus novios a todas partes.

MARIBEL. (*Mirando con miedo a Marcelino*). Y sin embargo...

DOÑA MATILDE. Yo estoy segura de que lo vas a pasar muy bien.

DOÑA PAULA. Verás la casa...

MARCELINO. Y verás la fábrica...

MARIBEL. (*Apenas con un hilo de voz*). Y también vere el largo, ¿no es eso?

MARCELINO. ¿Y por qué no?

(*Al referirse al lago, doña Matilde y doña Paula quedan tristes. Pero esta última continúa hablando*).

DOÑA PAULA. A mí me han dicho que es uno muy hermoso...Y además tiene un bonito nombre. Le llaman «El lago de las niñas malas»...

(*Maribel mira a todos, cada vez más inquieta. Y ellos hacen un esfuerzo por sonreír. Y rápidamente cae el*

TELÓN⁶⁹

Este motivo del *suspense*, que funciona como el núcleo del secreto que empuja la acción hacia su desenlace, opera tanto por razones teatrales como cinematográficas. Mihura recordaba que el cierre del Acto II le

69 *Ibidem*, p. 190.

metió en un “laberinto” antes de terminar la obra⁷⁰. Los personajes secundarios de las tías y del administrador, así como los de las alegres amigas de Maribel, habían tomado un impensado protagonismo que le obligaban a una improvisación *como si fuera la vida misma*. Tomando ese riesgo, con los preparativos del estreno casi a punto, con Maritza Caballero y Paco Muñoz en los papeles protagonistas, escribió en unos pocos días el último acto de una comedia que, recordaba Mihura, “me había salido con una exactitud cronométrica, y sin ninguna pieza que fallase”, hasta el punto de considerarla “mi obra más conseguida”⁷¹.

No debería resultar accidental que Mihura pasase de puntillas por la adaptación cinematográfica de su obra, realizada por Jose María Forqué en 1960 y protagonizada en este caso por Adolfo Marsillach y Silvia Pinal. Desde los planos iniciales en blanco y negro, mientras pasan los créditos, con ecos lejanos y meramente alusivos de *El cebo* (1958) de Ladislao Vajda, la película sitúa la comedia en el marco de un *thriller*. El lago que va rodeando el automóvil se convierte en el símbolo inquietante de una amenaza que mantiene en vilo a los espectadores a lo largo de la cinta.

En la obra teatral, en cambio, la desenfadada incomodidad de las situaciones de los Actos I y II en el piso hasta las inquietantes y vodeviles-cas entradas y salidas del Acto III en la fábrica siguen una exigentísima lógica artística, por más atrabiliaria que pudiese parecer en principio. Los efectos cómicos que busca Mihura son, en último término, sentimentales. Como en toda su producción, también en *Maribel y la extraña familia* investiga las heridas del alma humana necesitadas de afecto y de comprensión. Por debajo de las máscaras del cinismo y la ambición o de la ingenuidad y la cobardía que ensayamos para protegerlas asoman con una voluntad de claridad que deshacen los malentendidos. Como señaló Patrizio Rigobon,

70 “¿Por qué el lago de las niñas malas? ¿A qué venía eso? ¿En qué lío me había metido? La frase era bonita. El final del acto resultaba perfecto e inquietante. ¿Pero qué podía inventar yo para justificar eso del lago de las niñas malas? La verdad es que no tenía ni idea. Yo mismo, tontamente, me había metido en un tremendo laberinto. Esta es mi manera de trabajar y no lo sé hacer de otra manera. Sin red. Con peligro” (*Ibidem*, pp. 49-50).

71 *Ibidem*, p. 53.

mentre il gioco comico internamente insiste sull'univoca accettazione della modernità, accettazione ambigualmente dovuta ad un occultamento del reale, si evidenzia esternamente quella verità su cui si fonda un ulteriore effetto: tra testo verbale e spettacolare s'instaura così una dialettica che si percepisce non solo come fraintendimento od equivoco (spettacolo), ma anche come possibile attestazione del reale (dramma)⁷².

Sin lamentos por no haber podido pasar a la historia teatral con *Tres sombreros de copas* como el iniciador del teatro del absurdo —convirtiendo así a Ionesco en el Mihura rumano— y sin abandonarse al éxito del humor de la revista de *La Codorniz*, Mihura muestra una seguridad técnica tal en una obra como la que venimos comentando que es capaz de fundir, en términos estrictamente teatrales, dinámicas narrativas propias también del cine. Marcelino, ingenuo y apocado, hace contener el aliento a los espectadores, aunque sea por un instante, como el Johnny de *Sospecha* (1941) de Alfred Hitchcock. Por otra parte, sus dulces tías también parecen emparentadas con las de *Arsénico por compasión* (1944) de Frank Capra. Pero los personajes de Mihura dan la vuelta a las expectativas trágicas de sus homólogos hollywoodienses. Parecen asesinos a los ojos de una sociedad desconfiada sencillamente porque son buenas personas.

La compasión sincera, de la que emerge límpido un amor humilde y real, es capaz de disolver el miedo y, sobre todo, de reimaginar el pasado tal como el futuro podría haberlo hecho llegado a ser. El final feliz, aun teñido de melancolía, recuerda que la repetición cómica es un salto precario, sí, pero alegre, sobre el abismo trágico. Desea transfigurar su sórdida cotidianeidad, rodeada de otras compañeras del oficio, con la maravilla del amor concebido más allá de la evasión:

MARCELINO. Tú antes ibas a hablarme de tu vida, y yo no quiero saber nada, Maribel.

MARIBEL. (*Alegre. Convencida de lo que dice*). ¿Pero por qué, si todo es tan vulgar? Yo era costurera en casa de una modista que se llama Remedios, ¿sabes?... Y yo vivía en casa de Rufi, con su hijo y su marido. Y con Niní, que tenía una habitación alquilada y estudiaba

72 Patrizio Rigobon, “*Maribel y la extraña familia*, ovvero la mite transgressione di Miguel Mihura”, *Rassegna Iberistica*, 43 (1992), pp. 36-37.

en la Universidad. Y yo trabajaba mucho. ¡Venga a coser! ¡Venga a coser!... Y un día, una amiga me invitó a un bar a tomar una cerveza. Y entré en ese bar por primera vez y te encontré a ti. Y eso es todo, ¿comprendes? (*Y abraza, emocionada, a Marcelino*). Y yo sé que todo esto es verdad. Que ni te miento a ti, ni me miento a mí misma. Que ha ocurrido, ¿sabes? ¡Y por eso ya no tengo miedo!⁷³

6. CONCLUSIÓN

Al principio sugerimos que Aristóteles quizás hubiera tenido que definir la comedia, por contraste con la tragedia, como la diálisis de los sentimientos del ridículo y de la fealdad. Frente a la nobleza y al lenguaje elevado de la tragedia, la comicidad adopta la baja condición de sus personajes con un estilo bronco y directo.

Una y otra estilizan la realidad representada, enfocándolas desde dos ángulos complementarios: al destino que no puede sobrepasarse se opone la esperanza de que, aunque sea momentáneamente, la palabra definitiva puede ser también burlada. La ley divina y la ley humana, la de la familia y la ciudad, imponen sus límites para asegurar el orden, pero el deseo y la imaginación los ponen en jaque una y otra vez, obligándolos a reformular su alcance. No los vencen ni los superan; juegan con la flexibilidad de sus formas.

Si, como decía Ortega, la comedia es el género de los partidos conservadores, no lo es tanto porque acabe poniendo coto a la aventura en nombre de un orden inmutable, sino porque esa misma aventura incita, con su acción, a redescubrir los límites del orden que pone a prueba. La comedia comprende que el orden social exige delicados equilibrios. Viene a decirnos que cabe no tomárselos muy en serio porque se corre el riesgo de que se rompan, como lo demuestra la desmesura trágica. La comedia no se ríe de la tragedia; audaz, sabe enjugar las lágrimas con sus engaños. No invita al vicio, ni se deleita en él. Se esfuerza por contener el desastre que amenaza siempre a la virtud.

Aristóteles, que al principio de la *Metafísica* y de la *Poética* se entregó al ejercicio de historiador de la filosofía y de la literatura respectivamente,

73 Mihura, *op. cit.*, pp. 216-217.

actúa a la vez como un finísimo crítico de la *polis*, en un sentido muy diferente de su maestro Platón. Sin detenerse a establecer con detalle la génesis, sostiene que la tragedia y la comedia proceden de Homero, por más que, una vez aparecidas, “de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas de más fuste y apreciadas que aquellas”⁷⁴. Como Zeus, podría decirse que, con sus narraciones, Homero estaba engendrando dos hermanos, Apolo y Hermes, tragedia y comedia, tal como citábamos en Pietro Citati. Antes las fuerzas caóticas de la destrucción, en que Nietzsche vislumbraba la acción de Dionisos, la tragedia aspiraba a brillar oscuramente con la luz de Apolo. Por el contrario, herméticas, las sombras de la comedia arrojan luz sobre los contornos imprecisos de la existencia humana.

Las tres obras que hemos querido rescatar para los análisis de esta serie (*La vida en un hilo* de Edgar Neville, *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Enrique Jardiel Poncela y *Maribel y la extraña familia* de Miguel Mihura) contienen *todavía* una jugosa réplica a los divertimentos apesadumbrados que consumimos a diario para pasar el rato. Los motivos de la repetición, del doble y del secreto que tratan cada una a su manera y en diversas gradaciones se enraízan en esta búsqueda apasionada de una experiencia libre. Aun con sus limitaciones, la palabra que representan intenta crear ante sus espectadores un *nuevo* mundo que puedan compartir en su vida diaria. Pueden advertirse en dos de ellas características de las adaptaciones por parte de sus autores: del cine al teatro (*La vida en un hilo*) y de la novela al teatro (*Usted tiene ojos de mujer fatal*)

Nada más conservador que dejarse sorprender por los bienes que, discretamente, el pasado puede producir hoy, en su futuro. Aun pendiendo de un hilo, Neville nos enseñó la efervescente energía de la juventud. De la abrumada prisión de nuestros convencionalismos, Jardiel se propuso rescatarnos disolviendo los barrotes de sus palabras gastadas. Excéntrico y sorprendente, Mihura quiso derribar el cinismo de nuestra vulnerable timidez. En suma, con ejemplos de estos autores de la *otra* generación del 27 hemos intentado rehacer una lectura existencial de los sentidos que la comedia debería seguir siendo capaz de descubrir.

74 Aristóteles, *Poética*, p. 139 (1449^a5-6).

La larga marcha: políticas estéticas y larga transición en la joven poesía del tardofranquismo a la restauración democrática

JUAN JOSÉ LANZ

Universidad del País Vasco

juanjose.lanz@ehu.eus

Título: La larga marcha: políticas estéticas y larga transición en la joven poesía del tardofranquismo a la restauración democrática.	Title: The Long March: Aesthetic Politics and the Long Transition in the Young Poetry of Late Francoism to the Democratic Restoration.
Resumen: A partir de las concepciones de la poesía como una forma de “documento histórico” y de la transición democrática como un proceso de larga duración, se analiza en el presente trabajo las políticas estéticas que marcan la evolución de la joven poesía española a lo largo de los años sesenta y el comienzo de la década siguiente, hacia la restauración democrática. Se analizan las etapas que jalonaron dicho proceso y su paralelismo con los fenómenos sociales y políticos acontecidos en la época, de los que forman parte y conformaron. Este trabajo trata de demostrar que la larga transición política a la democracia, desde el tardofranquismo, fue acompañada de una larga transición ideológica y cultural, que se manifiesta en la poesía española más joven.	Abstract: Based on the conceptions of poetry as a form of “historical document” and the democratic transition as a long-term process, this paper analyzes the aesthetic politics that marked the evolution of young Spanish poetry throughout the 1960s and the beginning of the following decade, toward the restoration of democracy. It examines the stages that marked this process and their parallels with the social and political phenomena that occurred during the period, of which they were part and shaped. This paper attempts to demonstrate that the long political transition to democracy, beginning with the late Franco era, was accompanied by a long ideological and cultural transition, which is evident in younger Spanish poetry.
Palabras clave: Poesía como documento histórico, tardofranquismo, transición democrática, políticas poéticas.	Key Words: Poetry as a Historical Document, Late Franco Era, Democratic Transition, Poetic Politics.
Fecha de recepción: 16/4/2025.	Date of Receipt: 16/4/2025.
Fecha de aceptación: 11/6/2025.	Date of Approval: 11/6/2025.

1. INTRODUCCIÓN: LA POESÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO Y LA LARGA TRANSICIÓN

Planteaba Jacques Rancière en *Sobre políticas estéticas* que no es posible establecer una separación entre política y estética, como en cierto modo parecería propugnar una lectura restrictiva de la modernidad y de la respuesta posmoderna. Estética y política se encuentran vinculadas indefectiblemente, dado que “el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común”¹, que es el espacio de la convivencia del *zoon politikon* aristotélico. El arte no es político porque se plantee un mensaje ideológico previo, ni por la forma de representar las estructuras sociales, sino porque, como la política, se plantea “una distribución nueva del espacio material y simbólico”² en la “división de lo sensible”; arte y política son “dos formas de división de lo sensible dependientes”³ y, en consecuencia, la relación entre ambas deriva de “la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración”⁴. El arte, por lo tanto, está regulado por un “régimen estético”, independiente del “régimen representativo” o del “régimen ético”, definido por la “asignación de una cierta forma de aprehensión sensible”⁵. El arte, en fin, construye una utopía en su especificidad estética “en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación”⁶.

Como advirtió Jan Mukarovsky⁷ en su momento, decir que una obra artística se refiere al contexto de fenómenos sociales no implica “concebir-la como un testimonio directo o como un reflejo pasivo”; apuntando así a que el reflejo artístico y el realismo no son formas mecánicas de reproducir una verdad previa, sino elementos esenciales del “valor documental” de la obra. Ni tampoco implica asumir un estatismo formal alejado de las

1 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 13.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 15.

4 *Ibidem*, p. 14.

5 *Ibidem*, p. 20.

6 *Ibidem*, p. 21.

7 Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 37.

ideologías, pues si, por un lado, ha de tenerse en cuenta “la dimensión ideológica de la forma”, como apuntó Bajtin-Medvedev⁸, por otro, la noción de “construcción”, sostenida por Iuri Tinianov, permite “entender la forma de la obra literaria como una dinámica”⁹, y comprender la evolución literaria, desde una concepción sistémica y dinámica, como un modelo de correlaciones entre sistemas diversos y la elección de una dominante¹⁰. La concepción por parte de Viktor Shklovski de la historia literaria como un proceso de tensión entre escuelas canonizadas y no-canonizadas que se disputan el poder literario en un momento dado como un sistema de fuerzas¹¹ habría de atraer la atención de Itamar Even-Zohar¹² a la hora de plantear una concepción dinámica e histórica (diacrónica) de los polisistemas.

El valor documental de la obra artística es, así, sin perder de vista la dinámica de las correlaciones sistémicas, resultado de la lógica de intercambio simbólico que rige la estructura del campo cultural en cada momento, como vio Pierre Bourdieu¹³. El campo cultural se presenta como “campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas”¹⁴, un campo de luchas que hace del signo, como signo ideológico¹⁵, su espacio de enfrentamiento por el dominio de los “discursos” de poder, sin olvidar que ello, dentro de la lógica marxista¹⁶, implica la presencia de un

-
- 8 Mijail M. Bajtin (pseud. P. N. Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994, p. 98-100 y 41.
- 9 Iuri Tinianov, *El problema de la lengua poética*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 13.
- 10 Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ediciones Signos, Buenos Aires, 1970, p. 104.
- 11 *Ibidem*, pp. 49-50.
- 12 Itamar Even-Zohar, *Polisistemas de cultura*, Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv, 2007-2011, pp. 14-18.
- 13 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 213-261.
- 14 Pierre Bourdieu, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, 25-28 (1989-1990), pp. 20-42 (p. 21). Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 270-276.
- 15 Valentin N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992, p. 32.
- 16 Slavoj, Zizek, *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. 47.

elemento inconsciente social¹⁷, ideológico-libidinal¹⁸ y estético¹⁹, y que los discursos también derivan de y conforman un inconsciente ideológico lingüístico y discursivo. Es, pues, en el signo lingüístico, en el caso de la poesía, donde se da la lucha por el dominio del discurso como espacio de conformación/confrontación ideológica. Estas premisas permiten una concepción de la poesía como “documento histórico”, entendiendo que lo tenido por históricamente estable está construido culturalmente y, en consecuencia, que todo documento cultural forma parte y es formulado en el discurso histórico²⁰. “Documento histórico” es, así, cualquier material perteneciente al tiempo que se historia, es decir, todo aquello que pueda revelarnos algún aspecto que nos permita conocer el pasado desde una perspectiva determinada, todo elemento que nos permita ver la producción cultural, en este caso, del decurso histórico, del relato de la historia.

En su libro *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, proponía Santos Juliá una concepción amplia de la transición en España como un “largo proceso [...] político de transición a la democracia” a lo largo de ochenta años; un camino que permitió “salir de una dictadura construida sobre las ruinas de una guerra civil para encontrarse de nuevo en una democracia”²¹. Es evidente que dicha concepción de la transición democrática en España trasciende los estrechos límites cronológicos que suelen plantearse para esta, desde el atentado contra Carrero Blanco en 1973 y el descabezamiento político del franquismo, y 1977, si se tiene en cuenta la celebración de las primeras elecciones generales, 1982, con el triunfo del PSOE, o 1986, si se considera como fecha clave la incorporación de España al Mercado Común Europeo. Lo importante de esa perspectiva es la visión de la transición como un largo proceso, un proceso de larga duración, que arranca en la misma guerra civil y que tiene sus estadios intermedios, y también sus fracasos, en la guerra, con las revueltas

17 Terry Eagleton, *Cultura*, Madrid, Taurus, 2017, pp. 63-110.

18 Juan Carlos Rodríguez, *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*, Madrid, Marcial Pons, 2015, pp. 15-29.

19 Jacques Rancière, *op. cit.*

20 Juan José Lanz, *Poesía, ideología e historia. Siglos XX y XXI*, Madrid, Visor, 2019.

21 Santos Juliá, *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 15-16.

estudiantiles de 1956 y la “reconciliación nacional” planteada por el PCE hacia mediados los años cincuenta, el denominado por el franquismo oficial como “contubernio de Múnich” de 1962, los movimientos sociales y estudiantiles de los años sesenta, la transformación política después de la muerte de Franco, la amnistía y los estatutos de autonomía, etc. hasta el cuestionamiento del “régimen de 1978” en los movimientos derivados del 15-M.

Si bien los hechos culturales y los históricos tienen sus propias vías, aunque resulten dependientes y relacionados, no puede señalarse un paralelismo perfecto entre ambos, pero una consideración de la transición democrática como un largo proceso permite comprender mejor la adecuación entre el cambio político y el proceso de transformación cultural. Así, si “Franco era, en lo que concierne a la cultura, un cadáver [...] mucho antes de noviembre de 1975”²², no puede decirse que la literatura escrita en esos años, en que la anomalía política se había convertido en normalidad, se desarrollara como si la dictadura no existiera, de espaldas a ella, como señaló hace años Ángel González²³. Cabría preguntarse, como hizo el poeta con respecto a los *novísimos*, si era posible escribir en la segunda mitad de los años sesenta y a comienzos de la década siguiente “una poesía neutral, como si Franco no existiera, incluso [...] como si no hubiese existido nunca”²⁴ y si esta no era precisamente “la última manifestación de la cultura del franquismo”²⁵, dentro de un plan de desideologización de la cultura²⁶ y de reprivatización del espacio literario. Aunque también cabría plantear si ese proceso de análisis autorreferencial y de reprivatización no era una nueva forma de politizar e ideologizar el espacio subjetivo, una forma de manifestar la fusión de lo personal y lo político, de dinamitar

22 Santos Juliá y José-Carlos Mainer, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000, p. 85.

23 Ángel González, “Poesía española contemporánea”, *Los Cuadernos del Norte*, 3 (1980), pp. 4-7.

24 *Ibidem*, p. 5.

25 *Ibidem*, p. 7.

26 Araceli Iravedra habla a este respecto de “desrealización”, en “Escribiendo en diagonal: poéticas de la resistencia y estrategias de la clandestinidad (1950-1975)”, en *Letras en el páramo. Resistencias, posibilismos y heterodoxias en la literatura bajo el franquismo*, eds. Cristina Somolinos Molina y Cristina Suárez Toledano, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2024, pp. 23-46 (p. 40).

las fronteras entre lo privado y lo público. El final del franquismo no trajo inmediatamente en lo cultural nada decisivo²⁷, quizás porque ya se había venido operando un cambio estético desde muchos años antes de la muerte del dictador dentro de ese largo proceso de transición que se venía operando en España y porque los efectos de ese acontecimiento político comenzarían a manifestarse culturalmente años más tarde.

2. LA CRISIS DEL REALISMO

¿Dónde situar el cambio poético que acontece en los años sesenta? ¿Dónde ubicar ese triunfo de uno de los estratos concurrentes alternativos en la tensión del polisistema literario en dicha década? ¿Cómo determinar esa “zona literaria”, al decir de Bourdieu, ese “campo” en el que acontece la lucha de poderes por instaurar la novedad que implica el desplazamiento de los gustos jerarquizados hacia el pasado? Incluso hablar de cambio poético en los años sesenta ya implica un juicio previo y una consideración diferente en el proceso de transformación que sufre la poesía, pues buena parte de la crítica y de la historiografía suele situar ese momento en 1970, con la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*, la antología emblemática de José María Castellet. Y es evidente que según dónde pongamos el objetivo, varía completamente la imagen captada.

Suele situarse el comienzo del proceso de un cambio de paradigma estético para la literatura española en torno a 1962-1964. Como es bien sabido, “alrededor de 1962 —señalará Castellet en el “Prólogo” a *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)— los postulados teóricos del “realismo” empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó”²⁸. El realismo se va a convertir en una verdadera “pesadilla estética”²⁹ que va a derivar en una “voluntad de ruptura” manifiesta en autores que “en los primeros años 60 eran totalmente desconocidos”³⁰. La nueva generación

27 Santos Juliá y José-Carlos Mainer, *op. cit.*, p. 83.

28 José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 17 (hay reedición: Barcelona, Península, 2001).

29 *Ibidem*, p. 18.

30 *Ibidem*, p. 19.

de escritores “se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores”³¹, lo que hará que la lógica evolución estética se manifieste no como cambio, sino como ruptura radical frente a los postulados precedentes. No cabe duda, como se atisba en las palabras de Castellet, de que los postulados del “realismo” se habían convertido en “pesadilla estética” no solo para una parte de los más jóvenes, sino también para “algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó”, en la que se incluía el propio crítico, que había promocionado dicha estética a través de las antologías *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) y *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1965).

Prueba de esa disidencia en el realismo propugnado será el “Seminario Internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea” celebrado en octubre de 1963 en Madrid, bajo los auspicios del Congreso para la Libertad de la Cultura, una institución subvencionada con fondos de la CIA, que supondrá uno de los hitos fundamentales en el proceso de “acoso y derribo” del realismo durante los años sesenta, tal como lo ha descrito Santos Sanz Villanueva³². Es significativo que escritores e intelectuales, muchos de ellos de pensamiento filomarxista o izquierdista, participaran en este seminario promovido por una entidad cuyo objetivo principal era establecer una “cabeza de playa” en Europa Occidental desde la cual se pudiese detener el avance de las ideas comunistas, apoyando a diversos intelectuales para que persuadieran a sus colegas de distanciarse de las asociaciones y grupos comunistas, dirigiendo su apoyo a una élite intelectual que al mismo tiempo consolidara una Europa Occidental unida, bajo el dominio cultural y económico norteamericano y que cuestionara las críticas tanto al sistema cultural como al modelo democrático estadounidense³³. Cabe deducir, por lo tanto, que el seminario de 1963 no fue sino

31 *Ibidem*, p. 21.

32 Santos Sanz Villanueva Santos, *Acoso y derribo. Pensamiento literario y disidencia política en la posguerra española*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2024. Vid. Jordi Amat, “Grietas del realismo social. El coloquio sobre realidad y realismo en la literatura contemporánea (1963)”, *Ínsula*, 755 (2009), pp. 19-22. Bénédicte Vauthier, “A deshora, 1956-1963: “literatura responsable” y *engagement*”, en eds. Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez, *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2021, pp. 211-250.

33 Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, pp. 145-146.

una de las primeras muestras en España de una política norteamericana de colonización ideológica y cultural, el intento de ir atrayendo a las élites políticas, militares e intelectuales a la órbita americana, consecuencia en primer lugar de los acuerdos firmados con EE. UU. en 1953 y del impulso de las relaciones entre ambos países con la breve visita en 1959 de Eisenhower, así como de la política económica promovida por el Plan de Estabilización de 1959. El propio Castellet evocó en *Los escenarios de la memoria*³⁴ el golpe de realidad que supuso el seminario para su pensamiento político y literario. En unas páginas inéditas hasta hace poco, Luis Martín-Santos reflexionaba sobre las consecuencias de dicho seminario y concluía: “Puede suponerse que el encuentro de Madrid no será baldío. El impacto que han sufrido los españoles jóvenes va a ser premonitorio [...] de la aparición de una nueva generación de escritores cuya capacidad técnica y estética estará a la altura de sus homólogos europeos”³⁵. Es remarcable también que dicho seminario coincidiera con la carta al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, firmada por 102 intelectuales, encabezados por Vicente Aleixandre y Pedro Laín Entralgo, sobre la represión de los mineros en huelga de Asturias, con el eco de esa misiva en otros núcleos solicitando al Ministro “una política de liberalización de las instituciones y de las formas de gobierno en España” y una apertura al “diálogo” con el inicio de la publicación de la revista *Cuadernos para el Diálogo* por esas mismas fechas, “con el honrado propósito de facilitar la comunicación de ideas y de sentimientos entre hombres de distintas generaciones, creencias y actitudes vitales”³⁶. Interesante también para ver la “cuestión palpitante” de la literatura social a comienzos de la década es la encuesta que entre 1961 y 1962 realiza Sergio Vilar a los intelectuales y artistas españoles: *Manifiesto sobre Arte y Libertad, encuesta entre los intelectuales y artistas españoles* (1963)³⁷.

34 José María Castellet, *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 211-214.

35 Luis Martín-Santos, “El coloquio internacional sobre realismo y realidad de octubre de 1963 (inédito)”, *Ínsula*, 936 (2024), pp. 4-6 (p. 6).

36 Santos Juliá, ed., *Nosotros, los abajo firmantes. Una historia de España a través de manifiestos y protestas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2014, pp. 449-467.

37 Sergio Vilar, *Manifiesto sobre Arte y Libertad, encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1963. (Existe reed.: Barcelona, Fontanella, 1964).

Un balance de la literatura española en ese momento podía verse a través de las respuestas a la encuesta realizada por *Ínsula* en diciembre de 1963 sobre la situación al finalizar el año³⁸, donde José Ángel Valente insistía en su ataque a la tendencia poética social, siguiendo lo planteado un par de años atrás en *El Ciervo*, y lo hacía cuestionando sus tres bases fundamentales: su “obsesión por el tema”, la concepción comunicativa en que se sustentaba y su supuesto mayoritarismo. También Gerardo Diego comentaba desde las páginas de *ABC* en 1962 el agotamiento de la moda de la poesía social en un artículo titulado así: “Poesía social”³⁹. Ya en 1961, en el prólogo a su antología *Nuevos poetas españoles* (1961), Luis Jiménez Martos se preguntaba: “¿Nos hallamos en el umbral de un tiempo nuevo en el que junto a las repercusiones de la rehumanización y de la nueva poesía “social” esté el ensueño, el misterio, la plena subjetividad y belleza?”⁴⁰. Y dos años más tarde, en la encuesta citada de *Ínsula*, encontraba la respuesta: “La llamada “poesía social” se encuentra en trance de agotamiento por insistencia en los mismos temas”. La polémica entre las concepciones de la poesía como modo de conocimiento o como comunicación, que había constituido uno de los ejes del debate poético de los años cincuenta⁴¹, tenía sus últimos testimonios en las poéticas de signo diferente de Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente recogidas en la antología *Poesía última* (1963), preparada por Francisco Ribes⁴², pero también en un artículo de Antonio Gamoneda publicado en noviembre de ese año en *Ínsula*, “Poesía y conciencia. Notas de una revisión”, donde reclamaba “una activación de la conciencia” y “la lucha por un estilo —un superlenguaje— necesariamente subjetivo”⁴³. Precisamente *Conciencia* (1962) era el título con el que Luis Fera había ganado el premio Adonáis de 1961, que representaba “el *esteticismo* de un “caso

38 VV. AA., “Encuesta de *Ínsula*”, *Ínsula*, 205 (1963), pp. 3 y 5.

39 Gerardo Diego, “Poesía social”, *ABC* (13/07/1962), p. 45.

40 Luis Jiménez Martos, ed., *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora, 1961, p. 16.

41 Vid. Juan José Lanz, *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2009.

42 Francisco Ribes, ed., *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963.

43 Antonio Gamoneda, “Poesía y conciencia. Notas de una revisión”, *Ínsula*, 204 (1963), p. 4.

de conciencia”⁴⁴. Un repliegue semejante hacia lo subjetivo, hacia “la claridad interior”, apuntaba José Manuel Caballero Bonald en su “Crónica de poesía” para *Ínsula* en diciembre de 1963, al comentar, con respecto a *Vida anterior* (1963), de María Beneyto, “la exploración del paisaje moral y material de la infancia [...] como un saludable y eficaz medio de oponer a la confusión externa la claridad interior”⁴⁵; algo que también había subrayado al comentar un año antes *Como si hubiera muerto un niño* (1961), de Carlos Sahagún (“El poeta ha querido edificar con los más incontaminados materiales de su contorno una nostálgica senda de reencuentros con su niñez”), no exento de un marcado sesgo ético (“se me antoja de una sintomática proyección ideológica este prurito de aferrarse a la infancia en busca de todo lo que el tiempo y las circunstancias le arrebataron al hombre de alguna forma”⁴⁶). El poeta jerezano señalaría años más tarde en sus memorias:

Como bien se sabe, el realismo social apenas permaneció en activo cinco o seis años y murió de muerte natural. Fue languideciendo como languidece cada cierto tiempo cualquier tendencia literaria, que se extingue paso a otra, lógicamente promovida por la propia dinámica de la historia. Claro que también influyó el cansancio, la decepción, la frustración política, el excesivo triunfalismo, la evidencia de una crisis colectiva que vino a ser como la suma de una serie de crisis personales⁴⁷.

