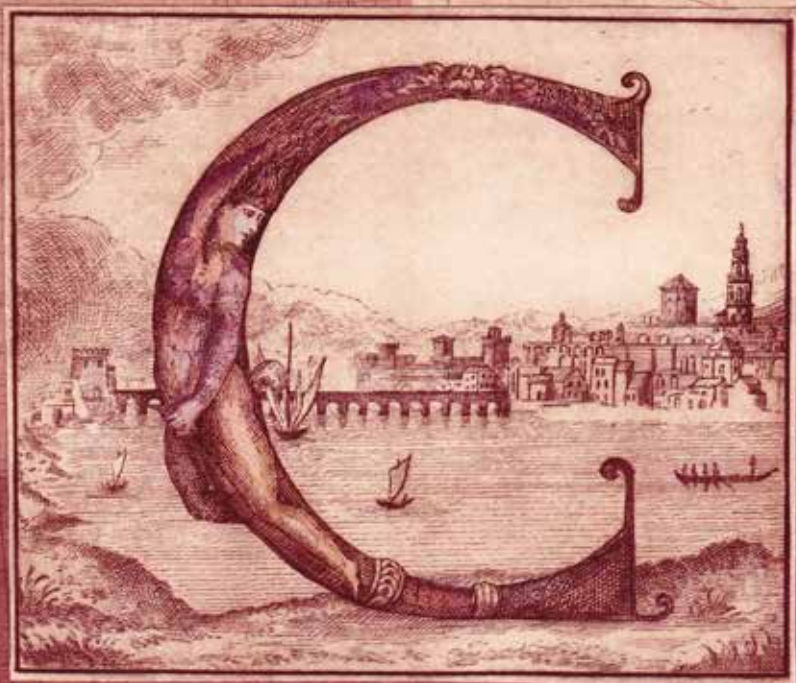


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
4 (2016)

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

www.creneida.com

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

SECRETARÍA TÉCNICA: Carlos COLLANTES (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN (UCO)

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

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università del Piemonte Orientale), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Alain BÈGUE (Université de Poitiers), Mercedes BLANCO (Université Paris-Sorbonne (Paris IV)), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Andrea BRESADOLA (Univesità di Macerata), 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 Kagenfurt), Pura FERNÁNDEZ (CSIC), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Eva María FLORES RUIZ (Universidad de Córdoba), Ignacio GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba), Luciana GENTILI (Università di Macerata), 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), 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 Literatura Española 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 Literatura Española 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.

<i>Apuntes sobre el problema de las contaminaciones en los textos en prosa</i>	8
Cesare Segre Accademia dei Lincei	
<i>Contaminaciones de autor en la canción de Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”</i>	14
Alberto Blecua Perdices Universidad Autónoma de Barcelona	
<i>Sobre los límites de la estemática maasiana: Los Hechos Apócrifos de Tomás y su lengua original</i>	27
Israel Muñoz Gallarte Universidad de Córdoba	
<i>La contaminación en la tradición del Chevalier de la Charrette: el caso del manuscrito A</i>	37
Carlo Beretta Universidad de la Basilicata	
<i>La contaminación en la Commedia</i>	56
Elisabetta Tonello Università degli Studi e. Campus	
<i>[ID0447] “Ay señora en que fiança” de Macías: tradición directa e indirecta.</i>	78
Andrea Zinato Universidad de Verona	
<i>La contaminación en N, la traducción italiana de La Celestina</i>	107
Patrizia Botta Universidad de Roma “La Sapienza”	
<i>¿Una edición contaminada? El Par. BnF lat. 2876 y la editio princeps de Pseudo-Sisberto de Toledo (Isidorus Hispalensis, Opera omnia, Jacques Du Breul, París, 1601)</i>	122
Álvaro Cancela Cilleruelo Universidad Complutense de Madrid	
<i>Fenómenos de contaminación en la Llama de amor viva (tradición A) de San Juan de la Cruz</i>	177
Paolo Tanganelli Universidad de Ferrara	
<i>Un posible caso de contaminación en la tradición textual del Caballero dama de Cristóbal de Monroy y Silva</i>	239
Paolo Pintacuda Universidad de Pavía	
<i>“Primero, no desesperarás”: algunas reflexiones sobre la contaminación y la zarzuela Acis y Galatea de Cañizares</i>	248
Giuseppe Mazzocchi Universidad de Pavía	

Segunda mirada desde otro planeta. Lazarillo de Tormes como prueba (o apuesta) sobre la aplicabilidad del neolachmannismo a tradiciones modernas 270

Paolo Trovato | Universidad de Ferrara

Las cortinas de Favonio y la caza de amor de Acis (Góngora, Polifemo, XXVII, 213-216) 312

Isabel Román Gutiérrez | Universidad de Sevilla

La segunda trama de la Segunda parte: el fantasma de la culpabilización demonológica de los dos héroes (Tramas del Quijote —IV—) 338

Pierre Darnis | Universidad de Burdeos AMERIBER

“Que de mano en mano va”: Historia textual de la Lira de Melpómene (1666) de Enrique Vaca de Alfaro 400