El cambio estético apuntado podía percibirse para la poesía ya en algunos nuevos libros, aparecidos entre 1962-1964, de autores mayores, como *En un vasto dominio*, de Vicente Aleixandre, *Invasión de la realidad*, de Carlos Bousoño, o *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, pero también en la aparición de los primeros libros de algunos poetas más jóvenes, como Luis

44 José Manuel Caballero Bonald, “Crónica de poesía: *Toco la tierra*, de Ángela Figuera, *Conciencia*, de Luis Fera”, *Ínsula*, 187, p. 5.

45 José Manuel Caballero Bonald, “Crónica de poesía: *Vida anterior*, de María Beneyto, *A la sombra del mar*, de Manuel Padorno”, *Ínsula*, 205, p. 7.

46 José Manuel Caballero Bonald, “Crónica de poesía: *Si mañana despierto*, de Jorge Gaitán Durán, *Como si hubiera muerto un niño*, de Carlos Sahagún”, *Ínsula*, 186, p. 6.

47 José Manuel Caballero Bonald, *La costumbre de vivir*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 246.

Feria (*Conciencia*, 1962), Manuel Padorno (*A la sombra del mar*, 1963), Félix Grande (*Las piedras*, 1964), etc. y algunos jovencísimos, como José-Miguel Ullán (*El jornal*, 1965), Diego Jesús Jiménez (*Ámbitos de entonces*, 1963, y *La ciudad*, 1965) o Pedro Gimferrer (*Mensaje del Tetrarca*, 1963). La antología *Poesía última* (1963), de Francisco Ribes, venía a establecer el mapa de la nueva situación poética frente al descrito once años atrás en la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952).

3. UN NUEVO MAPA POÉTICO

Ese nuevo mapa poético que dibujaba *Poesía última* (1963) estaba, sin duda, en las miras de los jóvenes editores de *Claraboya*, una revista leonesa de poesía que, en su primer editorial, correspondiente a septiembre-octubre de 1963, declaraba la voluntad de cerrar la larga posguerra e iniciar una transición poética, a punto de que la dictadura comenzara a festejar los xxv Años de Paz:

De la posguerra para acá, aparecieron dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado, el poeta social. De otro, el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas, acogidos a uno u otro partido, nada ha dado a ganar a nuestra literatura. [...] Y si se hace en España una poesía honda, la hacen precisamente tres o cuatro cuya edad no alcanza los treinta años⁴⁸.

La iniciativa de *Claraboya* no iba a caer en saco roto, y las páginas de la revista, abiertas pronto a la colaboración de los jóvenes poetas más representativos del panorama español, dieron cabida a un proyecto conjunto con una de las colecciones poéticas más significativas del momento, El Bardo, dirigida por José Batlló, quien ya tenía experiencia como editor de la revista *La Trinchera*, en su etapa sevillana de 1962, y que iniciaría dicha colección en marzo de 1964 con *La linterna sorda*, de Gabriel Celaya⁴⁹. Desde el n.º 7, que iniciaba el año 1965, la revista se va abriendo a

48 *Claraboya*, 1 (1963), p. 5. Existe edición facsímil: Madrid, Visor-Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.

49 José Batlló, *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, Barcelona, Los Libros de

colaboraciones de jóvenes autores, más allá del núcleo rector (Luis Mateo Díez, Agustín Delgado, Ángel Fierro y José Antonio Llamas), con la voluntad de ser portavoz de la poesía nueva: “Que este segundo año de edad de *Claraboya* siga respondiendo a la fórmula que subtitula a la revista como de la poesía nueva”⁵⁰, señalaba la nota editorial de aquel número. En sus páginas, a lo largo de ese año, se dan a conocer poemas de Diego Jesús Jiménez, José María Álvarez, Carlos López Cortezo, Joaquín Puig, José Batlló, José-Miguel Ullán, José Elías, José Esteban, Josefa Contijoch, Manuel Vázquez Montalbán, además de los poetas del grupo editor de la revista, de otros autores próximos al grupo (Antonio Gamoneda, Jesús Torbado, César Aller) y algunos autores más o menos consagrados (Gabriel Celaya, Claudio Rodríguez). “Si *Claraboya* —escribía Martín Vilumara (pseud. de José Batlló) al frente del n.º 12 (1966), que se presentaba como un número antológico— parece ser la única revista donde las nuevas, novísimas, promociones encuentran su tribuna, El Bardo se nos antoja también la única colección donde el poeta joven encuentra posibilidades de publicar”⁵¹. En aquel número se ofrecía una muestra de once poetas nacidos después de 1930 (Carlos Álvarez, Rafael Ballesteros, Alberto Barasoain, José Batlló, José Elías, Pedro Gimferrer, Joaquín Marco, Ángel Pariente, José-Miguel Ullán, Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Vélez Nieto), en los que, dentro de las lógicas diferencias que van desde “el cultivo de una praxis abiertamente revolucionaria” hasta “un nuevo romanticismo en la expresión”, Vilumara-Batlló percibía un empeño común de “reconvertir la expresión en algo operante” dirigido a la consecución de “una sociedad sin clases ni discriminaciones raciales, regionales o nacionales”. Que *Claraboya*, como revista, y El Bardo, como editorial, eran los ejes de una nueva vanguardia poética dentro de la joven generación española lo iba a confirmar José Ángel Lubina (pseud. de Agustín Delgado) en la presentación del siguiente número, corres-

la Frontera, 1995. *Vid.* Alexandra Dinu, “Modernidad cultural e ideología en las colecciones El Bardo (1964-1974) y Ocnos (1969-1983): situación en el campo literario y censura”, en *Letras en el páramo. Resistencias, posibilismos y heterodoxias en la literatura bajo el franquismo*, eds. Cristina Somolinos Molina y Cristina Suárez Toledano, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2024, pp. 69-100.

50 *Claraboya*, 7 (1965), p. 5.

51 Martín Vilumara (pseud. José Batlló), Editorial, *Claraboya*, 12 (1966), pp. 5-7.

pondiente a enero-febrero de 1967, donde se reunía una muestra de los cuatro miembros del equipo rector de la revista, que señalaba “la aparición de una nueva generación poética joven”, cuya edad se encuentra entre los veinte y los treinta años y que encuentra “la expresión de su voz, en dos órganos bien definidos: nuestra revista y la colección de libros *El Bardo*”. Y concluía: “A treinta años de la Guerra civil, se fragua a golpes de realidad objetiva, este *Grupo 66*”⁵². El n.º 15 (mayo-junio de 1967) de la revista se concebía también como un número antológico de la más joven poesía española, con poemas de Pedro Gimferrer, Joaquín Rodríguez Lobato, José María Delgado, Guillermo Carnero, José Castro Rabadán, Andrés Mellado, Juan Luis Panero, Javier Coy, Josefa Contijoch, Angélica Bécker y Marcos Ricardo Barnatán. Desde las páginas de la publicación se analizaba también la poesía más reciente, señalando algunas de las líneas más destacadas (esteticismo, narrativismo superador de la poesía social, poesía reflexiva, etc.), se cuestionaba el neorromanticismo expresivo de *Arde el mar*, de Gimferrer, y se destacaba el modelo de “fórmulas rotas”, al modo de César Vallejo, en *Música amenazada*, de Félix Grande, o se reivindicaba la importancia de la poesía de Luis Cernuda. Los editores de la revista veían a fines de 1967 a Joaquín Marco y Félix Grande como “inmediatos precursores” de las nuevas tendencias juveniles y a los poetas de la generación del 50 como “faros mayores de edad”; para concluir que “había ya gérmenes de todo lo que iba a venir [...] en las introducciones de la Antología de poetas jóvenes editada en Taurus [*Poesía última*], verdadero tratado de la poesía que hoy se escribe”⁵³. Los números finales de la revista fueron monográficos, algunos de ellos dedicados al equipo editorial de la revista, entre los que destacaba como poeta Agustín Delgado, quien publicaría en estos años *El silencio* (1967), *Nueve rayas de tiza* (1968) y *Cancionero civil* (1970).

Con ser uno de los casos más destacables en las revistas juveniles por dar a conocer a la poesía del momento en esa transición estética y cultural a mediados de los años sesenta, *Claraboya* no fue el único. Aparte de otras publicaciones juveniles, como *Problemática-63*, *La Trinchera*. Frente

52 José Ángel Lubina (pseud. de Agustín Delgado), Editorial, *Claraboya*, 13, p. 5. Vid. Juan José Lanz, *La revista “Claraboya” (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2005, pp. 124-138.

53 *Claraboya*, 18 (1967), pp. 3-5 (p. 4).

de poesía libre, *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera, Artesa, Aldonza, Poesía 70*, etc.⁵⁴ que irían mostrando la producción de los autores más jóvenes, fue *Caracola. Revista malagueña de poesía*, en el n.º 143 (septiembre de 1964), la encargada de ofrecer una de las primeras muestras antológicas de ese cambio estético que apunta la incorporación de una nueva promoción poética, en una temprana entrega de poesía universitaria preparada por José-Miguel Ullán, donde se recogen, entre los de veinte autores de edades comprendidas entre los diecinueve y veintiséis años, poemas de José María Álvarez, José Batlló, Agustín Delgado, Isidre Molas, Arcadio López Casanova, Jenaro Talens o Carlos López Cortezo⁵⁵. Muchos de los poemas allí recogidos presentaban ecos o referencias a los principales autores sociales, cuando no una clara temática vinculada a la poesía social, como marca textual de su adscripción a una poética comprometida. A la antología de *Caracola* respondería Leopoldo de Luis en el n.º 159-160 (enero-febrero de 1966) con otra selección de poemas de autores “casi adolescentes, alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras”, que mostraban “una posibilidad más en la vida de España hacia el futuro”⁵⁶. Entre los seleccionados se encontraban Francisco Marcos Marín, Jorge Urrutia, Manuel Pizán o Antonio Sama, en los que se percibía quizás “un sentimiento de angustia por la acción, por el tiempo que creen que se les va”⁵⁷.

El 4 de junio de 1965 aparecía, dentro de un proyecto que pretendía agrupar temáticamente una selección de la poesía española contemporánea desde 1939 a 1964, la antología de *Poesía social*, preparada por Leopoldo de Luis⁵⁸. Hasta tal punto es llamativo que en una selección poética bajo ese modelo estético la mayor parte de los poetas antologados cuestionen en sus declaraciones la vigencia de la corriente social, que Julia Uceda llegaría a hablar en enero de 1967 de “La traición de los poetas sociales”, en un conocido artículo de *Ínsula*⁵⁹. Desde las páginas de la an-

54 Véase Juan José Lanz, *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles, 1962-1977*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2005.

55 *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 143 (1964).

56 Leopoldo de Luis, “Presentación”, *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 159-160 (1966), pp. 7-11 (p. 7).

57 *Ibidem*, p. 10.

58 Leopoldo de Luis, ed., *Poesía española contemporánea. Poesía social. Antología (1939-1964)*, Madrid, Alfaguara, 1965.

59 Julia Uceda, “La traición de los poetas sociales”, *Ínsula*, 242 (1967), pp. 1 y 12.

tología, Jesús López Pacheco apuntaba en su “Poética”: “Desde hace poco está de moda atacar a la literatura social, a la poesía social, incluso desde aquellas posiciones desde las que, ideológicamente, parece menos propio que se haga”⁶⁰. Desde las páginas de *Triunfo*, Eduardo G. Rico señalaba en su reseña de la antología, en el n.º 167 (14/08/1965), el propósito de esta de “airear una poesía que, en contra de sus presupuestos, no acaba de obtener un rendimiento positivo en el nivel de problemas en que se halla instalada, al menos en esta coyuntura, [...] tal vez porque sus cultivadores no han encontrado aún la forma en que expresar los nuevos contenidos”. Para Rico, la “escuela” social se “encuentra en un *impasse*” y la antología “constituye un buen revulsivo, una excelente llamada de atención hacia sus planteamientos y objetivos”⁶¹. En el mismo sentido se había expresado unos meses atrás al reseñar *Palabra sobre palabra*, de Ángel González, donde apuntaba que “a la altura de 1965 resultaría muy útil una revisión” del programa de la poesía social y “una reconsideración de su validez en las condiciones actuales” (n.º 154, 15/05/1965)⁶². Desde las páginas de *Triunfo*, Eduardo G. Rico había emprendido una particular batalla contra las manifestaciones literarias del realismo desde 1964, pero no era el único ni tampoco era solo esa publicación la que incidía en el ataque a la estética realista⁶³. Incluso con un tono mucho más moderado, Emilio Miró señalaría en su reseña de la antología, publicada en *La Trinchera* (n.º 1, marzo de 1966), que la antología ofrecía una muestra “de una poesía, que en estas fechas, ya desmitificada, se ofrece en sus grandezas y miserias”⁶⁴. Esa situación de *impasse* en la literatura social, y en concreto en la poesía, sería denunciada desde diversos frentes. Jaime Gil de Biedma, profetizará en su “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)” “una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado [...] durante los últimos quince años”⁶⁵. Es significativo que

60 En Leopoldo de Luis, ed., *Poesía española contemporánea*, p. 379.

61 Eduardo G. Rico, reseña de *Poesía social*, de Leopoldo de Luis, *Triunfo*, 167, (14/08/1965), p. 7.

62 Eduardo G. Rico, reseña de *Palabra sobre palabra*, de Ángel González, *Triunfo*, 154, (15/05/1965), p. 9.

63 Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*, pp. 197-206.

64 Emilio Miró, reseña de *Poesía social*, de Leopoldo de Luis, *La Trinchera. Frente de poesía libre*, 1, 2ª época (1966), pp. 54-56 (p. 56).

65 Jaime Gil de Biedma, “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura

ese *impasse* de la poesía social, esa “reacción”, coincide con la aparición en 1965 de *El crepúsculo de las ideologías*, de Gonzalo Fernández de la Mora, epítome del proceso de desideologización que promueve el régimen como base de su política tecnocrático-consumista. En 1964, en su “Homenaje a Luis Cernuda”, incluido en *El furgón de cola* (1967), Juan Goytisolo ya había señalado: “Después de haber dado una docena de obras estimables, la poesía social española ofrece signos inequívocos de reiteración y agotamiento”⁶⁶. Un jovencísimo Pedro Gimferrer (aún no ha cumplido dieciocho años) escribe en un artículo publicado en *Tarrasa Información* el 28 de marzo de 1963, al comentar la película *Salvatore Giuliano*, de Francesco Rossi, la siguiente declaración estética y programática:

Aun a riesgo de verme anatemizado por los primates de nuestra crítica comprometida, debo confesar que me cuento entre los que creen que toda obra de arte se cumple en sí misma y está completamente desvinculada de cuanto no pertenezca al ámbito de la estética. Más claro, creo, así como suena, en el arte por el arte⁶⁷.

Es evidente que algo estaba cambiando en la poesía española a mediados de los años sesenta, y mientras algunos poetas jóvenes seguían clamando en la estela machadiana “Cuando llegue el momento sabrá estar / a la altura de las circunstancias” (José Batlló) o desde la protesta de tonos brechtianos “Es fecunda / la savia proletaria” (José-Miguel Ullán), otros desde una vertiente más esteticista escribían “Desde la playa al mar arrasándose va el cielo de otoño” (Pedro Gimferrer). Entre un extremo y otro se debatía la poesía joven en la segunda mitad de los años sesenta. Joaquín Marco, en un artículo titulado “Sobre la poesía joven”, señalaba en el primer número de la segunda época de *La Trinchera. Frente de poesía libre* (marzo de 1966): “Nuestra vanguardia no debe abandonar unos postulados de contenido que la definen, pero tal vez sea conveniente que

al comenzar 1965)”, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 200-206 (p. 206). Vid. Laureano Bonet, ““Letter from Spain” / “Carta de España”: historia de un artículo de Jaime Gil de Biedma”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 47, 3 (2022), pp. 201-247.

66 Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 171.

67 Pedro Gimferrer, “*Salvatore Giuliano*, o el cine como medio”, *Tarrasa Información* (28/03/1963), p. 5.

en esta minoría se estudien problemas de forma”⁶⁸. Y añadía: “La experimentación debe llevarse de nuevo a la poesía”. Para concluir señalando que “Joven poesía debe ser poesía en la historia”, y atisbar “un nuevo romanticismo [que] parece desprenderse de las más recientes obras de jóvenes poetas”⁶⁹. En ello insistiría un año más tarde el crítico y poeta desde las páginas de *Destino* (10-VI-1967) en un artículo titulado “La nueva poesía española”, donde repasaba la reciente aparición de *Una educación sentimental*, de Vázquez Montalbán, y *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero; allí sentenciaba:

La poesía española sufre una lenta evolución que la distancia cada vez más de lo que se entendía hacia los años cincuenta por “poesía social”. Incluso los poetas más representativos de esta tendencia se muestran poco partidarios de la permanencia en la misma línea. [...] El fenómeno será particularmente acusado en las últimas promociones⁷⁰.

Marco hacía referencia a los poemas publicados por estos autores en *La Trinchera*. En las páginas del número mencionado de esa revista aparecían varios poemas de Vázquez Montalbán (“Yramín, la gótica”, “Otoño cuarenta”, “Las masas corales” y “SOE”), que se incluirían meses más tarde en *Una educación sentimental* (1967), y también poemas de José Elías, que publicaría en 1968 *Cruzar una calle para escaparse de casa*. La segunda entrega de *La Trinchera* (junio de 1966) tenía un cierto carácter antológico, incluyendo poemas de autores mayores, como Gabriel Celaya y José Agustín Goytisolo, junto a los de otros jóvenes poetas, como Félix Grande (“Pasos en la escalera”), Angélica Becker, Antonio Rabinad, Joaquín Puig y el inédito Guillermo Carnero, que da a conocer su poema “Ávila”, con el que abriría un año más tarde *Dibujo de la muerte* (1967). Si en la sección de crítica del número anterior se adelantaban las páginas finales de la versión castellana de *Poesía, realismo, historia*, de Castellet, en este Antonio Escohotado escribía sobre la “Actualidad del Surrealismo”.

68 Joaquim Marco, “Sobre la poesía joven”, *La Trinchera. Frente de poesía libre*, 1, 2ª época (1966), pp. 25-27 (p. 27).

69 *Ibidem*.

70 Joaquim Marco, “La nueva poesía española”, *Destino*, 1557 (10/06/1967), p. 55.

Que algunas opciones estéticas estaban enfrentadas en la poesía joven lo muestra el contraste de opiniones entre Gimferrer y Ullán a la hora de reseñar en las páginas de la revista el tercer libro de Claudio Rodríguez, *Alianza y Condena*; mientras que para el primero “nos hallamos ante un libro de transición”⁷¹, para el segundo es “un fiel exponente de dominio expresivo y madurez de pensamiento”⁷² y “una de las mejores obras poéticas escritas en nuestra postguerra”⁷³.

Pero no estaban todas las líneas rotas entre los poetas más jóvenes y los de la generación anterior. En el n.º 19, correspondiente a julio de 1966, de la revista mexicana *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, dirigida por Santiago Mondragón y Margaret Randall, Batlló, corresponsal en España de la publicación, presenta una antología de “20 poetas españoles contemporáneos”⁷⁴, donde se incluían poemas, entre otros, de Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Gabriel Ferrater, Carlos Álvarez, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Joaquín Marco, y algunos jóvenes, como Manuel Vázquez Montalbán (“El suicidio de Mitia Karamazov”), José-Miguel Ullán (“Homenaje a Miguel Hernández”), o el propio José Batlló (“Cuando en la paz de la noche” y “Yo quise contar historias”). La selección se iniciaba con unos textos de Carlos Lerena Alesón, fundador de la revista *Sarrico*, en Bilbao, con la significativa dedicatoria “Con Blas de Otero. Con cuantos nos hemos hecho en la espera, España-ahogándose”, y sus poemas delataban la clara influencia del autor bilbaíno. Era evidente el peso que la temática social tenía en la selección de poemas, desde la evocación de la guerra (“El campo de batalla”, de Ángel González, “Lección de historia”, de Carlos Álvarez), la memoria de los niños de la guerra (“In memoriam”, de Gabriel Ferrater, “Autobiografía”, de José Agustín Goytisolo), la proclama de la necesaria libertad (“Blanco de España”, de José Manuel Caballero Bonald), la crítica a los poetas no comprometidos (“Los celestia-

71 Pedro Gimferrer, reseña de *Alianza y Condena*, de Claudio Rodríguez, *La Trinchera. Frente de poesía libre*, 2, 2ª época (1966), pp. 39-42 (p. 42)

72 José-Miguel Ullán, reseña de *Alianza y Condena*, de Claudio Rodríguez, *La Trinchera. Frente de poesía libre*, 2, 2ª época (1966), pp. 42-43 (p. 42).

73 *Ibidem*, p. 43.

74 José Batlló, “20 poetas españoles contemporáneos”, *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, 19 (1966), pp. 125-176.

les”, de José Agustín Goytisolo), la mala conciencia de clase (“Barcelona ja no es bona, o mi paseo solitario de primavera”, de Jaime Gil de Biedma), la reivindicación de los oprimidos (“La contrata de mozos”, de Claudio Rodríguez, “Los desgraciados”, de Joaquim Horta), la denuncia de la hipocresía (“Sobre el lugar del canto”, de José Ángel Valente), la evocación de los iconos poéticos más significativos (Blas de Otero, Miguel Hernández), etc. Dentro de esas líneas, los poemas de Vázquez Montalbán, Ullán o Batlló no parecían disonar con los de estos autores. El propio Ullán, en su reseña de *La memoria y los signos*, de José Ángel Valente, aparecida en la entrega de *La Trinchera*, correspondiente a junio de 1966, destacaba la importante producción reciente de Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Caballero Bonald, Carlos Barral o Félix Grande, entre otros. Sin embargo, al reseñar un año más tarde *Siete representaciones*, de José Ángel Valente, en *Ínsula* (n.º 252, noviembre de 1967), establecía un panorama bastante más sombrío de la poesía inmediatamente precedente, apuntando el desfase de la poesía española con respecto al resto de la poesía occidental y criticando la “coartada demasiado simple y, además, errónea” que supone “identificar contexto sociopolítico con cultura creativa”. De ese estado de postración que percibe el poeta salmantino solo consigue “entresacar tres nombres que, a mi juicio, salvan la poesía española de los últimos tiempos”: Claudio Rodríguez, Ángel González y José Ángel Valente⁷⁵.

4. LA “NUEVA POESÍA”

Lo cierto es que en torno a 1966-1967 comienza a ser habitual la referencia a la “joven poesía española” o a la “nueva poesía”, al aire de otros marbetes semejantes que se van extendiendo por el país por influencia extranjera o como producto propio, como “nova cançó”, “nouvelle vague”, “nouveau roman”, “nouvelle critique”, etc. e implícitamente comienza a plantearse la idea de una ruptura estética con la poesía anterior, que irá creciendo en los años finales de la década⁷⁶. Por esas fechas se publica en

75 José-Miguel Ullán, “El día de la ira. (Sobre el último libro de José Ángel Valente)”, *Ínsula*, 252 (1967), pp. 7 y 14.

76 Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 55-97.

El Bardo *Doce jóvenes poetas españoles* (1967)⁷⁷, y aunque la “Nota editorial” indique que “no se trata [...] de una muestra antológica ni mucho menos del acta de nacimiento de una nueva promoción”, el hecho de presentar reunidos a un grupo de autores que en su mayoría no alcanza los treinta años supone ya un acto promocional importante. Los recogidos en el libro son: Francisco J. Carrillo, Rafael Ballesteros, Agustín Delgado, José Pablo González Martín, Ángel Pariente, Alberto Barasoain, José Batlló, Manuel Betanzos, José Elías, José María Guelbenzu, Juan Orellana y Jorge Urrutia. Ullán no pudo ser incluido por censura administrativa. En las páginas de aquel volumen se leían poemas dentro de la más característica poesía social, como el tema de España en “Patria España”, de Jorge Urrutia, dedicatorias a Antonio Machado (en “El pueblo con Machado”, de Francisco J. Carrillo), la evocaciones de la guerra o el tono neopopular de la protesta (los poemas de “Sinceramente decidido”, de Jerónimo Pablo González Martín), pero ya se percibía una renovación estética, en una poesía narrativa, como la de José Elías y José Batlló, o en el objetivismo irónico de “Si yo tuviera una escoba...”, de Agustín Delgado. El Bardo ya había dado a conocer algunos títulos de jóvenes poetas, como *Libro de las nuevas herramientas*, de José María Álvarez, *Arde el mar*, de Gimferrer, una parte del dinero de cuyo Premio Nacional fue destinado a la edición de *Una educación sentimental*, de Vázquez Montalbán⁷⁸, *Amor peninsular* y *Un humano poder*, de Ullán, cuyas iniciales (U.H.P.) remitían intencionadamente a la consigna Uníos Hermanos Proletarios, durante la república y la guerra civil, y que se incluía en 1966 en los Cuadernos de “El Bardo” como 1ª serie de la sección “Nueva poesía española”.

Hacia mediados de ese año, dentro de una denominada “operación salvamento”, se publica en la editorial Pájaro Cascabel *Antología de la joven poesía española* (1967), preparada por Enrique Martín Pardo, que se presenta como una antología que “por primera vez [...] da a conocer a la generación más joven, una generación desmitificadora que no ha creado maestros”, rezaba la contracubierta. Sin un criterio restrictivo, el libro,

77 VV. AA., *Doce jóvenes poetas españoles*, Barcelona, El Bardo, 1967.

78 En carta de 16 de noviembre de 1965 al Ministerio de Información y Turismo, José Batlló definía la poética de *Una educación sentimental* como el “intento de superar —en la línea de la mejor poesía contemporánea— los tópicos populacheros y tantas veces panfletarios de la llamada poesía social”, en Alexandra Dinu, *op. cit.*, p. 74.

abierto “a todas las tendencias y a las posturas más dispares”, recoge una breve muestra de treinta y nueve autores que “no pasan de los treinta años”⁷⁹, desde los representantes de *Claraboya* (Agustín Delgado, Ángel Fierro), a los continuadores de la poesía comprometida en sus diversas facetas (José María Álvarez, José-Miguel Ullán), investigadores en un narrativismo más o menos fragmentario (Félix Grande, José Batlló, Lázaro Santana, Manuel Vázquez Montalbán), esteticistas (Guillermo Carnero, Pedro Gimferrer), neosimbolistas visionarios (Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Jorge Urrutia), experimentales (Fernando Millán), entre otros. Ante un panorama que, en palabras del antólogo, “no es muy halagüeño”, la “generación joven se ha encontrado con todas las frustraciones, con todos los prejuicios y con todos los tópicos desde los años treinta hasta ahora”⁸⁰. Y se preguntaba Martín Pardo: “La vida ha cambiado desde los años 30 hasta ahora, [...] ¿Cómo es posible que se escriba hoy lo mismo que entonces?”⁸¹. Y cuestionando el planteamiento de Castellet en *Veinte años de poesía española* sobre la muerte del simbolismo, reivindicaba que “el poema es un ejercicio del lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras”⁸². Lo que le llevaría tres años más tarde en *Nueva poesía española* (1970)⁸³, a enlazar a la nueva generación, representada allí por Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, Antonio Colinas, José Luis Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles, con las propuestas del 27, a través del grupo Cántico, de Córdoba. Con razón diría Guillermo Carnero años más tarde que la antología de 1967 de Martín Pardo fue importante porque sirvió de *falsilla* para la preparación de *Nueve novísimos*⁸⁴; no solo cuatro de los nueve poetas recogidos por Castellet ya aparecían allí seleccionados, sino que, como haría aquel años más tarde, el antólogo señalaba el agotamiento de las corrientes estéticas precedentes, su desajuste con

79 Enrique Martín Pardo, ed., *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel, 1967, p. 18.

80 *Ibidem*, p. 12.

81 *Ibidem*, p. 13.

82 *Ibidem*, p. 14.

83 Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970. (Existe reedición: *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)* Madrid, Hiperión, 1990).

84 Juan José Lanz, “Entrevista a Guillermo Carnero. (Santander, agosto de 1988)” (inédita).

el sistema social en continuo cambio y la necesidad de que ese cambio social se reflejara en una transformación estética⁸⁵.

En abril de 1968, aparecía de la mano de José Batlló *Antología de la nueva poesía española* (1968)⁸⁶, donde, bajo el rótulo de “nueva poesía”, se reúne la obra de diecisiete poetas, desde José Manuel Caballero Bonald o Ángel González, hasta los más jóvenes Carlos Sahagún, Félix Grande, Vázquez Montalbán, Ullán o Gimferrer, marcando precisamente una línea de continuidad estética, que se manifiesta como distante de la poesía de la inmediata posguerra, en una perspectiva semejante a la que señalaría Florencio Martínez Ruiz en 1971 en *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*⁸⁷, aunque desde un punto de vista diferente. La antología había tenido su “embrión” en la selección publicada en 1966 en *El Corno Emplumado / The Plumed Horn*, “20 poetas españoles contemporáneos”, con la que coincidía en una buena parte de los autores y poemas seleccionados; a los más jóvenes allí recogidos, se añadía ahora el nombre de Gimferrer. Batlló percibe ahora la convivencia de dos promociones poéticas distintas dentro de la “nueva poesía” (una que surge en el lustro 1955-1960; otra que comienza a publicar con posterioridad a 1960, una vez que “las olas del “realismo crítico” del lustro anterior se retiraban de la playa”⁸⁸); señala en ambas la superación de la estética cimentada por la primera promoción de posguerra, mediante una nueva “toma de conciencia” y “un concepto nuevo de la realidad histórica”⁸⁹. Ambas suponen la superación de los planteamientos en que se fundamenta la poesía de la primera posguerra, propugnando una primera superación de estos en el “realismo crítico”, cuya acta de defunción firma Castellet, muy a su pesar, en *Veinte años de poesía española*. En consecuencia, el primer rasgo común que caracteriza a esta “nueva poesía” es “la voluntad [...] de superar esta división impuesta por

85 Vid. Jaime Siles, “El cambio de paradigma poético en la segunda mitad de los años sesenta”, *Revista de Occidente*, 508 (2023), pp. 71-105 (pp. 78-79).

86 José Batlló, ed., *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo, 1968 (reed.: Barcelona, Lumen, 1977).

87 Florencio Martínez Ruiz, *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

88 José Batlló, ed., *Antología de la nueva*, p. 16.

89 *Ibidem*, p. 14.

unos principios éticos harto sospechosos”⁹⁰. La antología se presenta, así, como “la primera antología publicada en la posguerra [...] [que muestra] una auténtica renovación de la poesía española, sujeta a los principios estéticos y expresivos en vigor desde la llamada generación del 98”⁹¹, es decir, la superación del simbolismo poético. Las opiniones de los más jóvenes poetas antologados parecían marcar un distanciamiento claro de las propuestas sociales de los mayores. Gimferrer declara la existencia de “una nueva generación, a la que pertenezco” y cuestiona la función social inmediata de la poesía: “Si algo ha de influir en la sociedad es la conducta personal del poeta. La poesía influye muy a la larga, muy indirectamente, y ni siquiera es ésta su principal función”⁹². Vázquez Montalbán, por su parte, señalaba un semejante distanciamiento de la “poesía social” precedente: “percibo un común denominador en los “otros” poetas: la reacción contra la *poesía social* más grosera. Esta reacción la entiendo y hasta cierto punto la comparto”⁹³. Ahora bien, se preguntaba el poeta, “¿la reacción contra la *poesía social* es consciente o es un producto de una inconsciente corrupción ideológica neocapitalista?”⁹⁴. Para él, la función de la poesía en la hora actual de España se reducía a “alimentar emocionalmente a dos mil culturalizados”⁹⁵. Félix Grande tampoco percibía grandes zonas de semejanza entre los poetas más jóvenes recogidos en la antología de Batlló, aunque sí veía un cierto punto de unión en el proyecto “de adecuar la necesidad de comunicación y aportación, con un rico y personal bagaje expresivo”⁹⁶. Y concretaba, más adelante, la tendencia que más le interesaba en la poesía joven del momento: “Creo que se tiende hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas”⁹⁷. Aparte de los poetas jóvenes antologados, Batlló citaba a otros “poetas que, si esta antología se hubiera compuesto un par de

90 *Ibidem*, p. 12.

91 *Ibidem*, p. 15.

92 *Ibidem*, pp. 340-341.

93 *Ibidem*, p. 363.

94 *Ibidem*.

95 *Ibidem*, p. 364.

96 *Ibidem*, p. 346.

97 *Ibidem*, p. 347.

años más tarde, hubieran tenido seguramente que estar representados”⁹⁸, a pesar de que algunos de ellos ya tenían obra significativa publicada: José María Álvarez, José Elías, Guillermo Carnero, Agustín Delgado, José María Guelbenzu, Lázaro Santana, Juan Luis Panero, Antonio Martínez Sarrión y Antonio Carvajal. Y en la “Nota para la edición cubana” escrita en mayo de 1968 añadía “algunos nombres nuevos a considerar”: Ana María Moix, Leopoldo María Panero, Rafael Ballesteros y Luis Riaza.

5. LA PLATAFORMA DE *ÍNSULA* Y ALGUNAS COLECCIONES POÉTICAS

Las páginas de *Ínsula*, de la mano de José Luis Cano y con la recomendación en muchos casos de Vicente Aleixandre, se habían empezado a abrir a la presencia de los más jóvenes poetas al menos desde 1966, dando noticia de los libros recientes publicados, adelantando algunos poemas de los autores nuevos o publicando páginas críticas de estos⁹⁹. Allí aparecerían poemas de Pedro Gimferrer, Juan Luis Panero, Guillermo Carnero, Antonio Carvajal, Joaquín Benito de Lucas, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, entre otros. La recepción crítica de los libros de los jóvenes poetas también fue notable en la revista. José-Carlos Mainer se encargó de reseñar *Arde el mar*, mientras que Emilio Miró, que había comenzado a colaborar en la revista en enero de 1966, sería el principal cronista de la nueva poesía en *Ínsula*, ocupándose, para el período que nos interesa, de los libros aparecidos entre 1966 y 1970: *Música amenazada* y *Blanco Spirituals*, de Félix Grande, *La mesa puesta*, de José Batlló, y *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, *El silencio*, de Agustín Delgado, y *Acerca de los viajes*, de Marcos Ricardo Barnatán, *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer, *Cepo para nutria*, de Félix de Azúa, *Coro de ánimas*, de Diego Jesús Jiménez, *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal, *El sabor del sol*, de Alfonso López Gradolí, *Preludios a una noche total*, de Antonio Colinas, *Baladas del dulce Jim*, de Ana María Moix, *Memoria de la muerte*, de Antonio López Luna, y *Oveja negra*, de Antonio Hernández, etc. También destacará la extensa reseña de José Luis Cano, secretario de la revista, de *A través del tiempo*,

98 *Ibidem*, p. 32.

99 Jesús María Barrajón, “La revista *Ínsula* y su recepción del cambio poético entre los años 1966 y 1983”, *Revista de Literatura*, LXXXI, 162 (2019), pp. 505-532.

de Juan Luis Panero (“La poesía novísima: Juan Luis Panero”). Cano también comentaría la *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló, y la *Antología de la poesía modernista*, de Gimferrer. En cuanto a la labor crítica de los jóvenes poetas en la revista, cabe destacar principalmente la de Gimferrer, que entre junio de 1964 y marzo de 1969 publica más de una veintena de artículos, donde irá trazando toda una guía estética para la nueva generación: atendiendo al nuevo cine de Michelangelo Antonioni o de Gonzalo Suárez; ocupándose de la literatura hispanoamericana desde José Asunción Silva hasta Julio Cortázar y Octavio Paz; reseñando las traducciones recientes de Cavafis, e.e. cummings, Paul-Jean Toulet; atendiendo algunas de las publicaciones poéticas españolas recientes, como las de Ramón de Garciasol, Joaquín Marco, Antonio Molina, Lorenzo Gomis o Ricardo Molina; pero también ocupándose de las novedades narrativas, como la obra de Segundo Serrano Poncela, y *Volverás a Región*, de Juan Benet, o de la literatura en catalán, en el caso de Joan Brossa y Baltasar Porcel. La “guía estética” que trazaba Gimferrer en sus artículos de *Ínsula* venía a completar el panorama de sus intereses culturales que había venido definiendo y difundiendo en las páginas de *Tarrasa Información*, *El Ciervo*, *Film Ideal* o *Destino*, donde daba noticia principalmente de las novedades cinematográficas, pero también de autores como Jean Cocteau, Carlos Fuentes, Jaime Gil de Biedma o Gabriel García Márquez¹⁰⁰. Y si la selección de nombres no es suficiente para hacer evidentes las afinidades electivas, el poeta y crítico lo formulaba con nitidez al reseñar en 1965 *Abrir una ventana a veces no es sencillo*, el segundo libro de poemas de Joaquín Marco: “debo decir que los postulados de investigación realista que han movido en los últimos lustros una corriente bien definida de la poesía española [...], no me parece que supongan la solución más idónea a un problema por demás acuciante”¹⁰¹. Otros jóvenes poetas ejercitan sus armas críticas en las páginas de *Ínsula* en la segunda mitad de los años sesenta, completando esa guía estética que se va diseñando desde la revista madrileña: Marcos Ricardo Barnatán, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Jenaro Talens o José-Miguel Ullán.

100 Eloi Grasset, *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*, Sevilla, Renacimiento, 2020, pp. 29-57.

101 Pedro Gimferrer, reseña de *Abrir una ventana a veces no es sencillo*, de Joaquín Marco, *Ínsula*, 228-229 (1965), p. 17.

En 1963, tras veinte años bajo la tutela de José Luis Cano, Luis Jiménez Martos había tomado las riendas de Adonáis y del premio poético que la colección otorgaba desde 1943¹⁰². Hasta la aparición en 1964 de la barcelonesa El Bardo, de la mano de José Batlló, Adonáis era una de las pocas editoriales poéticas de prestigio que impulsaba a comienzos de los años sesenta a poetas jóvenes e inéditos a través del premio convocado anualmente. Posteriormente surgirían otras, como la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Biblioteca Nueva, Pájaro Cascabel, Ocnos, etc. Quien espigue la lista de premios y accésits del Adonáis a lo largo de los años sesenta y comienzos de los setenta encontrará un elenco de autores que, sin duda, apunta hacia una edad de plata del premio: Félix Grande (*Las piedras*, 1964), Diego Jesús Jiménez (*La ciudad*, 1965), Antonio Hernández (*El mar es una tarde con campanas*, 1965), Antonio López Luna (*Memoria de la muerte*, 1968), Marcos Ricardo Barnatán (*Los pasos perdidos*, 1968), Eugenio Padorno (*Metamorfosis*, 1969), Antonio Colinas (*Preludios a una noche total*, 1969), Pureza Canelo (*Lugar común*, 1971), José Infante (*Elegía y no*, 1972), etc. Es decir, algunas de las voces más significativas de la poesía española joven de ese período. Si algo demuestra Adonáis, es que la poesía española a lo largo de los años sesenta no plantea ninguna ruptura radical con la poesía inmediatamente anterior, sino un claro proceso de evolución que muchos de los libros publicados en la colección demuestran. Sobre Adonáis viene pesando como una maldición la no concesión del premio de 1965 a *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, que se alzó al año siguiente con el Premio Nacional, pese a la influencia de Aleixandre, a buen seguro informado, por la correspondencia que mantiene con el poeta catalán¹⁰³, de la presentación de este al citado premio. Pero se olvida, quizás demasiado fácilmente, que entre los poetas que se dieron a conocer en la colección a lo largo de esa década se encuentran algunas de las voces más representativas del momento.

Pájaro Cascabel, inicialmente como revista poética (la revista dedicará el n.º 3-4, julio-diciembre de 1966, de la segunda época a la “Poesía de protesta en España”) y luego como sello editorial radicado en México

102 Vid. VV. AA., *60 años de Adonáis: Una colección de poesía en España (1943-2003)*, Madrid, Devenir, 2003.

103 Vicente Aleixandre, *Epistolario*, ed. José Luis Cano, Madrid, Alianza, 1986, pp. 207-208.

desde 1962, comenzó su publicación en España en 1966, con *Acerca de los viajes* (1966), de Marcos Ricardo Barnatán, al que siguió *El silencio* (1967), de Agustín Delgado, *Despedida en el tiempo* (1967), de Manuel Álvarez Ortega y la *Antología de la joven poesía española* (1967), preparada por Enrique Martín Pardo. La colección, que contaba como suscriptores de honor con Álvarez Ortega, Diego Jesús Jiménez, Barnatán y Eladio Cabañero, entre otros autores, anunciaba la publicación de libros próximos de Diego Jesús Jiménez, Félix Grande, Miguel Fernández y Pedro Gimferrer. No obstante, ninguno de estos autores llegaría a publicar en dicha colección, aunque sí aparecerían en su heredera Pájaro de Papel dos libros anunciados: *El signo* (1968), de José Luis Prado Nogueira, y *Cepo para nutria* (1968), de Félix de Azúa.

También en la segunda mitad de los años sesenta los Cuadernos de María José y los Cuadernos de María Cristina, de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, de Málaga, de la mano de Ángel Caffarena¹⁰⁴, dieron a conocer algunas *plaquettes* o libros de jóvenes autores: *Tres poemas* (1967), de Pedro Gimferrer; *Dibujo de la muerte* (1967), *Libro de horas* (1967), *Modo y canciones del amor ficticio* (1969) y *Barcelona, mon amour* (1970), de Guillermo Carnero; *Tres poemas fantásticos* (1967) y *Muerte serena* (1969), de Marcos Ricardo Barnatán; *Por el camino de Swann* (1968), de Leopoldo María Panero, etc..

Con el asesoramiento de Antonio Hernández, Biblioteca Nueva comenzaría a publicar en 1968 su colección Poesía Actual, donde aparecerían algunos títulos importantes de jóvenes poetas, como *El sabor del sol* (1968), de Alfonso López Gradolí, *Coro de ánimas* (1968), de Diego Jesús Jiménez, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura, *Oveja negra* (1969), de Antonio Hernández, o *Protocolos* (1973), de Álvaro Pombo, además de otros autores, como Concha Zardoya o Concha de Marco. Biblioteca Nueva sería también la encargada de publicar en 1971 *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, de Florencio Martínez Ruiz.

En 1969 se inicia en Barcelona la colección de poesía Ocnos¹⁰⁵, en recuerdo del libro de Luis Cernuda, de la mano de Joaquín Marco, que inicialmente cuenta con un consejo asesor formado por José

104 Vid. "Ángel Caffarena creador de una Málaga impresa", *Litoral*, 171 (1986).

105 Alexandra Dinu, *op. cit.*, pp. 69-100.

Agustín Goytisolo, Pedro Gimferrer, Luis Izquierdo y Manuel Vázquez Montalbán, al que luego se irán uniendo Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente o Carlos Barral. La colección estuvo vinculada en sus inicios a Llibres de Sinera, aunque luego pasó a Barral Editores y finalmente a Lumen. Parece ser que el arranque del proyecto parte de la ruptura entre Marco y Batlló por la negativa del segundo a publicar *Así se fundó Carnaby Street* (1970), de Leopoldo María Panero, en El Bardo. El lanzamiento de la colección estuvo vinculado a la publicación de tres libros en 1969: *El argumento de la obra*, de Jorge Guillén; *Posible imagen de José Lezama Lima*, al cuidado de José Agustín Goytisolo, y *Poemas 1963-1969*, de Pedro Gimferrer. Entre 1969 y 1983, Ocnos prestaría muy especial atención a la joven poesía española; en su catálogo se encuentra *Así se fundó Carnaby Street* (1970), de Leopoldo María Panero, la segunda edición ampliada de *Dibujo de la muerte* (1971), de Carnero, *La hora oval* (1971), de Francisco Ferrer Lerín, *Fábulas domésticas* (1972), de Aníbal Núñez, o *Praga* (1982), de Manuel Vázquez Montalbán. Tal como declararía posteriormente Joaquín Marco: “La idea de hacer OCNOS fue la de crear una editorial que tuviera en cuenta el pasado más reciente, que era la generación del 27 [...]. Por otro lado, la aparición de nuevos autores que tuvieran un carácter más experimental y menos volcados a la poesía que entonces se llamaba social, tal vez sin muchos motivos”¹⁰⁶. La colección convocó entre 1971 y 1973 el “Premio de poesía Ocnos”, que, en su tercera convocatoria, obtuvo Jaime Siles por *Canon* (1973). Podría decirse quizás, y con todas las prevenciones que deben tenerse al emitir una valoración general (entre otras el lapso temporal que separa el ejercicio de una colección y el comienzo de la otra), que, mientras El Bardo apostó a partir de la segunda mitad de los años sesenta por un modelo poético que combinaba en muchos casos vanguardia y compromiso, Ocnos se inclinó por presentar un modelo más rupturista y experimental¹⁰⁷.

106 Joaquín Marco *et al.*, “Colección “Ocnos”: un puente entre dos culturas. Conversación con Joaquín Marco”, *Mitologías Hoy*, 9 (2014), pp. 202-213 (p. 205).

107 Alexandra Dinu, *op. cit.*, p. 85.

6. DE LA MUERTE DEL SIMBOLISMO A SU RESURRECCIÓN: EVOLUCIÓN CRÍTICA DE JOSÉ MARÍA CASTELLET

La idea de la “ruptura” estética con la generación anterior será uno de los ejes en 1970 de *Nueve novísimos* como antología-manifiesto: “los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión”¹⁰⁸. ¿Qué es lo que ha sucedido en ese lapso entre la proclamación de la “muerte del simbolismo” y el camino hacia “un realismo que se quiere histórico”, expuestos en *Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española*¹⁰⁹, y la actual posición? A pesar de que considerara años más tarde que el “Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea” de 1963 había marcado ya “el declive teórico del realismo en España; al menos este fue mi caso”¹¹⁰, aún en 1965, Castellet sigue defendiendo con vehemencia los postulados del realismo histórico en *Poesía, realisme, historia*¹¹¹. Sin embargo, pese a que *La Trinchera* avanza en 1966 la traducción de las páginas finales de la versión castellana del libro, esta no llegará a publicarse: “para mí, el realismo se termina —declarará años más tarde—, cuando yo termino un libro en catalán, que ni siquiera traduzco al castellano, *Poesía, realismo, historia* [*Poesía, realisme, història*. Barcelona, Edicions 62, 1965]”¹¹². No obstante, aún en 1966, en el “Pròleg” a *Teoria dels cossos* (1966), de Gabriel Ferrater, insiste: “si “realisme” en poesia vol dir alguna cosa és, precisament, que el poema *ha de dir coses*”¹¹³. El propio crítico señalaba que ese cambio se fragua entre

108 José María Castellet, *Nueve novísimos*, p. 12.

109 José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 103. José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 111.

110 En Laureano Bonet, “Auge y declive de la literatura social: un texto inédito de José María Castellet”, *Barcarola*, 77 (2011), pp. 227-243 (p. 234).

111 José María Castellet, *Poesía, realisme, historia*, Barcelona, Edicions 62, 1965.

112 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. 145).

113 Jose María Castellet, “Pròleg” en Gabriel Ferrater, *Teoria dels cossos*, Barcelona, Edicions 62, 1966, pp. 5-11 (p. 10).

1964 y 1966 “cuando tuve una crisis personal fuerte, porque no tenía otro remedio que repensarlo todo”¹¹⁴. Tiene entonces la “sensación de estar desfasado”¹¹⁵, de hablar un lenguaje que ya no se entiende y que ha evolucionado. Es precisamente en torno a 1966-1967, cuando se aproxima a los escritores más jóvenes, como Pere Gimferrer o Ana María Moix, a quienes dedicará en 1970 la antología y, es precisamente “discutiendo mucho con Pere Gimferrer —confiesa—, [como] me doy cuenta de que las cosas habían periclitado”¹¹⁶. Es el contacto con la gente joven lo que le “hace llegar a concebir y a escribir los *Nueve novísimos*”¹¹⁷.

“Tiempo de destrucción en la literatura española”, fechado en 1967, es probablemente el primer trabajo en que Castellet plantea la necesidad de una renovación estética radical¹¹⁸. “Hem de fer foc nou”, concluía el artículo; un “fuego nuevo” que habría de surgir de la destrucción de la lengua literaria codificada, de la tradición cultural y del fantasma de la falsa realidad del país. Aquí aparece ya la idea de que la conciencia generacional formada entre 1956 y 1962 en torno al credo estético del realismo y la voluntad de una transformación social, entra en crisis a partir de ese último año¹¹⁹. “La actual literatura latinoamericana vista desde España” es una conferencia casi improvisada, derivada del Congreso Cultural de La Habana, que se pronunció en la segunda mitad de enero de 1968, donde Castellet insiste en el fracaso del proyecto estético generacional y ve en la literatura latinoamericana las bases para una renovación lingüística necesaria¹²⁰.

El año 1968 resulta particularmente revelador en el terreno de la política y la ideología para el crítico: los viajes a Cuba y a Rusia, la acogida apasionada de los movimientos “contestatarios” en aquella primavera, la

114 Olga Glondys, “Josep M. Castellet”, p. 145.

115 *Ibidem*.

116 *Ibidem*, p. 146.

117 *Ibidem*.

118 José María Castellet, “Tiempo de destrucción en la literatura española”, en *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 135-156.

119 *Ibidem*, p. 138.

120 José María Castellet, “La actual literatura latinoamericana vista desde España”, en *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1971, pp. 47-61.

invasión de Checoslovaquia o la matanza de Tlatelolco¹²¹, coinciden con la lectura de algunos pensadores de un marxismo menos ortodoxo, especialmente Herbert Marcuse, a quien dedicará en 1969 su *Lectura de Marcuse*¹²², o críticos contraculturales norteamericanos (Susan Sontag), sin abandonar la reflexión de Jean-Paul Sartre, Gyorgy Lukács o Lucien Goldmann, o la asimilación de las propuestas estructuralistas francesas (Roland Barthes) y la nueva semiótica (Umberto Eco). No es extraño que, en la situación socio-política que vivía España en la segunda mitad de los años sesenta, Castellet acudiera al pensamiento de Marcuse, y otros autores de la Escuela de Frankfurt (Theodor Adorno, Walter Benjamin)¹²³, para perfilar su ideología dentro de una sociedad dinámica y cambiante, que permitiera superar los modelos del realismo social y del marxismo soviético. En el pensador alemán encontrará una serie de reflexiones que influirán directamente en la presentación y análisis de la poesía más joven en *Nueve novísimos*: la perspectiva del arte y la cultura en el proceso de liberación (desalienación) del sujeto que los dota de un nuevo y relevante papel social y político; la potenciación de la imaginación y la fantasía como fuerzas liberadoras; la fidelidad a la utopía como proyección crítica de la realidad actual hacia un futuro en el que se realiza; la visión crítica del dominio de las sociedades del capitalismo avanzado por los medios de comunicación de masas; la reivindicación del principio del placer como fuerza liberadora; la ruptura contrasistémica y contracultural como manifestación de la oposición a la institucionalización de la ideología; la relación entre lenguaje e ideología que conlleva el planteamiento de una ruptura estético-ideológica fundada principalmente en la destrucción de las estructuras lingüísticas; etc.

También es interesante observar las manifestaciones de ese proceso de cambio ideológico en Castellet a través de los artículos que a partir de marzo de 1968 y a lo largo de 1969 va publicando en la sección “El melic del món” (“El ombligo del mundo”) en la revista *Serra d’Or*, donde va adelantando buena parte de las propuestas estético-ideológicas que se

121 José María Castellet, *Los escenarios*, pp. 28-49.

122 José María Castellet, *Lectura de Marcuse*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

123 Manuel Ángel Vázquez Medel, “*Lectura de Marcuse*: el pensamiento frankfurtiano en la obra de Castellet”, en *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, ed. Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península, 2001, pp. 353-365.

plasmarán en la “Justificación” y el “Prólogo” de la antología de 1970, y que plantean un análisis profundo de la “nueva sensibilidad” generacional de la que hablará en *Nueve novísimos*: la influencia de los medios de comunicación de masas, la sensibilidad *camp*, la tendencia mitologizadora de la joven generación, la formación cultural fundamentalmente extranjera y el desinterés por lo español, la definición de una nueva cultura popular, la relación con los movimientos contraculturales juveniles en occidente (“la revolución de los jóvenes”), etc. Durante cerca de dos años, Castellet llevará a cabo el intento, por un lado, de poner en contacto a la cultura nacional con su contexto internacional en una visión totalizadora de la Historia, por otro, de insertar la dinámica histórica nacional dentro de una praxis revolucionaria que supere los modelos acartonados del realismo social.

7. UN PRECEDENTE DE *NUEVE NOVÍSIMOS*: “SEIS JÓVENES POETAS ESPAÑOLES” (1968)

La aparición de la breve antología “Seis jóvenes poetas españoles”, en el n.º 22 (abril de 1968) de *Mundo Nuevo*¹²⁴, una publicación vinculada al Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), que era a su vez la división para Latinoamérica del Congreso para la Libertad de la Cultura, y sustentada con fondos de la Fundación Ford, con la idea de contrarrestar la imagen que la revolución cubana estaba tomando entre los intelectuales latinoamericanos¹²⁵, se engarza en ese cambio estético e ideológico de Castellet cuyos prolegómenos se pueden ver en los artículos mencionados y que marcan la ruptura con el realismo y la necesidad de una renovación formal absoluta y una transformación del lenguaje poé-

124 José María Castellet, “Seis jóvenes poetas españoles”, *Mundo Nuevo*, 22 (1968), pp. 33-52.

125 Marta Ruiz Galbete, “*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*: anticomunismo y guerra fría en América Latina”, *El Argonauta Español* 3 (2006) (<https://journals.openedition.org/argonauta/1095>). [última consulta: 12-03-2025]. Marta Ruiz Galbete, “Los trabajos intelectuales del anticomunismo: el congreso por la libertad de la cultura en América Latina”, *Nuevos Mundos, Mundos Nuevos*, febrero de 2013 (<https://journals.openedition.org/nuevomundo/66101>). [última consulta: 12-03-2025].

tico, que se habría de manifestar en una actitud de ruptura sin discusión con la generación precedente ante la sensación de que, a partir de 1962, la estética realista se había convertido en una verdadera pesadilla. La selección de *Mundo Nuevo* adelanta algunas de las propuestas estéticas que plasmará *Nueve novísimos* y muestra cómo lo que en 1970 se planteará como ruptura radical aún en 1968 no lo es tanto.

En la breve presentación, Castellet¹²⁶ señalaba algunos de los rasgos centrales de la nueva generación, que retomaría para su “Prólogo” dos años después. Los poetas seleccionados muestran unas “tomas de posición frente a la poesía de sus mayores” a la vez que marcan el “punto de partida de una poesía que se quiere con voz propia y que se proyecta sobre el futuro”; es decir, apuntan a una diversidad de manifestaciones poéticas, dentro de una línea común de enfrentamiento con la poesía de la generación anterior. Ese distanciamiento de la generación precedente se debe, en primer lugar, a una clara ventaja histórica: “sobre su memoria ya no gravita, ni que sea en forma de recuerdos infantiles, la guerra civil”, lo que los distancia de los “niños de la guerra”. A diferencia de aquellos, la nueva generación se ha formado íntegramente bajo la dictadura, “son hijos de toda la espantosa confusión de la España del último cuarto de siglo”, de “esa errata de la historia de la cual todos [...] sufrimos, todavía hoy, las consecuencias”, lo que les hace compartir con la generación anterior una misma situación histórico-social desde dos perspectivas contrapuestas. Ese distanciamiento de la generación precedente se debe, en segundo lugar, a una responsabilidad estética: que “sepan plantear su actividad literaria, con responsabilidad histórica, pero sin determinismos mal entendidos”. Teniendo en cuenta la palinodia previa entonada en su discurso (“En otras ocasiones, he intentado explicar cómo pesa la historia reciente sobre toda la literatura española”), no cabe duda de que el crítico se refiere a la actitud realista defendida en *Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española*, frente a la cual la nueva promoción de poetas “toma posición” proyectándose hacia un futuro, precisamente para llevar a cabo “la corrección de muchos errores de enfoque cometidos en los últimos años”; es decir, los errores de un mal entendido “realismo”. En fin, el propósito de la selección apuntaba a tres elementos fun-

126 José María Castellet, “Seis jóvenes poetas españoles”, p. 33.

damentales: la presentación de una nueva generación determinada por un acontecimiento histórico diferencial (no tiene recuerdos de la guerra civil) y formativo (se han educado absolutamente bajo el franquismo); la actitud de ruptura estética con la generación anterior en una superación del determinismo social que había condicionado el realismo precedente, basado en la teoría del “reflejo”; y la renovación formal en una actitud creativa vanguardista, que mira a un futuro superador, “ese futuro que es, en definitiva, —añadirá el antólogo— lo que más nos interesa a todos, un poco hartos de historia y de pasado como estamos”, es decir, que supone también una ruptura con la tradición cultural y con los mitos del pasado reciente, para apuntar a una mirada desmitificadora del presente.

Estos elementos pasarían directamente a la “Justificación” de la antología de 1970, donde Castellet aseguraba que su prólogo a dicha selección pretendía estar “desprovisto de todo afán de dogmatismo o profetismo” puesto que “nadie que las conozca puede dudar que mis experiencias anteriores de antólogo me obligan a moverme con cautela”¹²⁷. Pero también al afirmar en aquella su voluntad de “dar testimonio de la volubilidad de los fenómenos estéticos, es decir, de su relativa autonomía frente a los procesos cambiantes de la historia, de la que son reflejo y “contestación”, a la vez, las obras de los mejores escritores”¹²⁸. Esa es, sin duda, la lección que había aprendido Castellet en los últimos años: la autonomía de los fenómenos estéticos frente a la historia, que ponía en cuestión cualquier automatismo representativo, cualquier determinismo formal mal entendido, pero también la vinculación como reflejo y contestación de esos fenómenos estéticos con los procesos históricos, lo que redundaba en una mayor complejidad en la observación y análisis de la realidad, justamente aquella que comienza a mostrarse en una sociedad industrial avanzada en el despegue económico de los años sesenta. Apuntaba, así, a una nueva visión sociológica del cambio cultural en la sociedad industrial, que concebía el arte como la creación imaginaria de un universo que ayude a los individuos a tomar conciencia de sí mismos y de sus aspiraciones afectivas, intelectuales y prácticas.

Para ello, Castellet selecciona un par de poemas o tres de cada uno de los seis poetas recogidos: Félix Grande, Manuel Vázquez Montalbán,

127 José María Castellet, *Nueve novísimos*, pp. 13-14.

128 *Ibidem*, p. 14.

Lázaro Santana, Juan Luis Panero, Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero Arbat. Una rápida hojeada a los textos publicados permite ver algunas características comunes y elementos diferenciales con la selección que hará dos años más tarde. En primer lugar, la selección de poemas y autores se hace a partir de poetas con obra publicada, frente a la exagerada afirmación en *Nueve novísimos* de presentar allí a “poetas prácticamente inéditos —o con un solo libro publicado”¹²⁹ y también en contraste con lo que sucedía en aquella antología donde se incluía un importante número de poemas inéditos en aquel momento, muchos de los cuales no se incorporaron posteriormente a las poesías reunidas de sus autores, lo que redundaba en el carácter de novedad y “ruptura estética” que trataba de escenificar la antología de 1970. Frente a aquella, la breve selección de 1968 incide en la novedad de la propuesta estética, recogiendo poemas de los últimos libros publicados, cuando sus autores tienen varios, en un arco que va de 1966 a 1968, olvidando libros anteriores, pero no trata de mostrar, como en 1970, la ruptura radical. De hecho, la “ruptura estética” resulta menos radical si se tienen en cuenta algunos de los poemas y autores aquí recogidos.

Los poemas de Félix Grande (“Recuerdo de infancia”, “Tres graciosas de colores alegres” y “Fragmento para un homenaje a *Rayuela*”), pertenecientes a *Blanco Spirituals* [1967]), libro con el que había obtenido el premio Casa de las Américas, adquieren una dimensión de crónica alucinada, que marca precisamente un tránsito entre una poesía realista y una forma de realismo visionario u onírico, donde las noticias cotidianas se funden con recuerdos de infancia y alusiones diversas (jazz, *Rayuela*, Bertrand Russell, etc.), en un relato fragmentario en el que el lenguaje muchas veces se desarticula. Estos poemas muestran, así, una dimensión de reportaje alucinado, donde tienen cabida desde la situación más próxima del desarrollismo en la sociedad española de la época, hasta las guerras coloniales, o la memoria infantil, como un modo de vehicular un sentimiento de injusticia, donde las imágenes acontecen con cierta desconexión surreal, pero siempre arraigadas a una comprensión profunda de la circunstancia entorno. De modo semejante, los poemas seleccionados de Vázquez Montalbán (“In memoriam”,

129 *Ibidem*, p. 13.

“Jamboree” y “El hombre que sabía demasiado”), pertenecientes a *Una educación sentimental* (1967), indagan en esa nueva narratividad que quiebra el hilo conductor del texto mediante su fragmentación y su fusión de planos, mostrando una clara veta crítica (“In memoriam” o “El hombre que sabía demasiado”). Es evidente esa veta crítica, que funde narrativismo poético e ironía, en los poemas de Lázaro Santana, que ya apuntan a esa vertiente desde sus títulos: “Consigna a seguir en tiempo de opresión” y “Cómo se consume el crimen”. Las aportaciones de estos tres autores eran muestra de esas “actitudes y contraactitudes que se traducen literariamente” (es indudable que el antólogo tiene en mente los movimientos contraculturales de los años sesenta), que se vinculaban, como indicaba Castellet, con un modo de “plantear su actividad literaria, con responsabilidad histórica, pero sin determinismo mal entendidos”; es decir, el modo de “incorporar a la literatura la complejidad de la sociedad española”¹³⁰, que reclamaba el crítico en aquellos años. En ese sentido, poemas como “El movimiento continuo”, de Carnero, o “Invocación en Ginebra”, de Gimferrer, deben leerse dentro de esa perspectiva crítica desde una visión compleja de la realidad. Tampoco el narrativismo elegíaco, de raíz cernudiana y cavañana de los poemas de Juan Luis Panero en *A través del tiempo* (1968) parecía responder a la ruptura sin discusión que plantearía Castellet en *Nueve novísimos*. Poemas como “Extraño oficio” o “Epitafio ante un espejo” ilustran más bien una línea elegíaca neorromántica, más próxima a la poesía de Luis Cernuda, Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma, tratando de extraer las últimas consecuencias de esos planteamientos, que a los modelos neovanguardistas y experimentales que aquella sustentaría. “Montaña del crimen”, por su parte, evoca el mito cainita fundiéndolo con el holocausto judío y la bomba atómica. Dentro de la pluralidad de tendencias que muestran los poetas seleccionados en 1968 por Castellet, Gimferrer y Carnero ilustran una línea culturalista y esteticista, que será definitoria del núcleo central de *Nueve novísimos*. La fragmentación del discurso poético en una ruptura del hilo narrativo y una pluralidad de voces y de enfoques que aúnan la enunciación de imágenes oníricas con las características disyunciones contrastivas del discurso surrealista defi-

130 José María Castellet, “Seis jóvenes poetas españoles”, p. 33.

nen el estilo de “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” o “Invocación en Ginebra”, donde la evocación histórica y cultural se recrea desde una perspectiva neodecadente. Algo semejante, aunque alejado del impulso imaginístico surreal, puede verse “El movimiento continuo” y sobre todo en “Primer día de verano en Wragby Hall” donde la evocación de un episodio de *El amante de Lady Chatterley* se recrea en una taracea barroca de imágenes que se entrelazan en un miniaturismo descriptivo, en función de correlato objetivo y que resulta característica de la formulación de la primera poética carneriana.

A la vista de lo expuesto, resulta evidente la diversidad de líneas estéticas que mostraba la selección que Castellet hace para la revista *Mundo Nuevo*, frente a la más restrictiva que se planteará en la antología de 1970. Cuatro de los seis poetas seleccionados en 1968 habían dado a conocer sus libros en la colección El Bardo, de Batlló, plataforma de la poesía que se publica en los años sesenta. El peso de la selección de 1968 recae sobre los cuatro poetas de mayor edad. De los seis poetas antologados en 1968, solo tres pasarían a *Nueve novísimos*: Vázquez Montalbán, Gimferrer y Carnero. Significativamente, ninguno de los poemas de Vázquez Montalbán recogidos en 1968 se incorpora a la antología de 1970, mientras que sí lo hacen los dos de Gimferrer y Carnero. No cabe duda de que en la exclusión de los otros tres poetas pesaron criterios generacionales, pero también estéticos. Parece evidente la exclusión de Félix Grande, una de las voces más características de la joven poesía entonces, del proyecto posterior, dado que había nacido dos años antes de finalizar la guerra civil, hecho que, en la perspectiva histórico-generacional adoptada por Castellet, sería determinante en 1970: “todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil”¹³¹. En el caso de Panero y Santana pesaron, sin duda, elementos estéticos, pues no representarían la ruptura que enarbolaba la antología de 1970, donde se trataba de presentar “un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse —o ignorar— a la poesía anterior”¹³².

131 José María Castellet, *Nueve novísimos*, p. 12.

132 *Ibidem*, p. 13.

8. Y CON ELLOS LLEGÓ EL ESCÁNDALO

En fin, frente a la breve selección realizada en 1968, *Nueve novísimos* supone un giro radical hacia una poética de directo enfrentamiento con la poesía anterior¹³³, aquella que era vista por Castellet como verdadera “pesadilla estética” conformada en torno a un realismo estigmatizado, que aparecía como un fracaso no solo estético, sino también social y político desde 1962, al menos en la perspectiva que el crítico venía elaborando a partir de 1966-1967. Supone también la exclusión consciente de una serie de líneas estéticas que no se pliegan al modelo esteticista, culturalista, experimental y neovanguardista, con referencias a la cultura popular y los *mass-media*, que enarbola la antología; no solo se excluyen aquellos poetas representativos de líneas estéticas que no se enfrentan de modo radical o ignoran la “poesía anterior”, sino también aquellos que representan poéticas experimentales que no encajan en el marco estético diseñado: “la presente antología no puede pretender incluir a *todos* los poetas de la ruptura”¹³⁴. “La publicación de una elevada cantidad de materiales inéditos”¹³⁵, frente a lo que había sucedido en 1968, no solo trata de mostrar una vanguardia estética lo más actual posible, sino también “la volubilidad de los fenómenos estéticos”¹³⁶, su transitoriedad, con las importantes consecuencias que de ello acaban derivándose.

La publicación en 1970 de *Nueve novísimos poetas españoles* supuso un seísmo en el mundo literario del momento, tanto por la propuesta estética castelletiana como por la selección de autores y poemas que respaldaba. No obstante, a la vista de los textos expuestos que muestran la evolución ideológica de Castellet en la segunda mitad de los años sesenta, lo que entonces se vio como una contradicción y una traición a las propuestas realizadas por el crítico unos años antes, se muestra como una lógica “evolución guiada por un pensamiento esencialmente libre, renuente a la fosilización”¹³⁷, que hacía patente su compromiso con los modelos ideo-

133 Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación*, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 86-92.

134 José María Castellet, *Nueve novísimos*, p. 13.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*, p. 14.

137 Túa Blesa, “La destrucción de los viejos mitos”, en *De sombras y de sueños. Homenaje*

lógicos progresistas más avanzados en su momento. Cuestión diferente es si el cambio estético que presenta *Nueve novísimos* en 1970 supone una ruptura real con la poesía que se va desarrollando en los años sesenta o su lógica evolución, o si esa “ruptura” se produce con respecto al panorama que había dibujado Castellet en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) y reiterado cinco años más tarde en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1965), sin tener en cuenta el cambio que se había iniciado en ese lustro¹³⁸.

La recepción de la antología no estuvo exenta de polémica. Otras antologías y estudios a comienzos de los años setenta vinieron a completar o corregir la dirección estética apuntada por *Nueve novísimos*; ya se han mencionado *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, y *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970)* (1971), de Florencio Martínez Ruiz, a las que habría que añadir *Espejo del amor y de la muerte* (1971)¹³⁹, de Antonio Prieto, o *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974)¹⁴⁰, de José Batlló. En el enfrentamiento estético que promovió la antología castelletiana cabe destacar la propuesta de una “poesía dialéctica” por los poetas rectores de la revista *Claraboya* en *Equipo Claraboya. Teoría y poemas* (1971)¹⁴¹. El debate se extendería a lo largo de los años de decadencia de la dictadura y durante la restauración democrática. La radicalidad de las propuestas estéticas del momento podría quedar ejemplificada en las siguientes palabras de Gimferrer en 1971: “toda poesía *nueva* debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio”¹⁴². Y añadía más adelante:

a J. M. Castellet, ed. Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península, 2001, pp. 105-124 (p. 119).

138 Ángel L. Prieto de Paula, “¿Una palinodia de Castellet? (Apunte sobre poesía española entre 1960 y 1970)”, en *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, ed. Eduardo A. Salas Romo, Barcelona, Península, 2001, pp. 309-324.

139 Antonio Prieto, ed., *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur, 1971.

140 José Batlló, ed., *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

141 Agustín Delgado, et al., *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.

142 Pere Gimferrer, “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, en Salvador Clotas y Pere Gimferrer, *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971, pp. 87-108 (p. 93).

La mayoría de poetas españoles han hecho un arte [...] de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad, ni respecto al lenguaje. Como no veo que la poesía pueda tener otros temas, es obvio que la mayoría de poetas españoles no escriben nada que valga la pena de ser leído. Urge un planteamiento de la realidad. O mejor dicho: urge un planteamiento poético de la realidad¹⁴³.

Por las mismas fechas, en abril de 1971, publicaba Antonio Colinas en *Ínsula* “Notas para una poética de nuestro tiempo”, donde afirmaba, adscribiéndose, como Gimferrer, a la propuesta rimbaudiana, que la misión de la poesía es transformar la vida:

El desconocimiento del fenómeno poético va unido casi siempre a este afán de encasillar lo Absoluto bajo una determinada ideología. [...] La anciana lección de Prometeo robando el fuego de la divinidad ha sido echada en olvido por la mayoría de poetas de nuestros días¹⁴⁴.

9. FINAL

La larga transición política a la democracia fue acompañada de una larga transición ideológica y cultural, que se manifiesta en la poesía española más joven a lo largo de los años sesenta y en la década siguiente¹⁴⁵. Claro que no era posible vivir de espaldas a la dictadura, a pesar de que Franco fuera un cadáver para una parte de la cultura antes de noviembre de 1975; un cadáver que aún asesinaba unos meses antes, como recordaría Carlos Sahagún en “Septiembre de 1975”, de *Primer y último oficio* (1979): “Y, más allá de la crueldad del tiempo, / los que fuimos testigos somos cómplices”. Unos años antes, en *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), Manuel Vázquez Montalbán denunciaría la connivencia criminal de los

¹⁴³ *Ibidem*, p. 108.

¹⁴⁴ Antonio Colinas, “Notas para una poética de nuestro tiempo”, *Ínsula*, 293 (1971), pp. 1 y 12 (p. 12).

¹⁴⁵ *Hacia la democracia*, tituló Araceli Iravedra un volumen antológico que recogía la poesía desde 1968 al 2000. Araceli Iravedra, ed., *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor, 2016.

manifestantes que anualmente se reunían para glorificar al dictador en “Plaza de Oriente”: “los partidarios del asesinato / dividen el tiempo en toques de queda”. Aún no había llegado “el tiempo de soltar palomas / en mitad de las plazas con estatua”, que imaginaba en 1959 Jaime Gil de Biedma en “Canción para ese día”. Pero la dictadura no había conseguido acabar con el espíritu de libertad, que se pondría de manifiesto en las primeras elecciones democráticas de junio de 1977. Diego Jesús Jiménez evocaría en “Noche de San Juan (1977)”, de *Bajorrelieve* (1990), cómo en aquellas hogueras ardieron los años oscuros de la dictadura, “su miserable historia”, para que volviera a renacer la voz viva del pueblo:

Todo lo que un día creyeron
reducido a cenizas
es rescoldo, voz viva, pueblo que con su canto quema
su miserable historia.

Lecciones y maestros

A Maruzzella Profeti, cuya historia es alma

KATERINA VAIPOULOS

Università di Udine

katerina.vaiopoulos@uniud.it

mirad de solo un hombre en el teatro
mayor rüina y perdición más cierta,
que en fin sois piedras, y mi historia es alma.

Lope de Vega, *Vivas memorias, máquinas difuntas*

A comienzos del mes de noviembre de 1994 empecé a estudiar el Grado de Literaturas Extranjeras en la Universidad de Florencia. Llegaba allí tras el primer fracaso de mi vida académica, es decir, el haberme equivocado al elegir la facultad, pasando de la de Psicología a la de Filosofía y Letras. Circunstancia que para mí suponía un cierto cargo emocional. Fue así como un día me personé en un aula llena de jóvenes que esperaban la presentación de los cursos de español; sin saber que allí escucharía hablar por primera vez a quien iba a cambiar el curso de mi vida intelectual. Una profesora de alrededor de cincuenta y cinco años, con pelo negro, rizado, y un entusiasmo que nunca había visto —en todos los docentes antes conocidos, todos juntos y sumados entre sí—. Introdujo a sus colaboradoras (investigadoras, asistentes y lectoras) como si de una Rock Band se tratara. Para mí ya no cabía duda: estudiaría literatura española. Una semana después empecé a descubrir la existencia de unos tales Lope de Vega, Góngora, Cervantes, Quevedo... y los inmensos fenómenos culturales del Siglo de Oro español.

Por aquellos años todavía no existían los semestres, ni los créditos, y cada examen de Lengua y Literatura Española —sin distinción entre ellas— incluía cuatro partes distintas: dos de literatura (instituciones y curso monográfico, con seminario) y dos de lengua (escrito y oral). La profesora que tanto me había fascinado tenía un archivo con fichas dis-

puestas en orden alfabético, tomaba nota de la progresión de cada alumno y, al completar una anualidad, otorgaba el resultado final y lo escribía en los documentos oficiales.

Cuando acabé la tercera anualidad, durante un coloquio de examen sobre la importancia del espectáculo y su *vínculo* con el texto teatral, y del acceso a versiones filológicamente rigurosas de las obras escenificadas, la profesora a la que más amaba me propuso editar una comedia del Fénix y hacer, bajo su dirección, mi tesis de licenciatura. Había entrado en su despacho llena de miedo y salí incrédula. No podía imaginar entonces el peso que aquella conversación tendría en mi porvenir.

¿Quién era esa profesora? María Grazia Profeti, Maruzzella, toscana de Empoli —y quien la conoce sabe qué es la “ética empolesé”— de formación pisano-florentina, con una magnífica carrera profesional anterior en la Universidad de Verona y, en aquel noviembre de 1994, recién llegada a Florencia (víctima de un contexto polémico, como descubrí mucho más tarde, ya que entonces todavía tenía yo la suerte de ignorar las dinámicas académicas). A ella dedico las palabras que siguen.

María Grazia Profeti nació en Empoli, en la provincia de Florencia, el 16 de febrero de 1939, y estudió en las Universidades de Pisa —donde se licenciaría en 1961— y Florencia, doctorándose en 1968. Hasta 1992 fue profesora en la de Verona, para asumir después la cátedra de Lengua y Literatura Española de Florencia, donde permaneció hasta su jubilación. Desde 2016 es profesora emérita de la misma universidad. Entre sus logros científicos destacan el título de “Commendatore dell’Ordine al Merito della Repubblica Italiana” (1985)¹, y el Premio Nacional de Bibliografía de la BNE de Madrid, que obtuvo en 1998 por la *Bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*².

-
- 1 El 2 de junio de 1985 el Presidente de la República Sandro Pertini le entregó este reconocimiento que, como se lee en <https://www.quirinale.it/page/omri>, se asigna, entre otras razones, como recompensa a «benemerenze acquisite verso la Nazione nel campo delle lettere, delle arti, della economia e nel disimpegno di pubbliche cariche».
 - 2 Véase <https://www.bne.es/es/sobre-nosotros/organizacion/historia/premio-bibliografia>; el libro correspondiente fue editado por Reichenberger en 2002.

Las primeras contribuciones de Profeti al hispanismo se remontan a los años sesenta del siglo pasado y revelan ya algunos de los que iban a ser los rasgos sobresalientes de su producción: por un lado, lo versátil y profundo; por el otro, una adoración sin frenos. Sus primeros ensayos van de Larra a la recepción italiana de poemas castellanos, de las incursiones en el Novecientos³ y en el Setecientos⁴ a los frutos de investigación de archivo, en un esmerado equilibrio entre lo variado y lo agudo, porque si algo caracteriza al genio de Profeti es su capacidad para adaptarse a un vasto abanico de temas, autores, épocas y géneros, sin perder la industria de ahondar en ellos. Sin embargo, harto sabido es que tuvo una sola pasión visceral e inmutable: el teatro del Barroco. Y que se enamoró de Lope.

De todo lo dicho se deduce que resulta poco fructuoso amoldarse a una trayectoria cronológica para penetrar en el universo de la investigación de Profeti y que, en cambio, seguir un recorrido por macro-géneros se antoja más revelador; además de que nos permite apreciar cuántos caminos abrió o su impronta en cada uno de ellos. Tampoco se debe ignorar lo que hizo en su patria, con una incesante actividad editorial de la cual recordamos la dirección de una colección de historia de la literatura española en lengua italiana⁵ y la coordinación general de los tomos de *Il teatro dei secoli d'oro*, con textos paralelos en español e italiano, que forman parte de la serie *Classici della Letteratura Europea* de Nuccio Ordine⁶.

Desde sus comienzos, valoró el trabajo de archivo y su actividad se cifraría en la individuación de los textos que subieron a las tablas durante el

3 Destacan sus contribuciones al estudio de la Generación del 27, sobre todo Federico García Lorca, pero también Buñuel, Salinas y Alberti. También se dedicó a poetas contemporáneas como Clara Janés y Ana Rossetti.

4 Por lo que concierne al siglo XVIII, Profeti analizó la figura de Diego Torres Villarroel, el periódico *Cajón de sastre* y la obra *Virtud al uso y mística a la moda* y, en general, los procesos de resemantización de los modelos que procedían del siglo anterior.

5 La colección consta de cinco volúmenes, todos publicados por la editorial La Nuova Italia: *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento* (1998), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento* (1998), *L'età moderna della letteratura spagnola. Il Settecento* (2000), *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento* (2000) y *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento* (2001).

6 Los dos libros recogen varias piezas teatrales de Lope, Tirso, Cervantes, Calderón, Vélez, Moreto y otros dramaturgos, y fueron publicados por Bompiani 2014 (tomo I) y 2015 (tomo II).

Siglo de Oro y en la preparación de fichas con descripciones bibliográficas exactas y concienzudas. Un interés que —según ella misma relataba— no solo le acarreó elogios, sino también alguna rara pregunta acerca del por qué ‘desperdiciaba’ su talento en un ejercicio tan mecánico. Preguntas a las que solía contestar que para estudiar tales textos hay que leerlos y reconstruir su historia material, y que no es posible hacerlo desconociendo el lugar donde se conservan. Ahora bien, dentro de su aparente sencillez, esta respuesta encierra en embrión lo que anima hoy a muchos proyectos relacionados con el teatro aurisecular, cuyos frutos se pueden consultar en las bases de datos digitales reunidas en ASODAT⁷.

Las aportaciones de Profeti a este campo atañen a Luis Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalbán, Antonio de Solís, Felipe Godínez, Álvaro Cubillo de Aragón, las colecciones misceláneas *Diferentes autores y Nuevas escogidas*, y —¡cómo no!— Lope de Vega. Una catalogación seguida por una intensa actividad ecdótica. De hecho, su perfil académico cuenta con numerosas ediciones críticas de piezas dramáticas, con estudios introductorios y notas: he contado 23 desde 1965 a 2011, una serie que se abre y se cierra con Vélez.

De los nombres de los ingenios auriseculares mencionados —a los que hay que agregar a Tirso, Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto, Mira de Amescua, Herrera y Sotomayor— se desprende que Profeti se dedicó tanto a la triada universalmente reconocida como a la ampliación del panorama de los escritores que equiparon de textos a las compañías teatrales, los corrales y las fiestas palaciegas y religiosas. Durante mucho tiempo un canon limitado ha condicionado el estudio del teatro áureo, dando pábulo a una visión distorsionada de este inmenso hito: si se ha rescatado y se sigue rescatando a muchos comediógrafos que habían quedado al margen, también se debe a la pionera y previsoría mirada de Profeti.

Sin embargo, la recuperación de escritores y textos y la edición de versiones fidedignas no agotan su contribución al estudio del teatro clásico español. A fin de reconstruir la completez de su enfoque, falta referirnos a su fascinación por el texto-espectáculo, por la puesta en escena, los ac-

7 Es la plataforma donde se encuentran las “Bases de datos integradas del teatro clásico español” (<https://asodat.uv.es/>); reúne mediante enlaces los datos de los siguientes proyectos (que enumero en orden alfabético): ARTELOPE, CATCOM, CLEMIT, DICAT, DMP, EMOTHE, ETSO, ISTAE y MANOS.

tores y las actrices, los *autores de comedias* (los directores de las compañías y grandes manipuladores de los textos), los aportes de escenógrafos, músicos y bailarines, la recepción inmediata y a menudo irreflexiva de los espectadores, amén de la heterogeneidad socio-cultural del público⁸. Por eso, vale afirmar que Profeti desempeñó un papel esencial en la definición no solo de la génesis de los modelos teatrales (en primer lugar la fórmula lopesca del *Arte nuevo*), sino también de la figura del escritor de comedias entre la literatura y el sistema comercial, y entre literatura y mecenazgo. Sin temor a parecer banal, cabría definir la suya como una visión de 360 grados, *stricto sensu*.

Y más grados aún, si cabe, se añaden con los estudios de la circulación italiana y europea del teatro del Imperio de los Austrias. Siempre a partir de las pesquisas bibliográficas, animadas por la idea de llevar a cabo un censo del patrimonio textual italiano relacionado con la península ibérica, nace una catalogación de las adaptaciones, traducciones y reelaboraciones en italiano de las piezas españolas del siglo XVII. También esta línea de investigación ha implicado novedades metodológicas y multi- e interdisciplinarias: por un lado, el abandono de un punto de vista orientado al estudio de las fuentes y al parangón estético, inevitablemente perjudicial hacia el texto de llegada; por otro lado, la adopción de una perspectiva que incluye distintas especialidades: desde la historia del espectáculo a la de la literatura dramática italiana (y francesa, o de las otras áreas lingüístico-culturales adonde llega el modelo español); desde los estudios de traducción a los musicológicos; desde la historia política a la de las relaciones internacionales y diplomáticas.

Procede también de aquí la comparecencia de disciplinas que permiten reconstruir el contexto completo —literario, teatral, musical, de intercambio cultural...— de la circulación del teatro español aurisecular; una compresencia que Profeti siempre ha buscado, favorecido y promovido, y no solo en los seminarios y encuentros, sino también durante inolvidables

8 Ni siquiera en este ámbito, Profeti desatendió la difusión en Italia de los resultados de la investigación española, para que estuvieran al alcance de todos los historiadores del teatro y del espectáculo italianos, publicando *Introduzione allo studio del teatro spagnolo* (Ponte alle Grazie (FI), La casa Usher, 1994), un libro que reúne los conocimientos acerca de los espacios, las compañías, los aspectos económicos, las tipologías de textos largos y breves y las distintas figuras involucradas en el mundo teatral.

momentos conviviales en su bella casa florentina. Además, recopiló los frutos de estas pesquisas y colaboraciones en la serie “Commedia aurea spagnola e pubblico italiano” de la colección “Secoli d’oro”⁹, con títulos tan sugerentes como *Materiali, variazioni, invenzioni* (1996), *Commedie, riscritture e libretti: la Spagna e l’Europa* (2009: se trata de los dos volúmenes de los que ella es autora) y *Tradurre, riscrivere, mettere in scena, Percorsi europei, Spagna e dintorni* y otros misceláneos que editó.

No albergo duda sobre la generosidad y la ‘hospitalidad’ que animaron estas iniciativas, así como los seminarios anuales del “Dottorato in Lingue e Culture del Mediterraneo” (que Profeti contribuyó a crear, de forma basilar) donde muchas y muchos jóvenes que acababan de acercarse a la investigación —incluyendo a quien suscribe— tuvieron su primera oportunidad de romper el hielo congresual, presentando sus comunicaciones y, después, publicándolas, al lado de sus maestros y de estudiosos ya afirmados. Los títulos de los seminarios, siendo temáticos (la locura, la mentira, la máscara, el prejuicio, la normativa teatral...), permitían adoptar un enfoque multidisciplinario y ecléctico.

Pasando a los grandes nombres del Siglo de Oro, sin duda fue Lope quien más suscitó la curiosidad y admiración de Profeti. Destacan las monografías, ediciones, conferencias, traducciones y ensayos que dedicó al Fénix de los ingenios, todos de innegable relevancia, entre los cuales despunta el volumen *Nell’officina di Lope* (Firenze, Alinea, 1998). En su mayoría tocan temas teatrales, con una visión de amplio espectro. De hecho, Profeti estudió textos y paratextos, intentando fijarse en el proceso de escritura del madrileño y también en su actividad editorial y auto-promocional, sin olvidar su relación con los mecenas y palacios, por un lado, y con las compañías y el público de los corrales, por otro. La vinculación con el mundo concreto del teatro y su impronta directa sobre los textos y sus puestas en escena siempre se toman en consideración en sus estudios,

9 Esta colección fue dirigida por María Grazia Profeti y Gaetano Chiappini y consta de 67 volúmenes. Se publicó en la editorial Alinea de Florencia de 1996 a 2013, fechas que también corresponden al comienzo y fin de la serie “Commedia aurea spagnola e pubblico italiano”. Otras series que formaron parte de la colección fueron “Bibliografica” y “Comedias de La Vega del Parnaso”, pero también incluyó estudios y ediciones de poesía y narrativa del Siglo de Oro y de autores de otras épocas, en particular del siglo xx.

en una fusión entre lo literario y lo espectacular que hoy parece normal, pero no lo era cuando ella empezó a proponerla.

Al Lope hombre de teatro se añade el poeta y novelista, facetas del *monstruo de naturaleza* que ella siempre defendió y valoró, procurando difundirlas en el contexto de Italia; por ejemplo con las ediciones de sus relatos (*Novelle per Marzia Leonarda*¹⁰) y algunos poemas (*Questo è amore, lo sa chi la provato*). Algunos detalles que me gusta recordar y añadir acerca de su amor por Lope: el modo en que, durante las clases, subrayaba la belleza del hombre y su éxito con las mujeres, así como el cuadro que colgaba en una de las paredes del extraordinario estudio de la casa de Profeti: una versión lopesca de la famosa serigrafía *Shot Marylins* de Andy Warhol.

Otro polígrafo que despertó su interés fue Francisco de Quevedo, sobre todo como poeta y novelista, y especialmente por su vena satírica y por el contraste entre esta y las cumbres líricas que fue capaz de alcanzar. Muchos fueron los textos que Profeti analizó a través de este enfoque —y que en parte se recogen en *Quevedo: la scrittura e il corpo* (Roma, Bulzoni, 1984)—, pero para quienes fuimos sus alumnas todo se resume en un “no sé si os parece suficientemente explícita la antítesis entre el verso ‘su mierda es mierda, y su orina, orina’ y el verso ‘polvo serán, mas polvo enamorado’”. Y sí, nos pareció bastante evidente. Aunque luego, más allá de esta trivialización mía, nos ilustrara con una compleja teoría acerca del nexo entre escritura de ejecución y de eversión, de los recursos de la risa, del paradigma y la desviación. Porque a Maruzzella también le gustaba escandalizar y la *poética de la maravilla* no era para ella solo el emblema de la literatura barroca, sino un estilo de vida.

Frecuentó a muchos otros autores, por más que a algunos de los grandes, como Cervantes y Góngora, no les concediera mucho protagonismo directo, pero sí de forma colateral o transversal. Sin embargo, para terminar, me parece relevante incidir sobre su acercamiento a *lo femenino* aurisecular, entendido de modo amplio; es decir, de las escritoras (Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Mariana de Carvajal) y la trabajosa relación entre las mujeres y la escritura en el Siglo de Oro, a los personajes como la criada, la graciosa o la dama risible; de los temas (por

10 El libro incluye las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda*, con textos paralelos y traducción de Paola Ambrosi, y fue editado por Profeti en 2006, en Venezia, por Marsilio.

ejemplo el maquillaje o el imaginario femenino) a las actrices y a su papel en la cuestión moral sobre la licitud del teatro.

Desmontar los estereotipos y disipar las nieblas del prejuicio fueron pilares de la visión que Profeti tuvo de la historia de la cultura y del mundo de las letras y del teatro, pasado y presente; y me atrevo a añadir, de la vida de la intelectual y de la mujer que fue y es. Se esforzó en refutar el concepto tópico de la España barroca de Manzoni, de la tierra de venganzas sangrientas amada por el Romanticismo, de los daños del *spagnolismo* de Benedetto Croce, pero también desmintió muchos clichés de la profesora y de la mujer. Y, por lo que a mí se refiere, también la tópica idea de la maternidad, mostrándome el camino cuando di a luz nada más acabar el doctorado. Pero de esto no escribiré y siempre guardaré el secreto en mi memoria. Una memoria a la que ella ya no tiene acceso, como a casi todo el resto de sus recuerdos y conocimientos, pero que es una memoria viva, compartida por quienes la quieren y también por quienes la leen y leerán. Porque a la pluma y a la mano que la movió, a los archivos y a los libros que manejó, se debe su permanencia.

Hoy son las manos la memoria.
El alma no se acuerda, está dolida
de tanto recordar. Pero en las manos
queda el recuerdo de lo que han tenido.

Pedro Salinas, *La memoria en las manos*

Ángel Gómez Moreno: humanismo y amistad

ÁLVARO BUSTOS TAULER

Universidad Complutense de Madrid

alvarobustos@filol.ucm.es

Como muchos alumnos de Hispánicas, conocí al Profesor Ángel Gómez Moreno en las aulas de Filología de la Complutense durante los años 90: se percibía en sus lecciones una bonhomía cervantina combinada con una exuberante pasión por el saber y su transmisión. Se trataba de la asignatura anual de Literatura castellana medieval, que ha impartido a lo largo de casi cuatro décadas. Los estudiantes observábamos también la desbordante actividad derivada de su dedicación al Vicedecanato de Relaciones Internacionales de la Facultad de Filología: en cierta ocasión, nos asombramos porque llegó a clase directamente desde el aeropuerto, después de una noche de viaje sobre el Atlántico. Ser el Vicedecano de la titulación con más Erasmus entrantes de la Universidad (y posiblemente de Madrid y de España) conllevaba un ritmo de trabajo absolutamente vertiginoso; el cargo le exigía, pero ni se excusaba, ni se ausentaba. Lo fascinante es que tal ritmo resultaba compatible con su ejemplar dedicación a familia, amigos y discípulos, según fui comprobando en primera persona.

Los ochenta fueron los años de su doctorado, a propósito del *Proemio e carta* del Marqués de Santillana, pero también los de la fijación de la historia de la literatura medieval castellana a través de los volúmenes de *Historia crítica de la literatura hispánica*, en Taurus, que marcarían el paso a las posteriores aproximaciones de los especialistas: *La poesía lírica medieval* (1987) y *La poesía épica y de clerecía medievales* (1988), ambos con Carlos Alvar; y el de teatro medieval (1991), junto a Fernando Gómez Redondo. Este último lo epilogó con un librito propio y original, también en Taurus y también de 1991, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, asedio de veras refrescante al teatro de los orígenes: fren-

te a las visiones positivistas extremas de autores como Humberto López Morales o Fernando Lázaro Carreter (que llegan a cuestionar la propia existencia en Castilla del fenómeno dramático medieval de los orígenes), Gómez Moreno amplía la perspectiva de lo teatral y de sus marcas, con un criterio sumamente novedoso y un análisis de fuentes indirectas que se ha revelado muy oportuno en deslindes sucesivos.

Para cuando publica su tesis doctoral en la Barcelona previa al quinto centenario (*El “Prohemio e carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, PPU, 1990) ya había divulgado artículos y monografías de primer nivel, con un buen hacer y una solvencia filológica nada frecuentes. También en 1990 había visto la luz su primera edición crítica, nada menos que las *Obras completas* de Santillana (Planeta, 1988) junto al sabio Maxim P. A. M. Kerkhof (siempre cerca de sabios y amigos, un “durable placer”, como dice Sem Tob, y marca de la casa). Volvería a menudo sobre el Marqués, a quien explicaba con devota pasión (y preguntaba sistemáticamente en los exámenes finales: era algo bien conocido y los alumnos despiertos lo avisaban de año en año...). Abundó sobre dicho trabajo en ediciones posteriores, que corregían la primera y la actualizaban: *Obras completas* (Madrid, Fundación Antonio de Castro, 2002) y *Poesías completas* (Madrid, Castalia, 2003), de nuevo con Kerkhof.

Si Domingo Yndurain citaba a Santillana, Mena y Manrique como los tres poetas mayores del XV, aserto que la investigación ha venido asentando en toda una generación de especialistas en cancioneros y poesía del Cuatrocientos, lo cierto es que para cada uno de ellos ha ofrecido Gómez Moreno el fruto granado de su trabajo con fuentes primarias: además de las ediciones de Íñigo López de Mendoza, resultan inexcusables los volúmenes *Obras Completas* de Juan de Mena (Madrid, Biblioteca Castro, 1994), esta vez de la mano de su mujer, Teresa Jiménez Calvente, y *Poesías completas* de Jorge Manrique (Madrid, Alianza Editorial, 2000), que también solía explicar en el aula con el rigor requerido.

No se trataba solo de poner a disposición del curioso lector la edición limpia y anotada de los clásicos de los albores de nuestro Humanismo, sino también de abordarlos con aires nuevos y trabajos tan concienzudos como inspiradores. Véanse sus lecciones acerca del Mena vindicado por la generación de los Reyes Católicos o, más recientemente, sus reflexiones ecdóticas acerca de una variante del primer octosílabo de las celeberrimas

Coplas de don Jorge: “Recuerde el alma adormida”: tanto una pequeña variante como la edición de miles de versos justifican la puesta en marcha de su pasión investigadora, y polígrafa, de veras excepcional. Son cientos los artículos y capítulos de los más variados asuntos de las letras españolas medievales y renacentistas, muchos de los cuales algunos de sus amigos hemos podido conocer *in fieri*, mientras los cocinaba en el ordenador de su despacho de Chamartín o nos los cantaba al teléfono o durante una comida. Quienes le conozcan bien sabrán que siempre se ha entregado con tanta erudición como pertinencia a ingenios, tradiciones, géneros y títulos que cosen nuestra entera tradición medieval y aurisecular: de *Razón de amor* a Cervantes, del *Auto de los Reyes Magos* a Quevedo, del Romancero a *Celestina*, pasando por el Arcipreste, Garcilaso o san Juan de la Cruz.

Una red de intereses tan vasta y un afán ecdótico tan esmerado solo pueden explicarse a través de un fundamento muy sólido en tareas de archivo y de confrontación con fuentes primarias, al modo de los humanistas: los primeros años ochenta, además del paso por las universidades de Valladolid y Autónoma de Madrid, habían sido a su vez los de colaboración con el no menos sabio Charles B. Faulhaber en el marco del proyecto de Humanidades Digitales más antiguo del hispanismo, *PhiloBiblon*, la gran base de datos de manuscritos castellanos presentes en las distintas bibliotecas del mundo, disponible en la red desde 1997 (y con ampliaciones continuadas desde 1975). Más allá de los diferentes resultados tecnológicos (desde BOOST [1984] a ADMYTE [1992], sin orillar la enciclopedia *Micronet*) y de la interfaz de *PhiloBiblon*, incansablemente promovida por Faulhaber, y sumadas las campañas de descripción de manuscritos en bibliotecas de todo el planeta (en la del Palacio Real apareció la célebre *Celestina* de Palacio), el empeño codicológico ha sido para Gómez Moreno una fuente fecunda de intercambio académico y convivial mediante el envío de fichas y referencias de manuscritos de enorme interés a quienes precisáramos un apunte erudito o la descripción de algún códice desconocido. La crítica de exploradores ha constituido una acusada pasión, hasta fechas recientes, en bibliotecas distintas y distantes, como los archivos catedralicios de Palencia y Zamora, o los reservorios de Palacio, El Escorial o Liria.

El acendrado conocimiento de nuestras bibliotecas permitió la elaboración de una monografía llena de noticias, anudadas por un principio

hermenéutico sólido y contrario a prejuicios harto arraigados en ciertos pagos internacionales: la hermandad cultural de la Romania y la proximidad cultural que se percibe entre las penínsulas itálica e ibérica. En la prestigiosa Biblioteca Románica Hispánica de Gredos vio la luz *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos* (1994), monografía llena de sugerentes referencias de archivo que parten de una expresiva sintonía entre las letras clásicas, toscanas y españolas. El libro constituye una apasionada aproximación a los frutos del humanismo castellano, bastante más fecundos de lo que una atención puntual podría esbozar. Alguno se preguntará qué fue de los “segundos” ecos; es pregunta de fácil respuesta, a la vista del conjunto de su obra investigadora posterior.

De hecho, si los años previos al cambio de siglo son los de la consagración a (y con) las fuentes primarias, las dos últimas décadas se han distinguido por una brújula hasta cierto punto opuesta, en forma de una libre profundización en textos y universos literarios, siempre en la vanguardia de la investigación y sin dejar de lado la precisión filológica, la vocación erudita y un estilo depurado, preciso, muy personal. Dentro de ese camino cabría vislumbrar lo que va de la filología al comparatismo, siempre con datos, fuentes y apuntes reveladores, que hemos ido disfrutando los receptores de sus frecuentes mensajes de divulgación, acompañados siempre por su cariño de Maestro. Conserva uno, por ejemplo, decenas de versiones, borradores y textos en constante y creciente evolución que nacieron al calor de alguna comunicación o capítulo, y que se convirtieron en libros de referencia. Es el caso de las *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)* (Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 2008), premiado por La Corónica (*International Award to 2008 Best Book*, MLA-La Corónica 2010); allí se adentraba en el campo de la hagiografía, a menudo dejado de la mano por los filólogos: revelar los elementos comunes a las *vitae*, mostrar los recursos narrativos de los autores de legendarios y vidas de santos o releer a Cervantes o *La Celestina* desde esta ladera, de Vorágine a Ribadeneira, resultó un empeño sumamente fértil y motivador.

Guarda uno también decenas de borradores, propuestas, apuntes y versiones de otros volúmenes (rige un característico principio creativo, también marca de autor, según el cual la génesis de nuevos libros se da por revisión y adición de materiales, como sucede con los cancioneros

medievales). *La Breve historia del medievalismo panhispánico* (Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 2011) ofrece una meritoria historia de nuestra disciplina, empresa apasionante como pocas (y difícil: nunca será fácil acopiar y sintetizar esos saberes en un volumen). Solo podría haberlo escrito quien de verdad conoce la trayectoria del hispanismo por haberla protagonizado. Apenas un lustro después, el *Homenaje a Cervantes y a cinco cervantistas* (Madrid: Sial, 2016) contiene otras tantas y enjundiosas lecciones del corpus de nuestro escritor universal en su cuarto centenario; pero alberga también, desde el título, el prólogo y las dedicatorias, el afecto fiel y la lealtad inconvencible de quien ha leído y disfrutado durante décadas junto a sus amigos y alumnos, que superan con largueza las lindes complutenses. No en balde, como miembro y luego presidente de las comisiones de las Habilitaciones Nacionales a Profesor Titular o Catedrático en la ANECA, ha devenido maestro, directo o indirecto, de varios colegas de un buen número de universidades españolas.

Cumplido su esfuerzo ecdótico-filológico, satisfecha la tarea con las fuentes primarias y rematadas decenas de aportaciones a géneros y autores canónicos, se antojaba incluso esperable que el último decenio de sus pesquisas haya ofrecido una fascinante cosecha de trabajos heterogéneos, cortados por el patrón de la libertad creativa, a menudo condicionado por un esfuerzo docente en materias menos próximas al medievalismo y más cercanas a dominios como el cervantino, el oralista o el puramente comparatista. Que Ángel haya escrito sobre literatura y ornitología, sin pasar de largo por la botánica o los clásicos, no es en realidad un viraje, sino la lógica consecuencia de una trayectoria que aborda el hecho literario en su conjunto, sin separarse nunca de obras como el *Libro de buen amor* o fenómenos como la cercanía entre literatura y artes visuales.

Botón de muestra es el más personal de sus volúmenes, *“La huella del león” y el “Indovinello veronese” en La Mancha* (Granada: Universidad de Granada, 2017). Una pervivencia oral de ámbito familiar constituye el punto de partida para el comparatismo con textos y contextos alejados en apariencia, como la literatura sapiencial del siglo XIII, las letras italianas del Medievo o la cultura oral de espacios manchego-quijotesco. El viaje, como suyo, es también un viaje interior y un viaje al origen, así como un recorrido sabio, memorial y etnográfico por los amores más hondos.

Gómez Moreno ha dirigido el Grupo de investigación de la UCM *Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento* hasta su jubilación. Al abrigo de dicho equipo (y de un buen número de proyectos de investigación I+D+i del MINECO) ha promovido investigaciones de la mayor enjundia. No se dirigen veinticuatro tesis sin pasión por el saber, pero tampoco sin un verdadero interés por la persona que está detrás del doctorando. En la tradición clásica la justicia no es estrictamente la igualdad: se le da a cada uno lo suyo, pero aprendiendo a tratar a cada uno según sus preferencias, caracteres y necesidades; lo cual se advierte tanto en pláticas incidentales como en reuniones de labor (a menudo alrededor de una mesa). En todos los casos, Gómez Moreno ha obrado con una lealtad ejemplar y ha contribuido a conformar una amplia nómina de discípulos, entre los que me honra contarme. *Vivant professores.*

Artículo-reseña

Un “felice dischiudersi di balconi”

Pintacuda, Paolo (ed.), “Un ayer que es todavía”. Per il novantesimo compleanno di Giovanni Caravaggi, Pavia, Ibis, 2024, 176 pp.

MARIA D’AGOSTINO

Università Suor Orsola Benincasa – Napoli

maria.dagostino@unisob.na.it

“Il sottovoce si impone sempre quando si parla di un uomo che ha fatto della discrezione, della misura, del rifiuto di ogni istrionismo (a lezione come nella vita) una legge di comportamento”.

Estas palabras de Giuseppe Mazzocchi, *incipit* del “Sottovoce” con el que el añorado estudioso presentaba *Ogni onda di rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi* en el ya lejano 2011, siguen cargadas de significado cuando se piensa que, “sottovoce”, el Maestro celebrado por aquellos tres ponderosos volúmenes ha cumplido y superado los noventa años, y que, “sottovoce”, sus alumnos, colegas y amigos más queridos para ese magnífico cumpleaños le rindieron un nuevo homenaje; un tributo que es un regalo dirigido no solo a él sino a todos los hispanistas, y que toma forma en el espléndido “*Un ayer que es todavía*”. Per il novantesimo compleanno di Giovanni Caravaggi.

Tal como escribe Paolo Pintacuda en la *Presentación*, “il traguardo [dei novant’anni], già di per sé ragguardevole in valore assoluto, risulta ancora più eccezionale, per chi conosce e ha la fortuna di continuare a frequentare il Professore, in virtù della vitalità che ancora esibisce e che può essere osservata nel suo presidiare quasi quotidianamente il Dipartimento [...] e nel proseguire senza soste apparenti il proprio lucido lavoro di studio e ricerca” (p. 9).

¿Cómo celebrar, pues, una circunstancia tan feliz de manera eficaz? Es la pregunta que Pintacuda se ha formulado con motivo del cumpleaños

del Profesor, decidido a no repetir ni el camino recorrido en *Ogni onda si rinnova*, donde se recogieron más de cien ensayos originales de otros tantos filólogos, ni el de *Agua secreta. Estudios del Maestro sobre la tradición lírica ibérica recogidos para su octogésimo cumpleaños*, “selezionando [quindi] una parte dei suoi contributi critici dedicati a un tema o a un autore specifico per dare forma ad una ulteriore monografia”. La solución al “dilemma”—explica Pintacuda— se la sugirió un amigo, Antonio Gargano, que le ofreció “lo spunto” de una “‘terza via’ rispetto ai due illustri precedenti”. Así, fue cristalizando la idea de involucrar a un grupo de “fedeli allievi o amici particolarmente stretti” (p. 10) que, moviendo de los ámbitos de investigación favoritos del Maestro, diesen cuenta del alcance innovador de los estudios de Caravaggi, destacando, en muchos casos, su absoluta actualidad incluso a distancia de más de medio siglo desde su redacción. Si se han mencionado al inicio de este artículo-reseña los nombres de Mazzocchi y Gargano, maestros y amigos inolvidables de quien escribe, amigos entre sí y a su vez alumno y amigo, respectivamente, del Maestro, es porque también a ellos y a sus contribuciones en *Un ayer que es todavía* Pintacuda dedica más de “una parola” en la conmovedora *Prefazione*.

En el caso de Giuseppe Mazzocchi, para reiterar que, luego de siete años de su “dolorosa e prematura scomparsa”, no era posible para él, y creo que para ninguno de los colegas involucrados en la empresa que nos atañe, concebir un homenaje a Caravaggi donde no apareciera también la contribución del primero de sus alumnos y para explicar, por tanto, las razones de la reimpresión en la apertura de este último volumen del *Prefacio a Agua secreta* con el título de *Introducción a los estudios del Maestro sobre la tradición lírica ibérica*, título “apócrifo” (y entre paréntesis)—aclara con reverencial humildad Pintacuda—, pero muy apropiado para el nuevo destino del ensayo. En el caso de Antonio Gargano, porque “l’insostituibile voce” que había resonado en Pavía con ocasión de la presentación del “Sestante” de Caravaggi sobre Machado se había apagado de repente, antes de que el texto de aquella “conferencia”, que el mismo Gargano y Pintacuda habían acordado que confluyese en esta colectánea, fuese revisado por su autor, razón por la cual “il grande vuoto lasciato dalla sua scomparsa era destinato a manifestarsi, nel suo piccolo” también en *Un ayer que es todavía*, si sus apuntes y las páginas manuscritas “vergate

con una noncurante e commovente precisione”, no hubieran sido recuperadas para ofrecérselas, con mínimos retoques, “al festeggiato del volume *in primis*, e a tutti i lettori” (p. 13).

Un ayer que es todavía incluye ocho capítulos firmados por Giuseppe Mazzocchi, Monica von Wunster, Álvaro Alonso, Paolo Pintacuda, Encarnación Sánchez García, Antonio Gargano, Paola Laskaris y Andrea Baldissera, y la *Bibliografia* del homenajeado (1960-2024) al cuidado de Monica von Wunster. Cada capítulo dibuja un cuadro en el cual se sondea el significado y el valor de la contribución de Giovanni Caravaggi a determinados ámbitos: desde la lírica cancioneril a la poesía áurea; desde la épica culta a las relaciones culturales entre España e Italia; hasta llegar a los poetas del Novecientos, a su amadísimo Federico García Lorca y, por encima de todos, a Antonio Machado.

En el ensayo de apertura, Mazzocchi, con la claridad y lucidez que le eran propias, recorre algunas de las etapas fundamentales de la producción de Caravaggi, en particular las de la lírica tradicional, subrayando cómo “certe predilezioni” del Maestro hunden sus raíces en su aguerrida preparación de filólogo románico, desarrollada a la sombra de personalidades de la talla de Aurelio Roncaglia y, sobre todo, de Cesare Segre; sin orillar el magisterio recibido en los años cincuenta, durante una estancia en Madrid, nada menos que de Dámaso Alonso, Rafael Lapesa y Emilio García Gómez.

Lo que ante todo Mazzocchi destaca del enfoque de Caravaggi sobre la poesía tradicional de área ibérica, es la perspectiva pidaliana de *La primitiva poesía lírica española*, del todo exenta, sin embargo, de ‘integralismos’ o fórmulas simplificadoras como “la poesia che vive delle sue varianti”, pero convencida sostenedora de la tesis de que “non vi è soluzione di continuità tra le *jarchas* e *cantigas de amigo* e i canti popolari del teatro di Lope de Vega”. Un fenómeno específicamente ibérico del cual —subraya Mazzocchi— Caravaggi no duda y al cual, incluso, gracias a su rigurosísima formación filológica italiana, aporta dos correctivos importantes: “l’attenzione alla ricostruzione del testo (senza la resa al testimone che Contini lamentava in Menéndez Pidal) e la convinzione che ogni fase documentata per iscritto della sua fortuna possa essere definitiva, anche grazie ai restauri e ai risultati della collazione” (p. 17).

Lo que ha fascinado al Maestro, conduciéndolo hasta el estudio de los cancioneros, en particular la pasión que lo ha impulsado sin descanso a

perseguir las huellas de una “monade lírica” —sea un *estribillo* o un *villan-cico*— de un texto a otro a lo largo de los siglos es “il rapporto dialettico che si instaura fra patrimonio lirico tradizionale e ri-creazione individuale”, así como la apropiación por parte de la poesía culta de técnicas genuinas de la popular, fruto del amor ininterrumpido de los ibéricos hacia su acervo lírico, desde la Edad Media hasta Lorca. De ahí la curiosidad de Caravaggi por un género como la *glosa* y la atención a los trabajos de Margit Frenk sobre el *Corpus* de la lírica tradicional, seguidos por el Maestro, como subraya Mazzocchi, “in tempo reale e con grandissimo interesse”. La pasión de Caravaggi por el siglo xv deriva, precisamente, de su esquivada dimensión: es un siglo que “non si sa bene se sia tardomedievale o prerinascimentale”; que “da un lato getta le radici in un passato remoto, mentre dall’altro fa l’incubazione del nuovo che avanza, determinando fino al Barocco il modo ispanico di recepire le novità italiane” (p. 18).

De hecho, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, contribución de Caravaggi definida como “mítica” por Mazzocchi, es justo el ejemplo de la persistencia de la tradición incluso en quien, como Boscán, desea con denuedo afirmar lo nuevo. En el ensayo, revolucionario en el momento de su publicación, y cuyas tesis continúan vigentes, Caravaggi demuestra, más allá de todo esquematismo, cómo precisamente a un poeta como el catalán se extiende, en la construcción de un soneto, el recurso glosatorio típico de la lírica ibérica, “con la collocazione in posizione strategica iniziale della *cabeza* o citazione”.

Las páginas de Mazzocchi destacan hasta qué punto una sensibilidad como la de Giovanni Caravaggi se acerca al texto literario, “più che come spazio per la manifestazione del genio, come continuità e rielaborazione della continuità”, y cómo sus trabajos sobre la lírica se han caracterizado por una naturaleza precursora, brindando resultados imperecederos a alumnos directos e indirectos: “i cammini da percorrere insegnando pazientemente, rimossi ogni protagonismo ed ogni istrionismo, con la solida speranza della trasmissione, lungo un arco temporale che ci trascende ma non ci annulla” (p. 20).

A Monica von Wunster, discípula del Maestro, le ha tocado la tarea, de veras ardua, de presentar las publicaciones de Caravaggi acerca de la lírica del xv, a partir del lejano 1966. Al empresa ha devenido un completo éxito y todo estudioso de poesía cancioneril le estará agradecido

por sintetizar tan lúcidamente los numerosos intereses del homenajeado, poniendo sistemáticamente de relieve su novedoso alcance. Imposible detenerse en todas las contribuciones, de las cuales, con rara capacidad de síntesis, da cuenta von Wunster, dado que, desde el *Cancionero de Baena*, primer monumento manuscrito de la lírica castellana, hasta las grandes recopilaciones impresas de mediados del siglo XVI, son muy pocos los campos de la poesía cancioneril de los que Caravaggi no se ha ocupado.

Uno de los ingenios que, por cierto, ha merecido la inteligencia crítica, filológica y de fino traductor de Caravaggi es sin duda Jorge Manrique. Su primera intervención sobre el poeta, *Nota manriquiana*, fue, como se sabe, su primer asedio al Cuatrociento español. El Maestro intervino, con la elegancia, pero también la determinación que le distinguen, sobre un par trabajos recientemente publicados sobre el poeta-soldado. Del primero, dedicado a las *Coplas a la muerte de su padre*, uno de los textos más icónicos de las letras españolas, lamentaba que su autor no hubiera comprendido “l’ascendenza *cancioneril* delle antitesi barocche”, incurriendo por ello en erróneas lecturas, además de su ignorancias de la absoluta novedad con la que se evocaban los lugares bíblicos del *ubi sunt*. Del segundo, aunque elogiando la investigación documental que había permitido al estudioso dibujar de modo menos vago “la figura storica del poeta che era ben presto ‘svaporata’”, consideraba débil, en cambio, la interpretación global tanto de las *Coplas* como del *cancionero amoroso*. Sobre Manrique, Caravaggi ha vuelto varias veces a lo largo de las décadas. Me limitaré aquí a recordar, al hilo del precioso ensayo de von Wunster, la versión italiana de la *Elegía a la muerte del padre* (1991), varias veces reimpressa, y un artículo fundamental de 2002, donde el Maestro demuestra, con impecable rigor, la inercia editorial con la que a menudo los textos se vuelven a publicar y la necesidad de expurgar las *póstumas* del cuerpo de las *Coplas*, introducidas por Alonso de Cervantes.

Pero junto a aquellos sobre Manrique, son fundamentales los estudios sobre Villasandino, el ‘último trovador’ de Castilla. Recorrer la trayectoria del más anciano de los poetas del *Cancionero de Baena* permite a Caravaggi analizar un crucial momento de paso de la poesía de área ibérica, caracterizado por la crisis de la lírica juglaresca, toda vez que las *cantigas* ceden su sitio a los más comprometidos *dezires*. La culta corte de Juan II tiene exigencias más refinadas, los valores estéticos han cambiado: entre los mode-

los figuran nombres como el de Dante. Esto conlleva, también en el plano performativo, una crisis del componente musical en la ejecución a favor de una más sosegada declamación: la alegoría italiana se presta poco al canto. Y, en efecto, su atención a Villasandino y al *Cancionero de Baena* favorece nuevas aventuras del Maestro, como aquella extraordinaria sobre Francisco Imperial, iniciada en 1987. Al ciclo de textos de la *Estrella Diana* iniciado por el poeta sevillano de origen genovés y atento lector de Dante, Caravaggi reserva un trabajo ejemplar. En primer lugar, recuerda von Wunster, con su habitual acribia, enfatiza la debilidad de la elección por el anterior editor de un supuesto *codex optimus*, reconstruyendo la correcta extensión de todos los textos que componen el ciclo y enmendándolos, donde se precisa, sobre la base de las lecciones ofrecidas por el resto de la tradición; en segundo lugar, aclara cómo la estructura alegórica de la serie de composiciones se impone gradualmente, desviando los textos de los interlocutores líricos de Imperial hacia esquemas ligados a la tradición alegórica del *Roman de la Rose*, más difundida en España, mientras menguan los estímulos de marca *stilnovista* presentes en los primeros dos textos del sevillano.

Las profundas reflexiones de von Wunster sobre los deslindes de Caravaggi dentro de la poesía del Cuatrocientos atañen también al petrarquismo y al pre-petrarquismo, y luego a poetas de primer orden en la tradición lírica del xv, como Juan de Dueñas, el Marqués de Santillana o el Comendador Escrivá.

La filóloga destaca asimismo cómo la exploración de los tesoros ocultos a la sombra de los muros de las bibliotecas milanesas, primero en solitario y luego con Giuseppe Mazzocchi, favoreció otros copiosos trabajos y extraordinarios descubrimientos del Maestro, verbigracia la transmisión de dos poetas poco conocidos o totalmente desconocidos: Diego de Burgos y Gonzalo de Paternoy. Von Wunster subraya cómo precisamente el encuentro con Diego de Burgos, los contornos inciertos de su perfil biográfico, y no solo del suyo, sugirió a Caravaggi un enfoque harto innovador en el campo de la hispanística: “affrontare lo studio delle liriche partendo dalla ricostruzione della figura storica dei poeti e applicare nell’edizione dei testi il modello rigoroso della critica lachmanniana e della stemmatica” (p. 28).

Nace así el proyecto de *Poeti cancioneriles del secolo xv*. Acompañado por algunos de sus alumnos, entre ellos, Mazzocchi y la propia von Wuns-

ter, Caravaggi aplica por primera vez el método de edición de la lírica provenzal a los poetas cancioneriles alentando una verdadera revolución, cuyos frutos siguen muy vivos, y que en su época le valió al Maestro y a sus colaboradores una entusiasta carta de José Manuel Blecua (reproducida en la p. 56), quien definía el volumen, en su conjunto, como “admirable”.

La contribución de Monica von Wunster, por su puntualidad y exhaustividad, no podía sino anticipar y a veces intersecar, la de Álvaro Alonso cifrada en los estudios del Maestro sobre la poesía española del Quinientos. En realidad tales cruces en un volumen consagrado a su trayectoria científica resultan inevitables, dado que a menudo es un núcleo común de indagación el que abre distintos caminos para la pesquisa.

Como subraya Alonso en las primeras líneas de su lucidísima contribución, los estudios del Maestro sobre la poesía del Siglo de Oro son decididamente asimétricos: a la esporádica atención prestada a las figuras del Barroco sirve de contrapunto la apasionada indagación sobre la poesía del Renacimiento, ya sea profana, religiosa o épica. Tres son los ámbitos en los que se ha ejercitado el compromiso hermenéutico de Caravaggi: los primeros pasos del petrarquismo en España, y en particular, como digo, la lírica de Boscán; el interés por los poetas españoles de estancia en Italia, sobre todo en Milán y en Roma; y, finalmente, su constante atención a la poesía tradicional española en los múltiples testimonios rastreables en los cancioneros manuscritos copiados y/o conservados en Italia.

El segundo y el tercero de estos núcleos de estudio están, como puede fácilmente imaginarse, más que nunca conectados. Ejemplar a este respecto es, a juicio de Alonso, *“Cancioneros” spagnoli a Milano*. Caravaggi presenta allí los códices conservados en las bibliotecas milanesas para luego fijar su atención en el ms. 63 de la Trivulziana. Un autógrafo de Gonzalo de Paternoy de la segunda mitad del Quinientos, en cuyos textos se manifiesta un petrarquismo mediado con frecuencia por la lectura de Boscán y Garcilaso. Un poeta, Paternoy, prácticamente ignoto hasta los estudios de Caravaggi, a quien se debe no solo la reconstrucción del perfil biográfico sino también su edición. Una edición en la cual, como en otras del Maestro, resplandece la luz de la escuela filológica de Pavia al sondear las variantes de autor. El códice de Paternoy se presenta, a los ojos de Caravaggi, con *“l’aspetto suggestivo dell’opera in fieri”*, con textos que poseen dobles o triples redacciones. En algunos casos, el estudioso

publica las composiciones insertando las correcciones de punto y letra del vate, en otros, reconstruye con finura las etapas sucesivas del proceso creativo, observando cómo las variantes se relacionan entre sí y generan nuevos equilibrios formales que forman sistema.

Otro caso significativo de reconstrucción bio-bibliográfica, como las define Alonso, es el que concierne a Baltasar de Escobar. La consulta y el análisis de fuentes diversas, archivísticas y literarias, permite al Maestro reunir las teselas de un mosaico que delinean el perfil de un humanista formado en la Universidad de Osuna, que posteriormente se trasladó a Italia, primero a Roma, entre 1583 y 1591 —donde formaría parte de los cenáculos españoles de la *caput mundi*, constituidos en torno al admirado Tasso— y luego a Sicilia, donde desempeñó funciones de secretario del virrey Olivares y donde moriría en 1595. El mosaico se completa con el hallazgo en el ms. 970 del Fondo Corsini de la Biblioteca dei Lincei de una epístola satírica sobre la corte papal escrita por Escobar y, naturalmente, publicada por Caravaggi, junto a otros versos presentes también en otros testimonios. Del mismo manuscrito corsiniano rescató también la producción lírica, casi desconocida, de Pedro Fernández de Navarrete, integrada por 40 sonetos. El estudio de los fondos manuscritos de las bibliotecas lombardas y romanas también ha permitido al Profesor, como subraya Alonso, descubrir y publicar versiones inéditas de romances, en algunos casos de figuras tan señeras como Cristobal de Virués, o reconstruir de modo ejemplar la deuda que una *glosa* adquiere frente al texto del que parte, aun renovándolo profundamente, como en el trabajo de la de *Mira Nero de Tarpeya*, conservada en el ms. 994 de la biblioteca Trivulziana, un *cancionerillo* especialmente querido por nuestro homenajeado.

Capitales son también sus páginas sobre la *Segunda parte del Cancionero General* publicado por Esteban de Nájera en 1554. Identificó en el *Dechado de galanes* el eslabón entre el florilegio de Nájera y el *Cancionero General* de 1514, para luego detenerse en la singular figura de Juan Coloma, poeta italianizante de quien la recopilación de Nájera recoge una antología.

El denso ensayo de Alonso aborda asimismo los estudios del Maestro sobre Boscán, deteniéndose en la agudeza de Caravaggi al individuar los habilísimos *collage* subyacentes a los procesos de *imitatio* del poeta barcelonés, así como las oportunas puntualizaciones relativas a la aclimatación

de la epístola horaciana en ámbito ibérico, indiscutiblemente ligada a la mediación de Bernardo Tasso, quien —desde la corte de Ferrara, donde gravitaba el Ariosto de las *Satire*— pasó primero a Nápoles, metrópoli en la que frecuentó a Garcilaso, y más tarde a Barcelona, sede acaso de un encuentro con el propio Boscán. La contribución de Alonso sobre los intereses de Caravaggi hacia la lírica del xvi, subraya y confirma cuánto para el filólogo lombardo la poesía es un complejo proceso de creación individual pero también la síntesis de la tradición que la sustenta. Le fascina el texto, sin duda, y lo que el texto significa dentro del contexto en que toma cuerpo, pero igualmente “chiarire i método di lavoro applicati dal poeta” (p. 49), para captar, gracias a un aguerrido escrutinio intertextual, incluso el más leve matiz detectable entre dos composiciones, aquel que confiere a cada texto, y a cada poeta, su autónoma personalidad.

Entre los intereses quinientistas de Caravaggi un lugar privilegiado lo ha ocupado siempre la épica culta. Se remonta a 1974 el volumen *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento* que, transcurrido más de medio siglo, continúa siendo referencia obligada para cuantos deseen acercarse a uno de los moldes de mayor éxito del Renacimiento español, según destaca Paolo Pintacuda en su riquísima contribución. En los ensayos recogidos en aquel volumen, Caravaggi, como precisa su alumno, “assedava la materia da direzioni distinte e con l'obiettivo di mettere a fuoco momenti e aspetti di un periodo durante il quale la letteratura spagnola accolse e diede forma in vario modo al poema eroico” (p. 52), como evidencian, por lo demás, los títulos emblemáticos de las tres secciones en que se articula su monografía: “*Il prestigio del Boiardo*”, “*Oltre le strettoie accademiche*”, “*Il dogma tassiano*”.

En la primera, Caravaggi se detenía en la difusión española del poema de Boiardo, rastreando los fragmentos de la versión del *Orlando Innamorato* de Hernando de Acuña, “un traduttore entusiasta” del cual acentuaba “anche il ruolo attivo di mediatore culturale nella scelta di eliminare tutte le componenti del poema italiano considerate nocive alla sublimazione del genere cavalleresco” (p. 52). Abría luego una ventana sobre el Barroco, estudiando primero la obra inacabada *Las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* de Francisco de Quevedo, una de las cumbres de la parodia épica española, para luego detenerse en la *fiesta* teatral *Las Bodas de Orlando*, texto de 1685 cuyo anónimo autor seguía las vicisitudes del

Innamorato para luego alejarse de Boiardo, disolviendo tanto la fábula apasionante cuanto la habilísima parodia de Quevedo “in lazzi buffoneschi” donde “il guitto si sostituisce al satirico” approdando a “risultati [...] piuttosto deludenti”.

La segunda y la tercera parte de *Studi sull'epica ispanica* abordan los nudos teóricos ligados a la polémica renacentista sobre el poema heroico surgida a raíz de los preceptos aristotélicos: en sustancia, la relación entre *historia y poesía, verdad y verosimilitud*. Pintacuda destaca cómo Caravaggi pasa revista a las principales poéticas italianas del Quinientos para verificar y evaluar su impacto sobre las españolas; en particular sobre la de Alonso Pinciano, “trattatista fedele alla linea di Aristotele ma (come Tasso) non troppo rigido nel rispetto di quelle regole” (p. 56). El problema de fondo era que “la celebrazione poetica delle imprese [...] compiute [...] nel corso dei regni di Carlo V e Filippo II significava collocarsi in un contesto storico e contemporaneo, incompatibile con i requisiti che l'aristotelismo stretto imponeva alla poesia, e al quale nemmeno si poteva applicare l'*escamotage* di tipo tassiano di collocare in un tempo sufficientemente lontano gli episodi avvenuti che si intendeva cantare” (p. 56). Caravaggi, como pionero que ha sido en todos los géneros que ha tocado —respecto a la épica Pintacuda lo reitera oportunamente y con determinación en más ocasiones—, se detiene en los paratextos y prólogos de los grandes poemas heroicos del Quinientos, observando cómo, junto a la oposición neta frente a la literatura caballeresca, aunque vitalísima, exhiben una oposición más o menos evidente a un aristotelismo de estricta observancia, “sulla quale si trincerava la critica militante contemporanea” (p. 56). Sin embargo, la inclinación de un teórico como el Pinciano por el modelo representado por la *Gerusalemme liberata* insinuaba una posición intermedia entre el modelo ariostesco y el histórico inaugurado por Ercilla; al poeta épico le “conviene infatti restringere il campo della propria scelta alla fascia di possibilità che si colloca a metà strada fra l'affabulazione fantastica e la cronaca versificata” (p. 57). De hecho, las analogías que el poema de Tasso sugería con la realidad de la *Reconquista* —que había marcado la Edad Media hispánica con el conflicto religioso entre cristianos y musulmanes— proporcionaba la materia ideal a una epopeya nacional “preoccupata di dare forma alle preoccupazioni spirituali e politiche di un'etica controriformistica” (p. 57). Y así, destaca

Pintacuda, la última parte de *Studi sull'epica ispanica* pone el acento en la figura de un escritor entonces muy poco frecuentado por la crítica, Cristobal de Mesa, que constituirá, desde aquel lejano 1974 hasta hodierno, el principal interés de Caravaggi ligado al mundo de la épica.

A la figura del autor de *Las Navas de Tolosa*, a la reconstrucción de su perfil biográfico y de su trayectoria poética —también en el ámbito la lírica— a su adhesión al modelo tassiano y a su capacidad para fundirlo con el virgiliano, así como a la reconstrucción del cenáculo romano del ya mencionado Baltasar de Escobar, en el que Mesa se movió junto a Cristobal Virués, Caravaggi ha dedicado artículos y ediciones que, tomados en conjunto, rescatan a uno de los “mediatori più efficaci delle dottrine tassiane [...] figura [...] tanto celebrata dai maggiori poeti del secolo d'oro quanto dimenticata ai nostri giorni”.

El “magisterio epico” del Maestro, según advierte Pintacuda, “si è riflesso, nel tempo, negli allievi e nella scuola che da lui, e intorno a lui, si è creata negli anni: dalle più ‘antiche’ tesi di laurea agli studi del suo più straordinario allievo, Giuseppe Mazzocchi (il primo dei quali, *ça va sans dire*, su Mesa)” hasta llegar a los trabajos y libros del mismo autor del ensayo sobre “le vie dell'epica ispanica”, los de Andrea Baldissera sobre el *Monserat* de Virués, los de Rafael Bonilla Cerezo sobre la épica burlesca del siglo XVIII, y un número relevante de excelentes tesis de doctorado dirigidas por los mismos Mazzocchi, Pintacuda y Baldissera, casi todas publicadas en colecciones de renombre, y que atestiguan como “a distanza di cinquant'anni i semi gettati da quel volume stanno continuando a dare i loro frutti” (p. 68).

A los estudios de Caravaggi a propósito de las relaciones culturales entre España e Italia, observadas desde el punto de vista de la producción y circulación de los textos, manuscritos e impresos, va dedicado el capítulo de Encarnación Sánchez García. La estudiosa recorre todas las etapas de las fructíferas incursiones del Maestro en las bibliotecas romanas y milanesas, a las cuales ya se había hecho mención dentro de las contribuciones de Alonso y Pintacuda; sin embargo, se detiene también en otros estudios basilares de Caravaggi: los dirigidos al “restauro paziente ed appassionato della cultura del Milanesado” (p. 70), como, por ejemplo, *Los arneses de Milán. Trasmissione di un'immagine poetica*, donde, a través de una serie de textos que celebran los productos de la industria bélica lombarda, res-

tituye la visión marcial e industriosa que de la Milán del xvi tenían los poetas españoles. El ensayo del Maestro estaba incluido en *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, colectánea interdisciplinar y memorable sobre la importancia estratégica de Milán en el seno de la monarquía hispana, del cual el mismo Caravaggi —recuerda la estudiosa— fue promotor. Sánchez García se detiene luego en el luminoso aporte del Maestro y de sus alumnos más queridos al catálogo de la muestra de 2002 *Sul Tesin piantàro i tuoi laureati. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1707)*, analizando en particular las fichas publicadas por el homenajeado con el título de *Tansillo a Milano*. En ellas, se da cuenta del manuscrito que atestigua la traducción de *Le lacrime di San Pietro* de Tansillo por Juan de Sedeño y se desgrana sintéticamente su historia editorial. Recordar aquellas fichas ofrece a la estudiosa el pie para detenerse en el precoz interés de Caravaggi por las traducciones pero, sobre todo, por los epígonos de las *Lágrimas de san Pedro*, para reiterar una vez más el rigor metodológico del Maestro al conjugar pesquisa documental, acribia filológica y capacidad exegética.

Cualidades, estas de Caravaggi, que más que nunca resplandecen en los trabajos referidos a su poeta de cabecera: Antonio Machado. Si Gargano, en un pasaje de su contribución sobre los estudios machadianos del amigo, considera “davvero impossibile ripercorrere il ricco tracciato che Caravaggi compie” ya en un artículo de 1978 acerca del sevillano, igualmente difícil es dar cuenta de su lúcida síntesis al narrar el camino recorrido por el Maestro con “su Machado”. Desde las primeras páginas, Gargano subraya el alcance de novedad destacable en el asedio de Caravaggi a la lírica machadiana: la reivindicación del *intimismo* como cifra unitaria de su experiencia poética. Una categoría que el mismo autor de *Campos de Castilla* había teorizado en las páginas de *Los Complementarios*, pero que, sin embargo, en la lectura de Caravaggi “si presta, con opportuni dosaggi a coprire un’area abbastanza estesa di significati sottilmente differenziati” (p. 92). De hecho, en los capítulos que componen el volumen de 1969, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell’intimismo*, la categoría hermenéutica, como aclara Gargano, “viene scandagliata seguendo le raccolte poetiche del sivigliano come “mito domestico” in *Soledades*; come “mito castigliano” in *Campos de Castilla*, come “decantazione dell’intimismo”, nella produzione che si estende tra

alcuni “temi dissonanti”, inclusi in *Campos de Castilla*, e la “nuova materia”, che riceverà ampio sviluppo nella terza raccolta di poesie machadiane, *Nuevas canciones*. La decantación del intimismo, se realiza a través de modalidades diversas y ya está presente en un texto emblemático entre aquellos finales de *Campos*, *Poema de un día*, al que después de 1969 Caravaggi dedicará, de hecho, otros dos trabajos en los años noventa, añadiendo al sólido planteamiento exegetico expresado hacia ya un par de décadas, la dimensión crítica de las variantes de autor. La novedad de *Poema de un día* no reside en el hecho de que el tedio suscitado en el poeta por la existencia en la provincia andaluza vuelve a poner en primer plano las expresiones de amargo desconsuelo de las *Soledades*, sino que se define de un modo “bonario e casalingo”; del modo que “l’ironia placa la tensione”, reduciéndola a una paciente constatación de la realidad. Los módulos formales mutan y se adecuan a lo cotidiano de las reflexiones poéticas más que perfilarse, como en la primera recopilación de lírica, como un “conflitto dell’anima con l’universo” (p. 93). Sin embargo, la clave de la auto ironía no es el camino que Machado sigue en el curso de los años transcurridos en Baeza y en los que la creatividad del poeta atraviesa una fase radical de transición. A esta, Caravaggi dedica agudas reflexiones, de las cuales se deduce una verdadera crisis de los valores poéticos que el sevillano consideraba propios de su época y de su poesía, perfectamente ilustrada en la síntesis de Gargano, que subraya cómo la convicción del fracaso de la anterior experiencia lírica había sido devastadora para el poeta, hasta el punto de aniquilarlo. En los caminos que Machado explora a partir de ese momento prevalecerán los intereses filosóficos que indujeron al nacimiento y desarrollo de la idea de los apócrifos, que ganarán cada vez más espacio en la prosa machadiana. Desde una perspectiva estrictamente poética, el culmen de la especulación adquiere forma concreta en las categorías de la *oggettività* y de la *fraternità*. Dos “mitos”, como los define Caravaggi, que el poeta persigue; la aspiración de una poesía “oggettiva” —de cuya intuición de la realidad está excluida toda reducción intimista de los objetos— y “fraterna”, en el sentido de que “sappia cogliere le emozioni condivise [...] da una comunità” in grado, in sintesi, di “cantar en coro”. En esta perspectiva, destaca agudamente Gargano, Machado se dirige a una tradición particularmente querida por su exégeta Caravaggi: aquella de la tradición mélica castellana que, de hecho, cobra

estatura en una sección significativa de las *Nuevas canciones*, alcanzando el culmen de la vocación coral en *Canciones*. Una perspectiva que, no obstante, no será de largo aliento, pues en *Nuevas canciones* destacan una serie de rimas “oggettive” que testimonian experimentos que encontrarán cumplida expresión en el *Cancionero apócrifo*. De hecho es precisamente sobre la génesis de los apócrifos y las reflexiones de *Los Complementarios* resueltas a aclarar, por el mismo poeta, los postulados teóricos de su propia actividad, se concentran los desvelos de Caravaggi, quien, analizando los textos teóricos de Machado, reconstruye a través de sus mismas reflexiones el *ideario estético* del poeta. El hallazgo, a comienzos del nuevo milenio, de los valiosos autógrafos de los *Cuadernos de Burgos*, así como de numerosos folios sueltos y borradores poéticos, ofrecieron a Caravaggi la posibilidad de entrar en el taller poético de Machado para iluminar su proceso creativo, en particular el de los años de Baeza y Segovia, cuando se culminó la evolución profunda de su sistema poético a través de una serie de complejos experimentos. Un trabajo enorme el de Caravaggi que, subraya Gargano, es tanto más admirable en un estudioso ya no joven. La *summa* de los estudios machadianos de Caravaggi en clave estrictamente textual es el volumen de los Meridianos *Tutte le poesie e prose scelte di Antonio Machado*, donde el Maestro se vale de las traducciones de Oreste Macrì —desde las *Soledades* al *Cancionero Apócrifo*—; pero, como destaca Gargano, son 126 las trovas que componen el *corpus* de las *Poesías dispersas* y más de doscientas las páginas que cuentan al lector su historia editorial, seguidas por un rico aparato filológico y notas explicativas. Un trabajo inmenso e imperecedero, el de Caravaggi sobre el poeta sevillano, completado por la reciente monografía de “I sestanti”, en la que, concluye Gargano, confluye de modo exhaustivo y categórico toda la reflexión de más de seis décadas de apasionado e incansable trabajo.

Otro poeta del Novecientos ha sido objeto de la sensibilidad ecdótica y hermenéutica del Maestro: Federico García Lorca. Como evidencia Paola Laskaris en las páginas del volumen sobre el poeta granadino, en ellas “appare evidente la generosa fermezza e lucidità con cui tenta un approccio rispettoso e consapevole ai testi, capace di scandagliarne il legame con la tradizione letteraria precedente e far affiorare le fasi e le sfumature più intime dell’aggrovigliata genesi e rielaborazione creativa dell’autore, così come emerge dalle carte disperse e scompigliate del poeta, spesso soggette

a rimaneggiamenti e manipolazioni estranee alla sua volontà” (p. 110). En las diferentes intervenciones críticas de Caravaggi, tocantes a casi toda la producción lírica lorquiana, desde los poemas juveniles hasta las recopilaciones póstumas, aflora un motivo constante: la atención al texto, la conciencia de que no puede existir exégesis sin filología; el punto de partida es siempre el mismo: el necesario examen de las fuentes textuales y su relación con las variantes de autor. Se exploran así los *loci critici* del *Diván del Tamarit* que, como en el caso de la *Casida de las palomas*, permiten reconstruir el núcleo primigenio del texto, descifrar sus simbologías y revelar la mirada del poeta amante de la lírica popular vuelta a las antiguas canciones con estribillo.

Son las inquietudes del poeta, su angustia y soledad interior, las que inducen a Caravaggi —observa Laskaris— a detenerse repetidamente en *Libro de Poemas*, la primera recopilación de versos lorquianos; un texto que “offre una preziosa documentazione delle elaborazioni formali in cui García Lorca volle incanalare l’irruenza degli affetti” (p. 112). Es la sensibilidad del poeta la que atrae la atención de Caravaggi, que lo impulsa a afrontar complejas cuestiones interpretativas, subrayando la constante deuda de Lorca con la tradición lírica que lo precede. Una tradición que nadie conoce mejor que el Maestro y que le ha permitido penetrar a fondo el universo poético lorquiano, individuar, por ejemplo, en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, las escansiones rítmicas del vasto repertorio de los romances, o en la recopilación *Suites* el sabio recurso tanto de la *variatio* lírico-musical típica de los cancioneros como a las *diferencias* rítmicas de los laudistas renacentistas; amén de individuar en los esbozos juveniles del granadino “il riverbero mistico di san Juan de la Cruz”, otro de los grandísimos a los que ha entregado su industria de filólogo, exégeta y traductor. Se antoja de verdad arduo sintetizar el alegre y entusiasta homenaje de Laskaris a los estudios lorquianos de su Maestro —que por cierto se abre y se cierra con dos magníficos textos poéticos del homenajeado, el segundo de los cuales inédito—. Subrayaré, con todo, la adhesión, compartible y justamente integral de la filóloga y poeta, al deseo del Profesor de liberar el dictado lorquiano de “lo sguardo *voyeuristico* e morboso che indugia sulla natura intima delle frustrazioni erotico-sentimentali del poeta e drammaturgo o esalta esclusivamente la dimensione andaluso granadina della sua opera”, como a menudo ha ocurrido, dado

que esto significa “ridurre e limitare la portata della trasfigurazione della parola poetica e la profondità del suo messaggio artistico universale, cogliendone solo tangenzialmente la potenza innovatrice” (p. 112). La palabra poética de Lorca, la densidad de sus significados, han sido también objeto, recuerda Laskaris, de la magnífica traducción de una selección de *Poesie* publicada por Caravaggi en la espléndida colección “Diamanti”, una verdadera joya.

Y la actividad metafrástica es, en efecto, otra de las grandes pasiones del Maestro, poeta refinado y reservado en lo propio, además de “umanista moderno”, como lo define —sin atisbo de retórica— Andrea Baldissera en el ensayo conclusivo de *Un ayer que es todavía*. Con su proverbial rigor, se detiene en el “quehacer” traductológico del Profesor. Un “quehacer” al que el mismo Caravaggi ha dedicado en años recientes un balance “che mette in luce i momenti cruciali di un instancabile artigianato, che soppesa attentamente le alternative, con un atteggiamento chiaramente filologico: e non è un caso che lungo l’intero studio ricorra il termine ‘dubbio’, quel dubbio che è motore primo e poi costante alimento di ogni investigazione scientifica degna di tal nome” (p. 130).

La contribución de Baldissera parte de la vela de armas traductora de Caravaggi, en prosa: la italianización de *La España del Cid* de Menéndez Pidal. En el texto de llegada, como subraya Baldissera, el Maestro muestra ya su capacidad para salvaguardar tanto el ímpetu narrativo como la claridad expositiva del texto de partida, sin dejar de manifestar su propio estilo, siempre atento “con minimi innesti e sottili modifiche [a] marcare il senso del discorso o [a] dare vera naturalezza alla prosa italiana” (p. 131).

Pero es en la traducción de la poesía donde se miden verdaderamente la sensibilidad, el gusto, y la capacidad hermenéutica de Caravaggi, dado que todo compromiso metafrástico constituye, ante todo, un acto de reconstrucción y exégesis. El Profesor ha traducido a algunos de los mayores poetas españoles: Jorge Manrique, Boscán, san Juan de la Cruz, Calderón, Lorca, Antonio Machado. Baldissera se detiene en todas sus traducciones, fruto de un análisis cerrado de los arduos desafíos con los que el Maestro ha tenido que enfrentarse, de las constantes victorias conseguidas y de las diversas estrategias sacadas a la palestra; y es realmente imposible dar cuenta de ellas sin entrar en el mérito de cada elección. Apasionante —además de rigurosísimo— el confronto que Baldissera establece en-

tre la traducción de *La noche oscura* de San Juan realizada por Fernando Churriguera y la del Maestro. Incluso el lector menos avezado en la poesía percibiría el *fluir* de la versión de la lira, la delicadeza de las aliteraciones y cómo “la lima del sapiente traduttore pavese scandisce quietamente le immagini in una sintassi tendenzialmente piana, che lascia spazio al non detto secondo il dettato dell’originale, ed è sorretta da forme morfologicamente piene e semanticamente meno cariche” (p. 140). Un equilibrio entre ritmo y sentido alcanzado también en el traslado de un texto tan complejo como *Reyerta* de Lorca, donde en la perfecta adaptación de los octosílabos evoca toda la tradición lírica española que Caravaggi ha hecho suya.

Y finalmente... Machado. Absueltas las razones ‘históricas’ que motivaron la re-proposición en el Meridiano de las traducciones de Macrí, Caravaggi opta en la más reciente monografía de “I sestanti” por acometer él mismo la empresa, renovando su “perenne desiderio di avvicinamento alle misure sentimentali e poetiche dell’ammirato versificatore iberico”. El resultado es soberbio, cuando se observa, como hace y celebra Baldissera, “negli scarti rispetto alla vulgata di Macrí, a volte minimi ma sempre meditatissimi e rivolti a ricercare una maggior musicalità” (p. 150).

Un ayer que es todavía es testimonio vivo, de la variedad de estudios y de la sensibilidad de Giovanni Caravaggi, que ha sido también un extraordinario docente, en el sentido más noble del término. Los alumnos y los amigos que con él se han confrontado, y que han contribuido a dar forma a este volumen sin gritos son testimonio de su Magisterio, del cual han heredado el rigor, la pasión por la filología, la acribia, los intereses... Juntos conforman un magnífico políptico en cuya tabla central destaca Caravaggi, acompañado en los paneles por alumnos y amigos... Pueden abrirse para ilustrar su maravilla o cerrarse, discretos, como un precioso cofre.

Reseñas

Aviso de privados y doctrina de cortesanos

ANTONIO DE GUEVARA

Estudio y edición de Emilio Blanco, Jaén, Universidad de Jaén
(Colección “El discurso cortesano”, 1), UJA Editorial, 2024, 293 pp.

Emilio Blanco no solo ha editado varias obras de Antonio de Guevara, también es un gran conocedor de la corte del emperador Carlos V, de los cortesanos y humanistas, de los pecados sociales de las más diversas profesiones, del ámbito de la censura y la Inquisición, así como experto en géneros como el diálogo y el aforismo, y en autores como Erasmo de Rotterdam o Baltasar Gracián. Muchos de estos aspectos confluyen en Antonio de Guevara, quien llegó joven a la corte del emperador Carlos V y después, ya como franciscano, ocupó allí altos cargos como cronista de la corte, inquisidor y obispo.

La proximidad a Carlos V contribuyó en gran medida a la especial visibilidad de sus obras, que fueron traducidas a las principales lenguas europeas. Las traducciones al alemán se deben al secretario de la corte ducal de Múnich, Aegidius Albertinus (1560-1620). Su

traducción del *Aviso de privados* se publicó en 1600 con el título *Hof-Schul*. Incluso en la gran enciclopedia alemana del siglo XVIII, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* (1731-1754) de Johann Heinrich Zedler, se elogia a Guevara como un escritor elocuente e inteligente que viajó por toda Europa en el séquito del emperador. Sin embargo, a diferencia de la obra más conocida de este autor, el *bestseller* *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, su correlato, el *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, pasó prácticamente desapercibido en su época. Por eso es aún más meritorio que Emilio Blanco haya publicado ahora una edición comentada de esta obra. En su extensa introducción muestra cómo Guevara cambia de género y pasa de la biografía con la que inició su carrera, representada por el *Libro áureo de Marco Aurelio*, a la forma ensayística en

el *Aviso de privados*, publicado por primera vez en 1539, mucho antes que los *Ensayos* del francés Michel de Montaigne, a quien se atribuye habitualmente haber desarrollado este género literario a partir de los *Adagia* de Erasmo de Rotterdam, al complementar sus aforismos con comentarios escépticos y críticas. Sin duda, Guevara también escribe en forma de ensayo para distanciarse de la rigidez de los tratados escolásticos y las pretendidas verdades.

Cuando Guevara habla de los «amigos de estudiar y leer buenos libros» (p. 111), Emilio Blanco ve un tópico: los reyes deben rodearse de filósofos como consejeros y, cuando estos no están disponibles, sustituirlos por libros que no sean meramente de entretenimiento, sino que presenten un carácter instructivo que permita al monarca servirse de ellos como guía. Al fin y al cabo, un rey tiene poco tiempo. De hecho, Guevara ya había imaginado a Marco Aurelio como un gobernante de cultura universal y carácter erudito, que se retiraba una y otra vez a su estudio para leer y escribir. Su combinación de *vita activa* y *vita contemplativa* lo convertía en un modelo a seguir.

Guevara considera una molesta pérdida de tiempo tener que leer

medio libro antes de encontrar un solo «dicho provecho[so]» (p. 117). Hay que distinguir nítidamente entre «los libros de historias y los de divinas letras» (p. 116). Mientras que los primeros sirven para el descanso y el entretenimiento, los segundos vienen caracterizados por su utilidad. Aunque la Iglesia permite la lectura de ambos géneros, Guevara quiere prohibir historias como, por ejemplo, *Amadís de Gaula*, *Cárcel de Amor* o *Celestina*. Tras explicar lo que entiende por *libros de historias*, da un salto y denomina «libro de buena doctrina» (p. 117) al libro útil. Aunque para él, como clérigo, la Biblia sigue siendo el libro más importante (p. 544, nota), como humanista apreciaba la literatura profana útil, entre la que incluye su propia obra, cuya lectura recomienda: «No hay en el mundo tan heroico ni tan provechoso ejercicio como es el del hombre que se da al estudio» (p. 115).

No solo los autores antiguos sirven para construir el imaginario cortesano. Al incluir también su propia experiencia áulica y lo que ha oído de otros en la corte, su libro es al mismo tiempo una especie de crónica cortesana y un reportaje para quienes están lejos de la corte (p. 70). Su generosidad a la hora de tomar prestadas historias y citas

antiguas, y el hecho de que invente o añada algunas cosas, ya le fue reprochado por su contemporáneo Pedro de Rúa (p. 45), una acusación que, por cierto, todavía se encuentra en la enciclopedia alemana de Zedler mencionada anteriormente y que se confirma en la presente edición (pp. 46-47). Ahora bien, se pueden destacar las cualidades literarias de este procedimiento o, como hace Emilio Blanco (p. 18), valorar el profundo conocimiento que tiene Guevara de la literatura antigua. En cualquier caso, aquí se pone de manifiesto la contraposición entre el gramático Rúa, que se aferra a los textos de la Antigüedad con la visión estrecha del humanismo filológico, y el escritor Guevara, que se sirve de esos mismos libros y autores para construir su prosa. El propio Guevara explica en *Una década de Césares* (1539) con qué esfuerzo y esmero redacta sus libros. A diferencia de ciertos contemporáneos, que escriben por la mañana lo que han soñado por la noche, él sigue el ejemplo de los autores antiguos, que no publicaban sus obras antes de que fueran examinadas minuciosamente por sus colegas y que, incluso después de la revisión, dejaban madurar sus obras durante años antes de publicarla. Destaca especialmente su

trabajo preparatorio. Así, se esforzaba por resolver contradicciones, ordenar la confusión y presentar lo bueno en un estilo agradable. De una amplia recopilación de material, solo una pequeña parte ha llegado a la obra.¹ Emilio Blanco no ve este mismo esmero en el *Aviso de privados*, por lo que en la primera nota al pie de cada capítulo resume el contenido de esa unidad, materia que no siempre coincide con el título (p.72).

¿Ilustra Guevara una imagen ideal del cortesano y de la vida en la corte? La traducción de Juan Boscán al español del *Libro del Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione estaba disponible desde 1534. Allí, estribando en la forma del diálogo, la sociedad cortesana del Renacimiento muestra sus modales modélicos en la conversación y en el trato, mientras discute las cualidades del cortesano ideal y de la dama perfecta, quienes deben distinguirse por su gracia, elegancia, ingenio, educación y destreza en el trato. Por el contrario, Guevara traza un panorama más realista. La propia expresión «despertador» del título deja claro que quiere desilusionar a sus lectores: «Tén-

1 Antonio de Guevara, *Una década de Césares* (1539), J. R. Jones ed., Chapel Hill, 1966, pp. 71-72.

ganse por dicho que despertarán de las vanidades en que están adormecidos, y despabilarán los ojos para ver en qué están engañados» (p.118). A pesar de esta actitud crítica ante el mundo cortesano, el autor no adopta una postura totalmente negativa, sino que da prioridad a las instrucciones pragmáticas y a las normas de comportamiento que sirven de orientación en la corte. Los dos primeros capítulos, que describen de forma impresionante los sufrimientos de la corte, comienzan con la historia de Agiges, que consultó al oráculo de Apolo para saber quién era el hombre más feliz del mundo. Se le mostró a un pobre jardinero de la Arcadia rural que nunca había tenido la intención de abandonar su lugar de residencia, donde había nacido. Este es uno de los muchos ejemplos que ilustran su argumentación (p.64). El pobre jardinero representa así el contrapunto a la corte, donde, precisamente bajo Carlos V, se pasaba de una residencia a otra a través de países extranjeros. El segundo capítulo se dedica a las dificultades del alojamiento. También aquí parece preferirse la vida en el campo a la vida en la corte.

El primer capítulo ya se puede resumir en tres tesis: en la corte no hay libertad; la corte es para gen-

te joven; nadie está contento en la corte (p.39). Esto último es aún más cierto cuando Guevara da instrucciones sobre cómo moverse en el contexto moralmente corrupto de la corte, cómo ganarse el favor del gobernante y cómo reaccionar ante la calumnia. Dado que hay mucha competencia y pocos privilegios, «ha de reinar en todos la envidia» (p.192). Al fin y al cabo, no todos los *cortesanos* pueden ser *privados*, si por ello se entiende el primer lugar en la gracia y confianza de un príncipe. Es destacable, por inusual, que en el título aparezca la palabra “privado”, porque, como señala Emilio Blanco (p.31), la voz fue bien extraña hasta el siglo siguiente. También en la estructura del libro se distinguen los cortesanos y los privados: si los diez primeros capítulos de la obra están dedicados a los cortesanos, los otros diez tratan de los privados. Todo ello permite distinguir dos partes claramente diferenciadas, marcadas por la idea de ganar y conservar: mientras que los primeros deben ganarse su posición en el mundo áulico, los segundos deben procurar no perder el favor del monarca (p. 38).

El texto presentado se basa en la primera edición de la obra, publicada en Valladolid en 1539, dis-

ponible en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R/4734). Emilio Blanco ha adaptado ortografía y puntuación a las normas actuales de la Real Academia Española, algo que es de agradecer. Las útiles notas a pie de página tienen diferentes funciones. En primer lugar, resumen el contenido del capítulo. Así, Emilio Blanco escribe lacónicamente sobre el primer capítulo que la enumeración de los males de la corte es una copia de las tesis del *Menosprecio de Corte* (p. 121). Un segundo tipo de notas a pie de página explica los cultismos empleados por Guevara, que a menudo él mismo ha derivado del latín y que, aunque varios de ellos continúan siendo empleados actualmente, tienen un significado diferente en la obra guevariana. Un tercer tipo señala las comparaciones habituales y las paronomasias frecuentes en Guevara, que son en gran medida responsables del éxito de sus obras y que a menudo son retomadas por autores posteriores. Por último, el cuarto tipo de notas a pie de página explica contextos históricos y conexiones intelectuales que hoy en día ya no son tan conocidos. Tanto la edición cuidadosamente comentada de Emilio Blanco como también la extensa introducción, que aborda todos los

aspectos esenciales del libro, invitan a un nuevo y profundo estudio de Antonio de Guevara y su *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*.

Christoph Strosetzki
Universität Münster

Comedia auriburlesca: Postilas

JOSÉ MANUEL CORREDOIRA VIÑUELA

Madrid-Morelia, Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá-Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, UNAM, 2025

¿Para que nos vamos a engañar? Desde las barreras académicas se suele mirar con recelo, incluso con reparos mayores, a todo aquello que viene de fuera de los predios propios de la santa madre Universidad. Parece que quien anda fuera de ese coto no tuviera derecho a hacer lo que le viniera en gana, a estudiar aquello que le interese y que desde luego, si lo hace, actúa siempre como un aficionado que carece del más mínimo rigor metodológico, reservado en exclusiva a los que están integrados en la jerarquía de los clérigos y letrados. En fin, que, como se decía en el Siglo de Oro, todo queda en cosa de ingenios legos, ajenos a cualquier forma de latinidad. Craso error. Porque, a la libertad que cada menda tiene de hacer lo que considere y tornar su capa en sayo, se añade la certeza de que el conocimiento es la suma de todo lo que todos saben, venga de donde venga. Y en

cualquier caso, nos queda acudir la socorridísima sentencia que Plinio el Joven atribuía de su tío entrado en años: «Nullum esse librum tam malum, ut non in aliqua parte prodesset». Pero en el libro que nos traemos entre mano, *Comedia auriburlesca: Postilas*, hay mucho más de lo que se apunta en ese latinajo reticente, ya que constituye todo un desafío filológico, literario e intelectual de primer orden.

Quien lo ha sacado a plaza es José Manuel Corredoira Viñuela, que a su singular obra como escritor, ha añadido en los últimos años algunas aproximaciones a la literatura áurea, intentando siempre ahondar en el sentido y perfilar la literalidad de los textos en su propio contexto cultural y lingüístico. Como debe ser. A ese propósito respondían sus «Apostillas al teatro completo de Quevedo», publicadas en el número 25 de *La Perinola* (2021), y su más reciente ensayo *El Lazarillo*

explicado a los eruditos con sencillez (Odisea cultural, 2024). Han leído bien. Nada menos que el *Lazarillo* y don Francisco de Quevedo, dos piezas de caza mayor en la literatura hispánica preñados todavía de intrincados envites exegéticos.

Con este magno volumen de novecientas noventa y cinco páginas que publican la Universidad de Alcalá y Universidad Nacional Autónoma de México como número 25 de la colección «El Jardín de la Voz. Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular», José Manuel Corredoira se enfrenta a un reto nuevo y por demás espinoso. Nada menos que las comedias burlescas. Como bien se sabe, la literatura de chanzas, puyas, agudezas e ingeniosidades constituye todo un laberinto de alusiones, juegos de palabras y guiños pensados para hacer reír, que habían de resultar tan evidentes para el público contemporáneo como impenetrables para los futuros lectores. La razón reside en que esa forma de humor tiene un recorrido corto en el tiempo: los referentes se pierden, los dobles sentidos se simplifican, los contextos son otros, y solo cabe reconstruirlos a tientas, acudiendo a la erudición y al propio ingenio.

En su prólogo al ensayo, Ignacio Arellano destaca esa dificultad

que entraña el propósito del autor, nacida de la misma naturaleza del género. La comedia burlesca ha de clasificarse entre las obras provocantes a risa, ya que se basaba en la acumulación de situaciones paródicas y disparatadas, grotescamente puestas en escena, en torno a las cuales se acumulaban motes, juegos de palabras, alusiones cortesanías, obscenidades y burlas escatológicas pensadas para un público culto, como el de la corte, que podía entender la sátira en toda su complejidad como parte de un entretenimiento bufonesco. A esa dificultad se añade una transmisión singular, limitada en la mayoría de los casos a un testimonio único, lo cual limita la posibilidad de detectar los errores por medio del cotejo a la hora de constituir el texto e interpretarlo.

José Manuel Corredoira se ha enfrentado a un corpus de cuarenta y cinco comedias y dos entremeses. Veinticinco de las comedias tienen autor conocido: *Céfalo y Pocris* de Calderón de la Barca, *El caballero de Olmedo* de Francisco de Montaner, *El hermano de su hermana* de Francisco Bernardo de Quirós, *La muerte de Valdovinos* de Jerónimo de Cáncer, *La mayor hazaña de Carlos VI* de Manuel de Pina, *Los siete infantes de Lara* de Jerónimo

de Cáncer y Juan Vélez de Guevara, *Los amantes de Teruel* de Vicente Suárez de Deza, *Amor, ingenio y mujer, en la discreta venganza* de Vicente Suárez de Deza, *El cerco de Tagarete* de Bernardo de Quirós, *El amor más verdadero*, *Durandarte y Belerma* de mosén Guillén Pierres, *La renegada de Valladolid* de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva, *Castigar por defender* de Rodrigo de Herrera, *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer, *Darlo todo, y no dar nada* de Pedro Francisco Lanini Sagredo, *El rey Perico y la dama tuerta* de Diego Velázquez del Puerco, *La gran comedia de Escanderbey* de Felipe López, *El mariscal de Virón* de Juan de Maldonado, *El muerto resucitado* de Félix Moreno y Posvonel, *La más constante mujer* de Juan Maldonado, Diego de la Dueña y Jerónimo de Cifuentes, *El más impropio verdugo* de Juan de Matos Frago, *El hidalgo de la Mancha* de Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara y *Llámenla como quisieren* de José Joaquín Benegasi y Luján. Otras veinte son anónimas o, como mucho, atribuidas con reparos: *La ventura sin buscarla*, *El comendador de Ocaña*, *El Hamete de Toledo*, *Cada cual con su cada cual*, *Las bodas de Orlando*, *Los ce-*

los de Escarramán, *Escarramán*, *Las aventuras de Grecia*, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, *Angélica y Medoro*, *El castigo en la arrogancia*, *El desdén, con el desdén*, *El premio de la hermosura*, *Los condes de Carrión*, *Peligrar en los remedios*, *El premio de la virtud*, *Antíoco y Seleuco*, *No hay vida como la honra*, *La venida del duque de Guisa y su armada a Castelamar* y *El robo de Elena*. Y quedan como remate los dos entremeses: *La infanta Palancona* de Félix Persio Bertiso y el *Entremés de Durandarte y Belerma* de mosén Guillén Pierres.

El punto de partida para la tarea que Corredoira se ha impuesto son las ediciones críticas que se han publicado de estas comedias burlescas, debidas en gran medida al grupo Griso de la Universidad de Navarra. El autor hace una lectura precisa de cada una de esas cuarenta y siete piezas para añadir, como se anuncia desde el título, apostillas y precisiones a la labor de edición y anotación realizada previamente por los editores. En algunos casos, como en *La infanta Palancona*, *entremés gracioso escrito en disparates burlescos* de Persio Bertiso, se añade un comentario global a la edición y a la orientación interpretativa de los editores antes de entrar en detalles. El mecanismo se reitera a lo largo

del libro: se transcribe un pasaje, se reproduce la explicación textual o conceptual que de él dan los editores y a continuación se realizan observaciones que complementan o contradicen lo que habían propuesto estos últimos. Esa tarea de comprensión precisa de los textos resulta extraordinariamente grata, por lo que tiene de desafío —quien lo probó lo sabe—, pero también implica un ánimo constante y recio, sobre todo, cuando, como es el caso, se aborda un corpus tan extenso y de una manera tan precisa.

La tipología y método de las enmiendas y observaciones es variada. Nos encontramos con precisiones que proceden de diccionarios y lexicografías, alternativas textuales nacidas del cotejo con otros testimonios, interpretaciones basadas en costumbres y referentes culturales, lugares paralelos con otras obras contemporáneas, sugerencias nacidas del conocimiento de la lengua áurea y opciones cuyo origen no es otro que el agudo ingenio del autor a la hora de interpretar los textos. La extensa y ambiciosa obra de José Manuel Corredoira se ofrece como una lectura apasionante y enriquecedora para quien se dedica a dilucidar sentidos en la literatura áurea y, cuando menos, curiosa y entretenida para el lector de a pie.

Quizás, pensando en este último, hubiera convenido que el autor prologara su tarea con unas páginas en las que hubiera dado cuenta de su propósito, de las fuentes de las que se ha servido, la metodología, la disposición de las apostillas o de la organización del libro en su conjunto. En ocasiones, también hubiera sido útil y pertinente conocer el contexto en el que se ubican los versos comentados, para saber a ciencia cierta de qué hablan los personajes. Aun así, estamos ante una obra útil y extraordinaria, que, sin atenerse a un método único, se propone señalar los lugares oscuros que han pasado inadvertidos a los editores de las comedias o que no han alcanzado a resolver con completa certeza. Su intento, en verdad valioso, enriquece y multiplica el sentido de los versos y profundiza en el conocimiento del género y aun de toda la literatura del Siglo de Oro. Habrá quien considere que Corredoira se limita a puntualizar la tarea realizada por otros o que juzgue erróneas algunas y aun muchas de su apostillas, pero, a decir verdad, esta *Comedia auriburlesca* es un soplo de aire fresco en los estudios filológicos, acaso porque viene desde fuera del entorno académico y está es-

crita sin miedo al traspie —que, a mi particular juicio, los tiene—, con libertad e inteligencia, arriesgando en lecturas que solo aspiran avanzar en el conocimiento. Bienvenidos sean estas postilas y su autor.

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

Desconsuelos de los dichosos para que reconozcan los peligros de serlo y sepan prevenirlos

FRANCISCO DE QUEVEDO

Estudio y edición de Antonio Azaustre Galiana y José Manuel Rico García, Madrid - Frankfurt am Main, Iberomerica - Vervuert, 2025. *Colección Biblioteca Aurea Hispánica*, 176. 282 páginas. ISBN: 978-84-9192-504-0

No es cosa de poco momento poner sobre el tablero una obra inédita de don Francisco de Quevedo y Villegas; y más cuando, como es el caso, nos las hemos con un texto de envidia literaria y política. Porque este *Desconsuelos de los dichosos para que reconozcan los peligros de serlo y sepan prevenirlos*, que regresa ahora al mundo de los lectores, ahonda en esa sabia pócima de filosofía moral, agudezas retóricas, ingenio y discurso político que acertó a aderezar el mejor Quevedo. A las certeras pesquisas y al arduo trabajo de archivo —cada vez menos quisto, a decir verdad, a los investigadores— de Antonio Azaustre y José Manuel Rico debemos la recuperación de este pequeño tesoro, escondido en la sede parisina de Pierrefite-sur-Seine de los Archives Nationales de France. Fue el oficial de la guardia real Melchior Tiran quien lo compró en España en la segunda mitad del

siglo XVIII para llevárselo a Francia con otra mucha y notable documentación.

La identificación de la autoría fue posible porque constaba por dos veces en el mismo manuscrito, una en la portada y otra al final de la dedicatoria (fols. 1r y 3r). Bien es verdad que algún propietario o lector tachó a conciencia ambos lugares, pero no con tanto empeño como para atisbar lo escrito detrás del borrón. Estaba también el mencionado título de la obra, *Desconsuelos de los dichosos*, que venía a coincidir verbal y conceptualmente con una memoria de libros y papeles que el autor no había llegado a rematar antes de su muerte, que Pablo Antonio de Tarsia incluyó en su *Vida de Don Francisco de Quevedo y Villegas* y entre los que se relaciona *La felicidad desdichada*.

Los editores hacen además hincapié pormenorizado en todo aquello que avala la autoría quevedesca,

comenzando por el destinatario de la obra, don Fadrique de Toledo, capitán general de la Armada del Mar Océano, nobilísimo y prestigioso militar, próximo al poeta y abiertamente enfrentado con don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares y valido real. Se añaden a ello los paralelismos discursivos, estructurales y conceptuales con *De los remedios de cualquiera fortuna*, la enorme coincidencia de motivos, fórmulas y autoridades con las obras escritas por el autor en esos años y la inequívoca semejanza de estilo. Con un extraordinario despliegue que extiende a lo largo de noventa y siete páginas, los editores demuestran inequívocamente que, en efecto, ese pequeño tesoro del *Desconsuelos de los dichosos* es obra de Quevedo.

Pero, claro está, no se trataba solo de dar con la joya en el cofre acertado y de identificarla, sino de restaurarla y disponerla para los lectores del siglo XXI. Ese trabajo editorial comienza por el puntual análisis del manuscrito y de las costumbres gráficas del copista, por más que a la hora de fijar y trasladar el texto se opte por una sensata y adecuada modernización de las grafías, conservando todo aquello que corresponde a la fonología del original y a los modos propios del

autor. El resultado es una edición limpia y ejemplar de los *Desconsuelos*, construida a partir de un testimonio único, pero con un perfecto sentido filológico y crítico. En un primer cuerpo de notas a pie de página, los editores han ido señalando los errores de la copia, así como sus propias intervenciones a la hora de fijar el texto y las razones que avalan cada una de ellas. Porque también resultan imprescindibles los instrumentos de la crítica textual a la hora de afrontar la edición de una obra de la que, como es el caso, solo se conserva un manuscrito. Esa labor textual se ve complementada con un segundo cuerpo de notas al pie, donde se recogen de manera exhaustiva todas aquellas informaciones léxicas, eruditas o históricas precisas para entender correctamente el tratado de Quevedo. Ha de tenerse en cuenta, en este sentido, el privilegio y la enorme dificultad que implica haber sido los primeros en afrontar el desafío de anotar una obra hasta ahora desconocida.

El código ofrece asimismo una muy relevante información respecto al lugar y fecha de composición de la obra, ya la dedicatoria está firmada en «Villanueva de los Infantes, a 20 de agosto de 1633» y como colofón se lee: «Acabé este tratado

en Villanueva de los Infantes, a 30 de agosto de 1633 años». Como acreditan los editores, Quevedo se encontraba por esas fechas en la villa, en verano especialmente fértil en lo que corresponde a la creación literaria, pues el 20 de julio de ese mismo año había firmado la *Execración contra los judíos* y el 12 de agosto, *De los remedios de cualquiera fortuna*. Fue un momento en el que andaba apartado de la corte y en enfrentamiento abierto con el de Olivares. Por eso dirige el tratado a don Fadrique, como víctima de sus abusos, al tiempo que añade una segunda dedicatoria «Al hombre más dichoso», esto es, al valido, que se encuentra en la cumbre de su buena fortuna y que por ello mismo se ve amenazado por la ruina, aun cuando él mismo no pueda imaginarlo.

La obra se dispone, según se anuncia en portada, como un «diálogo del Sentido y la Razón», siguiendo una fórmula atribuida a Séneca. El Sentido, que encarna al poderoso, esgrime diecisiete de sus dichas: «1. No puede darme mas la Fortuna, 2. Soy bien visto de mi rey, 3. Los poderosos se humillan a mi, 4. Los humildes me temen, 5. Todo esta en mi mano, 6. De mi gusto dependen todos, 7. Hago cuanto quiero, 8. Puedo vengarme

de quien aborrezco, 9. Puedo aventajar a quien me agrada, 10. Nadie me contradice, 11. En mi semblante se estudian los pareceres, 12. Mis parientes son preferidos en todo, 13. Mis criados medran, 14. Al que miro todos le estiman, 15. Al que no miro todos le desprecian, 16. No veo cosa que me pueda derribar, 17. Todos mis enemigos se mueren» (p. 198). Quevedo responde por boca de la Razón desengañado al dichoso en un agudísimo ejercicio de refutación retórica y moral.

A lo largo del estudio introductorio, se insiste en la relación directa que *Desconsuelo de los dichosos* mantiene con *De los remedios de cualquiera fortuna*, no solo por la cercana fecha de composición, sino por la dimensión política de ambos textos, el conflicto que plantean entre sentido y razón y los planteamientos de filosofía moral sobre los que se sostienen. Las dos obras nacen del enfrentamiento de Quevedo con el conde-duque, por más que su figura no aparezca de manera expresa en ninguno de ellos. Aun así, las censuras hacia los malos ministros hubieron de resultar inequívocas en ese trance histórico. En cuanto al contenido moral, el desengaño político —explican los editores— nació de una concepción estoica de la existencia

que se proyecta contra los excesos del poder y del gobierno, de manera complementaria a otros textos quevedescos que discurren sobre la privanza.

La importancia de esta primera edición de los *Desconsuelos de los dichosos para que reconozcan los peligros de serlo y sepan prevenirlos*, bellamente compuestos e impresos con finura, no solo reside en el hecho, ya de por sí relevante, de añadir un ítem a las obras completas de don Francisco de Quevedo. A. i juicio, casi mayor relevancia tiene la pulcritud filológica, la erudición pertinente y la inteligencia crítica con que Antonio Azaustre Galiana y José Manuel Rico García han dado vida a este texto hasta hoy olvidado para ofrecerlo limpio, fijo y esplendoroso a la curiosidad de los lectores.

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

Grisés, sombras y reflejos de la Leyenda Negra en las letras españolas (Siglos XVIII-XX)

FERNANDO DURÁN LÓPEZ Y EVA MARÍA FLORES RUIZ (COORDS.)

Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2024, 211 pp.

Desde la introducción de Fernando Durán López, coordinador del volumen junto con Eva María Flores Ruiz, la monografía manifiesta una conciencia total del universo (político, ideológico, literario, artístico, etc.) en torno a la denominada leyenda negra y se propone reexaminar y contextualizar diez muestras de la problemática (siete hispánicas y tres extranjeras) aparecidas entre los siglos XVIII y XX. Como reconoce su coordinador, el volumen se publica a sabiendas de su potencial polémico, lo cual no obsta para que los trabajos compilados se enuncien desde el máximo rigor crítico y académico, disociable de la controversia inherente al objeto de estudio, que, sin embargo, nutre necesariamente el debate sobre la existencia (literaria al menos) del gran relato negrolegendario. A la discusión empieza sumándose el propio Durán López, quien, a la vista de una de las apologías concurrentes al certamen convocado en 1784 por la Real

Academia Española para responder a los denuestos hispanófilos de Masson de Movilliers, distingue cuatro características del apologismo español enfrentado a la leyenda negra: 1) la dependencia defensiva de la ofensa; 2) el efecto divulgador del argumentario antagonista; 3) la contradicción interna entre sostener la supremacía atemporal de la cultura española y expresar la necesidad contemporánea de ponerse a la altura de las otras naciones; y finalmente, 4) el fundamentalismo patriótico, escoba que acumula glorias nacionales con el mismo afán polémico que engendró y perpetúa la leyenda.

Desarrolla el contexto dieciochista el primer capítulo, «“Se ríen a nuestra costa los extranjeros”: el miedo al ridículo en el argumentario patriótico de críticos y apologistas en el XVIII español», donde Calvo Maturana pasa revista a la polémica, extendida al XIX, mantenida entre esos dos grupos. Con base en el uso como «argumento de

autoridad» de la risa y la ridiculización que Europa y, especialmente, Francia vierten sobre la sociedad y la literatura españolas, el análisis revela la obsesiva subordinación de los autores españoles a la opinión forastera esbozada en la introducción.

Si en el capítulo anterior primaba la dimensión pragmática de la controversia leyendanegrista, en el capítulo II, «Vaivenes de la memoria: la conquista de la América del Sur en la poesía épica de acá y de allá», Gil Amate se ocupa de la expresión literaria de la conquista española de Indias en cuatro epopeyas, que abarcan desde el siglo XVI al XIX y cuya memoria de los sucesos (antes poética y verosímil que histórica y verídica) oscila entre un relato, genuinamente indiano, favorable a las acciones de los conquistadores —el *Arauco domado* (1596) del criollo Pedro de Oña y la *Lima fundada* (1732) de Pedro de Peralta Barnuevo— y otro que las condena apoyándose en las crónicas del padre Bartolomé de las Casas y en su poetización en *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla, relato que acaba imponiéndose en el XIX en la forma de la epopeya de la Independencia americana del peruano José Joaquín de Olmedo *La victoria de Junín. Can-*

to a Bolívar (1826). Como bien reflexiona la autora, a partir de este punto, los indígenas son reducidos a víctimas, los conquistadores a villanos y, parafraseando a Verlaine, «todo el resto es literatura».

Los siguientes cuatro trabajos rebasan el ámbito hispánico para cartografiar la imagen del imperio español en diferentes contextos europeos. En el capítulo tercero, «“These cruel strangers”: la España negra y el debate revolucionario en la literatura inglesa de finales del siglo XVIII», Saglia se centra en la década revolucionaria de 1790 para analizar el modo en que varias obras literarias y filosóficas anglosajonas, como la nuclear tragedia *Pizarro* (1799) de Richard Brinsley Sheridan, recurren a tópicos de la leyenda negra para exponer problemas extrapolables a otras latitudes y tiempos que comprenden el presente de escritura, en que la oposición negrolegendaria coadyuva a definir negativamente la propia identidad nacional.

Los argumentos de la leyenda negra pueden resignificarse hasta trascender, no ya el ámbito hispánico de referencia, sino el mismo sentido peyorativo que los caracteriza *ab origine*. Sobre esto reflexiona Riesco Chueca en el capítulo IV, «Distancia cultural y

construcción poética: representaciones de lo español en los románicos alemanes», en el que repasa los principales autores (Goethe, Schiller, August Wilhelm y Friedrich von Schlegel, entre otros) y planteamientos del Romanticismo alemán que traducen el imaginario español, exóticamente idéntico, a las coordenadas ideológicas autóctonas. Se neutralizan así las objeciones leyendanegristas y se firma un pacto simbólico entre España y Alemania esgrimido contra los enemigos comunes del expansionismo napoleónico, la Ilustración y la industrialización encabezada por Inglaterra.

De manera similar, otro de los principales relatos hispanófobos, el mito de don Carlos que justifica la pura maldad de Felipe II, juega un papel multívoco en la definición literaria de una nación pionera de la leyenda negra, los Países Bajos. En el capítulo V, «Don Carlos entre los rebeldes: creación y renegociación de la leyenda negra en los Países Bajos (siglo XIX)», Rodríguez Pérez presta especial atención a la versión neerlandesa del relato representada por el drama de Samuel Iperuszoon Wiselius *La muerte de Carlos, heredero de España* (1819), que dilata la sombra de Felipe II al tiempo que aprovecha la tradición hispá-

nica neerlandizando a don Carlos, «segundo Cid» al que el marqués de Bergen aventaja en protagonismo como portavoz atemporal de la causa neerlandesa.

Dentro del ámbito transnacional hispánico, los bastiones americanos de la leyenda negra contribuyen a la construcción identitaria de las nuevas repúblicas por medio de los volúmenes del periódico *El Repertorio americano* (1826-1827), cabecera impulsada por el humanista Andrés Bello a la que García Castañeda consagra las páginas del capítulo VI, «Los liberales españoles en el exilio de Londres y la leyenda negra». En ellas expone cómo ciertos liberales y doceañistas, así como los criollos hijos de aquellos, contrarios inicialmente a las instituciones absolutistas y clericales fernandinas pero apologistas de la historia de la nación española, terminan apoyando un discurso leyendanegrista de alcance hispanoamericano para apegarse a los movimientos de independencia.

El recorrido internacional por el metabolismo de los relatos negroglegendarios desemboca en el capítulo VII, «Mitos y tópicos de la leyenda negra en la novela romántica española: *El Auto de Fe* (1837), de Eugenio de Ochoa», situado en el escenario particular de dicho gé-

nero en el auge vivido por el Romanticismo español en la década de 1830. Su autor, Rubio Cremades, exponente de los estudios del Romanticismo hispánico, desgrana el contexto de la versión de Ochoa de la misma mitología en torno a don Carlos comentada en un capítulo anterior, detallando las circunstancias ideológicas y literarias de la escritura de *El Auto de Fe. 1568* y revelando los mecanismos que novelizan la historia. A través de una concienzuda lectura *à clef*, Rubio Cremades demuestra cómo la obra de Ochoa responde, al igual que las otras literaturas nacionales cotejadas, a las coordenadas sociopolíticas de su tiempo, heridas de una supresión de las libertades análoga a la del reinado de Felipe II imaginado en la novela.

En este mar de ideas, puntos de vista y prejuicios que gravitan en torno a ese fantasma antiespañol que recorre Occidente, no podía faltar la voz de uno de los mayores pensadores literarios de la historia de España: don Benito Pérez Galdós. En el capítulo VIII, «Galdós ante el Santo Oficio», Flores Ruiz esclarece los modos en que el canario problematiza la imagen puramente aterradora de la antonomástica Inquisición española que habían perpetuado las literaturas

europeas. Lo hace la estudiosa basándose en dos producciones del escritor: de un lado, la prematura novela folletinesca *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871), reveladora del temprano interés del novelista por singularizar al individuo tras los tópicos; y del otro, la madura serie de Torquemada (1889-1895), que consagra la clarividencia de Galdós al transmutar el manido icono del abominable inquisidor, celoso del culto a virtudes metafísicas, en un inquisitorial usurero contemporáneo, consagrado a la cosecha de bienes terrenales.

Pone el broche de oro a las disquisiciones en torno al mito de don Carlos como medio de evocar por alegoría el contexto sociopolítico de escritura el capítulo IX, «Deconstrucción y parodia. La imagen cómica de la leyenda negra en el teatro español del siglo XX: la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz, frente a la hagiografía franquista». En él, Romero Ferrer analiza su refundición teatral en dos momentos y obras clave de la posguerra: el drama histórico *Felipe II. Las soledades del rey* (1958), de José María Pemán, y ya en el acabamiento de la dictadura franquista, la antedicha *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz,

escrita en 1972 pero no estrenada hasta la democracia en los años 80. A partir del común denominador de la encarnación del Caudillo en la figura de Felipe II, Romero Ferrer confronta la dulce ficción de Pemán, ocultadora de la represión franquista, con el esperpéntico carnaval de Muñiz, heredero de la mejor tradición cómica de los Siglos de Oro, cuyas formas mezcla con los tintes grotescos de las *Pinturas Negras* de Goya.

A esta otra negrura, retratada por una progenie secular de autores que la crítica posterior ha congregado en el concepto bímembre de «España negra», dedica González Troyano el décimo y último capítulo, «Negra y sin leyenda: la España goyesca», un epílogo que trasciende el examen particular ofrecido en los capítulos previos para ser un llamado a la consideración de las imágenes que ciertos artistas de pluma y pincel de España, libres de la contaminación política e ideológicamente interesada que alimenta la leyenda negra, han proyectado en calidad de internos observadores de la realidad del país, desde Fernando de Rojas y Diego Velázquez a Ignacio Zuloaga y Gutiérrez Solana.

En resolución, dialéctica pero no litigante es la serie de estudios

que articula el libro, de los cuales el primero sostiene ya una tesis que, sin perjuicio de la coherencia del conjunto, el resto de capítulos contradice; es, a saber, que la leyenda negra no existe sino psicológica y literariamente en lo que los españoles creen que los extranjeros piensan sobre ellos. He aquí una de las principales virtudes de la monografía: su ensayo de un debate alternativo, a salvo en sus coordenadas académicas de la altisonante y crispada polarización que oscurece la ya de por sí confusa idea de leyenda negra, la misma «polarización» que fue escogida palabra del año anterior al de la publicación del volumen.

Ignacio Alba Degayón
Universidad de Córdoba

La formación de un escritor: Manuel Andújar. Obra periodística, 1928-1939

LUIS ANTONIO ESTEVE JUÁREZ

Universidad de Jaén. Servicio de Publicaciones, 2024, 1214 pp.

Haciendo el número 15 de la colección de *Estudios Literarios. El niño de la noche*, la Universidad de Jaén ha editado el libro *La formación de un escritor: Manuel Andújar. Obra periodística, 1928-1939*, de Luis Antonio Esteve Juárez.

Esteve Juárez es miembro desde la primera hora del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), grupo que, bajo la dirección de su fundador y director Manuel Soler Aznar, fijó como labor «prioritaria y urgente» exhumar y hacer accesible la producción literaria de aquellos escritores exiliados por causa de la Guerra Civil del 39 y condenados al silencio y al olvido.

En esa ambiciosa tarea de recuperación de nuestro patrimonio cultural y literario, Luis Esteve ha estudiado y escrito sobre literatos españoles marcados por ese cataclismo definitivo de nuestro siglo xx: Ramón J. Sender, José Ramón Arana, Benjamín Jarnés, Simón Otaola, Esteban Salazar Chapela o María Teresa León.

Y entre esos autores que lo han ocupado y ocupan se halla la figura del carolinense Manuel Andújar, sobre quien acumula registros bibliográficos en revistas y libros (algunos de sus títulos: «Manuel Culebra (Manuel Andújar) sobre Ramón J. Sender: tres artículos juveniles (1936-1938)»; «El retorno de Manuel Andújar en su teatro»; «Junqueiras de Carpetonia», leída desde la perspectiva de «Lares y Penares»; «Manuel Andújar en la guerra civil a través de sus artículos de prensa»; «El teatro del exilio de Manuel Andújar»; «El singular regreso de Dionisio Cochura en *La voz y la sangre* de Manuel Andújar»; «Manuel Andújar: *Historias de una historia*, de la crónica (1936-1939) a la novela»).

En consecuencia, Esteve es voz autorizada en este ámbito específico de los estudios sobre Manuel Andújar y, adquiere ahora incluso mayor dimensión con la entrega de un libro que, sin el menor asomo hiperbólico, es de la clase de los fundamentales y definitivos.

La formación de un escritor: Manuel Andújar. Obra periodística, 1928-1939 llena, con sus dos volúmenes y a lo largo de sus más de mil doscientas páginas, un vacío en los estudios andujarinos que solo unos pocos habían columbrado (Scherzer, Soldevila, Abellán): el referido a los preliminares, a los inicios de un escritor, que ya era tal, *mutatis mutandis*, en las colaboraciones revisteriles y periodísticas realizadas antes y durante la Guerra Civil. Al respecto, José Luis Abellán había dejado escrito en la nota necrológica al amigo recién fallecido (*El País*, 16-04-1994) que «Quizá convendría hablar aquí de una prehistoria de Manuel Andújar [...], pero es un tema sobre el que no tengo documentación para su justo desarrollo y que dejo a futuros investigadores de su obra» [Esteve, 2024: 13-14]). Nadie había abordado, pues, esa *prehistoria* (la de un Manuel Andújar anterior a Manuel Andújar), y es ahora don Luis Esteve, con este libro, quien da cuenta pormenorizada de cómo Andújar, entre los quince y los veintiséis años de su edad, daba cumplidas muestras de su inclinación literaria, de la presencia de un escritor en ciernes que se materializará, al poco de acabada la guerra y de iniciado su exilio mexicano,

en páginas tales como el volumen de relatos *Partiendo de la angustia*, México, 1944, por ejemplo. Aunque no será hasta los años 70 y 80 cuando Manuel Andújar destaque y se consagre, sabiéndose siempre un escritor minoritario, en el panorama de las letras hispanas.

El libro de Esteve es ejemplo de una paciente y exhaustiva actividad en la busca y acopio de pruebas documentales que demuestran y, exhumadas, revelan que había fibra literaria en Manuel Andújar y que este destilaba manifestaciones culturales por entre o al margen del clima bélico dominante en sus años mozos.

La formación de un escritor: Manuel Andújar. Obra periodística, 1928-1939 cuenta con una introducción en la que constan unas jugosísimas noticias biográficas hasta el año de 1939 (y posteriores) que explican el *iter* vivencial del personaje (Málaga, Madrid, Lérida, Barcelona) y contextualizan su consiguiente producción periodística, de la que Esteve ha logrado reunir un total de 535 artículos.

El prólogo anticipa, valga el pleonismo, unas líneas para caracterizar temática y estilísticamente el conjunto de las noticias periodísticas. Temáticamente ha hallado reelaboraciones e inserciones de

materiales preexistentes, que ejemplifica; ha alumbrado casos en que exponía la idea de la independencia del escritor, en la que perseveró a lo largo de toda su vida; la huida de la vulgaridad y su preocupación por el lenguaje, explicadas por su inclinación a las semblanzas o a la descripción de paisajes humanizados. Y todo ya presidido por una voluntad de estilo: cultismos, términos desusados, formación de palabras, modismos, alusiones literarias o históricas, abundancia en la adjetivación, en la inserción de incisos, en enumeraciones y acumulaciones. Una especie de aperitivo suculento para quienes quieran saborear dichos materiales y, negro sobre blanco, determinar pormenorizadamente cuanto del Manuel Andújar que todos conocemos se hallaba ya en esas sus jovencísimas producciones periodísticas.

El libro ordena el material cronológicamente y lo completa con una útil tabla, en las páginas finales, en la que se indica el número, el título del artículo, el lugar y fecha de su publicación, así como el número de la página de este libro en que ahora se halla transcrito.

Los artículos se acompañan de un equilibrado, se nos antoja, conjunto de notas al pie que aportan el contexto necesario para la cabal

inteligencia de cada uno de ellos y que sirven, además, para estimular el deseo de indagaciones ampliatorias.

No faltan el apartado bibliográfico (de Manuel Andújar y sobre Manuel Andújar) necesario y actualizado ni unas líneas relativas a los criterios de edición.

Hay que destacar, finalmente, que las páginas 823 a 866 están ocupadas por una *joya*: la reproducción del opúsculo LOS HOMBRÉS DE LA 27 DIVISIÓ EN LA BATALLA DE SINGRA, por Manuel Culebra, Ediciones «U. H. P.».

En suma, una nueva y magnífica entrega de la colección de Estudios literarios. 'El niño de la noche', dirigida por Rafael Alarcón Sierra, con que la Universidad de Jaén acrecienta su fondo editorial y su renovada presencia en la divulgación de encomiables trabajos de investigación, muy bien escritos y presentados.

Blas Medina Ávila
Universidad de Jaén

Prosa. Veinte relatos y una 'nouvelle'

GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO

Introducción, edición y notas de Mario Paz González
Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2023, 170 pp.

Nacido en 1923 en Palencia, han tenido que transcurrir cien años exactos para que apareciesen reunidas en un volumen las creaciones prosísticas de índole literaria de Gabino-Alejandro Carriedo. La vallisoletana Fundación Jorge Guillén ha sido la editora que ha publicado, en diciembre de 2023, ese libro con textos del escritor titulado *Prosa. Veinte relatos y una 'nouvelle'*. Mario Paz González ha preparado el tomo, ocupándose de editar con notas los veintiún textos narrativos que en él se recogen, y anteponerles un estudio introductorio. Lo ha hecho con el aval de su probada competencia en la materia, pues se trata del filólogo que más se ha dedicado al estudio de la producción carriedana, a la que dedicó hace varios lustros su tesis doctoral, algunos artículos de lectura obligada, y en 2010 y con el sello de la Fundación Díaz Caneja, una selección de *Sonetos* del autor.

Prosa. Veinte relatos y una 'nouvelle' es el último de los rescates de textos inéditos o muy poco co-

nocidos de Carriedo que fueron apareciendo en décadas pasadas, y desde los años ochenta del xx. Paz González recuerda, al respecto, los escritos en portugués que editó Amador Palacios en 1988, las tentativas que pueden considerarse prehistoria literaria del poeta que iba a editar César Augusto Ayuso en 1995, la obra inédita *El otro aspecto* dada a conocer por Antonio Fernández Molina en 1998, publicaciones todas anteriores al presente siglo. Nada más iniciarse el actual, en 2002 Concha Carriedo y Bernardino González editarían otro poemario desconocido del palentino, *El cerco de la vida*.

Paz González recuerda en el prefacio que Carriedo ha sido el poeta de Palencia del xx que ha alcanzado más proyección, lo que resulta inobjetable. También lo es añadir que fue el poeta de esa provincia que ha tenido más influencia en otros poetas españoles, tanto coetáneos como de levass posteriores, como puede acreditarse, en el caso de estos últimos, leyendo, por ejemplo,

la entera poesía del escritor malagueño Rafael Ballesteros, poeta de los sesenta y estudioso de Carriedo, y la del albacetense Antonio Martínez Sarrión, poeta de la nómina de los novísimos a quien se debe el prólogo a la importante antología personal del palentino que publicó Hiperión en 1980 con el título de *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, tan solo un año antes de que falleciese el escritor castellano.

Asevera Paz González que la obra literaria de esa figura tan poco atendida de las letras españolas contemporáneas resulta originalísima, lo que no es, ciertamente, un tópico que los que suelen prodigarse en tantos supuestos, sino que se trata de una evidencia que pueden comprobar los lectores de su obra poética completa, publicada por la antedicha Fundación pucelana en 2006, en edición de Antonio Piedra y Concha Carriedo, y con preliminar de Fanny Rubio, y en la cual también se incluyen textos inéditos, entre ellos el libro de 1968 *La sal de Dios*. La originalidad carriedana la fue consiguiendo a través de una trayectoria creativa que transitó por diversas corrientes. No fue la primera de ellas el Positismo, como pudiera creerse, sino la del tremendismo impresionista influido por el burgalés afincado

en León Victoriano Crémer, imprevista que se reflejaría en su libro de 1946 *Poema de la condenación de Castilla*.

Iba a ser la del gaditano Carlos Edmundo de Ory la segunda influencia remarcable, más de fondo y por ende más duradera, recibida por Carriedo, dando ocasión a dos libros de carácter postista que no se editarían hasta 1980, y en los que la personalidad creativa del autor ya iba a advertirse con más nitidez. Fueron el de 1948 *La piña sespera* y el de 1949 *La flor del humo*. Tres años más tarde, en 1951, el poeta palentino escribió una interesantísima obra, *Los animales vivos*, que no se editaría hasta 1966. Este conjunto era adscribible a otros parámetros literarios, a los que se etiquetó con el mismo rótulo dado a la novelística hispanoamericana de la época, es decir realismo mágico. La denominación no dejó de causar sorpresa en su momento, en virtud del manejo incómodo que producía una coincidencia que demandaba una filigrana conceptual justificadora y diferenciadora. Pero la crítica especializada se esforzó en hacer un deslinde de los distinguos implicados entre ambas denominaciones y aportar luz a marbetes que en principio generaron confusión.

Otro conjunto lírico, el de 1952 *Del mal, el menos*, también ha de vincularse a esta clase de realismo mágico, pero el autor iba a virar hacia un realismo distinto en las tres entregas que a continuación publicaría. Me refiero al llamado realismo social, tendencia que acaparó la poesía, la novela y el teatro español durante varios lustros, conformando una poética que también tentó a otro postista, al poeta manchego Ángel Crespo. En el supuesto de Carriedo, la decantación hacia ese realismo social del que resultaba bien difícil sustraerse, lo ejemplificarán, como acabo de decir, tres libros, no sin que la tendencia irrefrenable a la originalidad y a lo sorpresivo adquirida en el Postismo, aflorasen en ellos, en *Las alas cortadas*, de 1959, en *El corazón en un puño*, de 1961, y en *Política agraria*, de 1963.

Tras el progresivo declive del realismo social que fue tan promovido y al que tantos se adhirieron, muchos poetas que lo habían abrazado se irían distanciando de esa corriente para buscar nuevos rumbos que facilitasen el logro de una voz más personal y bien distinguible de otras. Carriedo, al igual que Crespo, quienes fundaron y dirigieron al alimón la revista *Poesía de España*, abanderada de

esa poética de compromiso social entre los años que se editó, 1960-1963, fueron dos de esos autores, siendo ambos también muy afectos a las letras portuguesas y brasileñas y precisamente cuando serlo constituía una gran novedad cultural.

Al respecto, recordaré que Ángel Crespo dirigió la *Revista de Cultura Brasileña* durante algunos años, y en ella colaboró Carriedo como traductor, publicando ambos en 1965 la antología *Ocho poetas brasileños*. El libro se editó en la colección conguense El toro de barro, creada y dirigida por el poeta y sacerdote asturiano Carlos de la Rica. La poesía carriedana iba a aventurarse desde entonces, y más que la de Crespo, hacia horizontes vanguardistas, bien perceptibles en su libro de 1973 *Los lados del cubo*, así como en otras creaciones que fue plasmando hasta confeccionar la antología personal de 1980 que citábamos arriba, en cuyo título entiendo que repercute una peculiaridad semántica que bien pudiera remitir a los afanes de singularización postista que perduraron en el autor: *Nuevo compuesto descompuesto viejo*.

Las veinte narraciones cortas comprendidas en el libro que estamos reseñando constituyen una auténtica y relevante novedad li-

tería, dado que en su mayoría son inéditas, pues solo cuatro se habían publicado antes: tres lo habían sido en España, una en Portugal. En España habían aparecido dos en las revistas *Deucalión* y *La Hora* en 1953 y 1957, respectivamente, y una, en 1963, en *Triunfo*. En el país luso fue en la revista de Oporto *Bandarra* donde apareció, en 1955, la otra. Me atrevería a decir que de todos los nuevos aportes que se han ido haciendo a la producción carriedana, y de los que hemos ido dando noticia más arriba sin hurgar en todo el material que se incluye en el tomo de 2006 *Poesía*, acaso sean estos relatos la más inesperada aportación realizada a la obra del palentino. Este aporte ha sido posible gracias a que Concha Carriedo, sobrina del poeta, puso al alcance de Paz González los textos que ha editado tan cuidadosamente.

Tocante a las características de la escritura de estas prosas, Paz González aprecia en ellas determinada evolución que, comenzando con rasgos un tanto líricos y en ocasiones costumbristas, avanza “hacia un mitigado realismo un tanto barojiano, pero escorado gradualmente hacia el compromiso social y hacia lo existencial...” (15). Añado aún que el estudioso editor pondera también

un sello muy particular carriedano, el del humor lírico tamizado por la melancolía. Por lo que hace al predominio de sesgos remarcables en esas narraciones, subrayaría que en varias predomina la descripción sobre lo narrativo, mientras es lo narrativo o bien el diapason lírico lo que ha de peraltarse en otras. Y respecto a la estilística, se ha señalado la abundancia de frases cortas, la agilidad de los diálogos, así como una sencillez que solo lo sería en apariencia.

A vueltas de mi lectura, a estos trazos agregaría aún otros, por ejemplo la variedad de temáticas, situaciones y contextos abordadas; la singular y rara personalidad de algunos de los personajes que se representan, algunos sombríos, o con afecciones sicóticas, y la mayoría muy actuales en la época de escritura del autor; el sabio uso de las personas del discurso, no solo de la tercera, sino en especial de la primera; los sorpresivos finales irónicos de muchos de los relatos; y los destellos de lenguaje coloquial, popular, a veces propio de los diferenciados ámbitos específicos que salen a relucir en distintos textos.

La *nouvelle* ha sido colocada al término de un volumen cuyos relatos anteriores se han dispuesto por orden cronológico, abarcando

todo el libro un período de creación no muy extenso, pues se limita a la década de los cuarenta, y en concreto a unos cinco años, los que median entre 1944 y 1949. Esta obra consta de un prefacio y quince capítulos y lleva por título *Fabiano*, subtitulándose *Vida, pasión y muerte de un soñador. Elegía*. En el protagonista concurren algunos aspectos que serían fruto de un desdoblamiento del escritor palentino, quien atribuye al extraño personaje discursos illogicistas e ideas peregrinas teñidas de absurdidad. El relato me parece extraordinario como tal, y cuenta con descripciones admirables, finalizando con una rememoración elegíaca de notable lirismo.

Este tomo de narrativa causará la consiguiente sorpresa a quienes, aun conociendo bien la obra carriedana, ahora habrán de tener en cuenta, además de su creación poética, esa veintena de relatos para enriquecer el conocimiento del autor, a cuya producción escrita han de incorporarse los subgéneros narrativos de la cuentística y de la novela. Pero por encima de todo este libro preparado por Paz González permite que desde ahora en adelante pueda y deba resaltarse el indudable talento mostrado por Carriedo como un incipiente na-

rrador en prosa que, en gracia a lo escrito, de habérselo propuesto hubiera alcanzado probablemente altas cotas de reconocimiento en las modalidades literarias antedichas.

José María Balcells
Universidad de León

Carmen Conde en la luz de sus palabras

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2024
(Biblioteca Murciana de Bolsillo, 164).

El profesor Díez de Revenga ya se había ocupado en otra ocasión de la obra de Carmen Conde, en *Carmen Conde, desde su Edén*, libro aparecido en la misma colección en 2020.

El profesor Díez de Revenga es sin duda uno de los mejores conocedores de la poesía española del siglo xx, y todos saben que sus trabajos sobre la generación del 27 han marcado un hito en la crítica al respecto.

Este pequeño librito, que contiene diversos ensayos sobre la autora, escritos a lo largo de muchos años, nos ofrece la ocasión de redescubrir la obra de Carmen Conde. Con amenidad de estilo, que evita el agobio del exceso de datos, pero con documentación muy bien definida y recogida, y con un concepto de la crítica muy moderna, ajeno al fárrago documental, nos invita a comprender desde un punto de vista tanto literario como humano, la poesía de Carmen Conde.

Ya desde las primeras páginas, de modo escueto y exacto, se contiene una breve biografía de la au-

tora, muy útil. Carmen Conde fue la primera académica de la Real Academia Española en 1978. Y fallece en 1996.

Díez de Revenga recorre en este precioso librito la obra poética y narrativa de la autora, glosando con sabiduría cada una de sus obras. Y lo hace siguiendo en curso de su biografía, alterada por la situación que les creó a su marido y a ella la guerra civil. Aquí se contienen cartas de indudable valor para comprender el universo humano de la poeta, también otros documentos de interés. Siempre, como vengo insistiendo, con una disposición tan informada como amena.

En su destierro interior entre 1939 y 1946 se forja su estilo poético y su concepción de la literatura, que desvela el profesor Díez de Revenga, que recoge además versos muy bien seleccionados, que nos acercan a la faceta tanto artística como humana de Carmen Conde, cuya poesía se ofrece tan profunda como humana. Y recalca en su importante relación con

Murcia, patente en sus cantos al mar, al Mar Menor.

Todo ello puede completarse con la publicación en editorial Torremozas de su monumental *Epistolario 1936-1978*. Y por la antología publicada en Renacimiento. En su obra además se contienen noticias de los paisajes que le influyeron en sus viajes. Díez de Revenga aborda también la relación de Conde con su amiga la escritora Amanda Junquera. Se trata también en este libro que comentamos sobre el teatro de la autora y su labor en Radio Nacional de España. Y se incluye al final una útil bibliografía.

Sobre Carmen Conde han trabajado también Gabriele Morelli —que ha destacado el interés su interés por la metafísica en su poesía—, así como Cari Fernández y sobre todo Fran Garcerá —este último crítico es quien más extensamente se ha ocupado de Conde—.

En fin, un hermoso libro, que contiene breves y atinados ensayos que el profesor Díez de Revenga ha venido escribiendo sobre Carmen Conde, y que nos ofrece la posibilidad de redescubrir su obra.

Diego Martínez Torrón
Universidad de Córdoba

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 Orpheus, 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.