M^a Ángeles Garrido Berlanga | Universidad de Sevilla

Entre la Historia y la epopeya: el Panegírico a Felipe V de Enríquez de Navarra 420

Jesús Ponce Cárdenas | Universidad Complutense de Madrid

Un manuscrito poético desconocido en la Biblioteca de la Hispanic Society of America 479

Manuel Ángel Candelas Colodrón | Universidad de Vigo

Temas, personajes e ideas en la primera década de teatro benaventino: evolución e intertextualidades 502

Diana Muela Bermejo | Universidad San Jorge

Mariano Bertuchi como pintor de la intimidad marroquí 561

Belén Abad de los Santos | Universidad de Sevilla

ARTÍCULO-RESEÑA

Así que pasen treinta años 592

Javier Tafur | Licenciado en Historia | Rafael Bonilla Cerezo | Università di Ferrara

LECCIONES Y MAESTROS

Víctor Infantes (1950-2016), marca de agua 614

Pedro Ruiz Pérez Universidad de Córdoba

RESEÑAS 617

De la contaminación

*Contámíname;
mézclate conmigo,
que bajo mi rama
tendrás abrigo*

Pedro Guerra

*Contra la contaminación no ha
crecido todavía ninguna hierba*

Paul Maas

Apuntes sobre el problema de las contaminaciones en los textos en prosa*

CESARE SEGRE
Accademia dei Lincei

Título: Apuntes sobre el problema de las contaminaciones en los textos en prosa.

Title: Notes about the Problem of Contamination in Prose Texts.

Resumen: A partir de las conclusiones extraídas del análisis de la tradición del *Bestiare d'Amours* de Richart de Fornival, el presente artículo aspira a fijar un decálogo de coordenadas útiles a la hora de enfrentarse a la edición de textos en prosa de la época prehumanística (y aun después).

Abstract: According to the conclusions drawn from the analysis of the tradition of the *Bestiare d'Amours* by Richart de Fornival, this paper aims to establish a decalogue of useful coordinates in order to edit prose texts of the Prehumanistic period (and even after).

Palabras clave: *Bestiare d'Amours*, Richart de Fornival, Contaminación, Prosa prehumanística.

Key words: *Bestiare d'Amours*, Richart de Fornival, Contamination, Prehumanistic Prose.

Fecha de recepción: 26/11/2016.

Date of Receipt: 26/11/2016.

Fecha de aceptación: 26/12/2016.

Date of Approval: 26/12/2016.

A continuación, presento, de forma axiomática, el resultado de algunas personales, y por tanto limitadas, experiencias ecdóticas. Estas derivan en gran parte del estudio dedicado a la tradición del *Bestiare d'Amours* de Richart de Fornival. Es muy poco frecuente hallar contaminaciones cuando se examinan textos italianos en prosa del siglo XIII. Y esta observación

* Traducción de Linda Garosi (Universidad de Córdoba). *Creneida* agradece a la Profesora Maria Luisa Meneghetti, viuda del maestro Cesare Segre, su gentileza a la hora de otorgar su *nihil obstat* para el traslado y la difusión de este trabajo por la piel de toro.

despierta cierto interés, en tanto que indicio de una labor filológica menos vital y organizada en comparación con la de la Francia del Doscientos (me refiero a la gran habilidad empírica de los maestros de los *scriptoria*). Existe una hermosa simetría —que tal vez no haya sido apreciada por los interesados— entre la actividad prehumanística de Richart y las complejas contaminaciones de las que fue objeto su obra maestra.

* * *

1. Una metodología de las contaminaciones podrá fijarse de forma más sencilla estudiando las tradiciones en las que también existen códices sin contaminar. Es evidente que siempre que se conozcan las localizaciones de partida tanto de los errores como de las lecciones singulares en los grupos y subgrupos originarios, dispondremos de una base segura para examinar la confluencia sucesiva, evitando caer así en la trampa de las meras conjeturas, correcciones e hipercorrecciones. Considérese asimismo que unas contaminaciones capaces de introducir en un texto base solamente lecciones correctas, o que se estimen como tales, son muy raras en la Edad Media. En algunos casos, a lo sumo, se podrá creer que el grado de intensidad del cotejo fue inversamente proporcional a la ‘fiabilidad’ que se le reconocía a un texto.

2. La contaminación de ejemplares no puede ser analizada del mismo modo que las demás y, por tanto, no atañe a nuestro discurso: cuando un copista, o para completar un ejemplar incompleto, o porque ha encontrado un ejemplar más fácil de leer o con más autoridad, transcribe alternativamente a partir de dos ejemplares, su copia pertenece, alternativamente, solo a uno de los grupos de procedencia de los dos ejemplares.

3. La contaminación de lecciones es la consecuencia de un cotejo realizado en el testimonio del que haya derivado el código. Esta contaminación se puede clasificar, según sus modalidades, como: a) contaminación simple (fruto de un único cotejo con un único ejemplar); b) contaminación fraccionada (resultado de varios cotejos sucesivos con un único ejemplar); y c) contaminación múltiple (a partir de una serie de cotejos con más de un ejemplar), que también puede ser fraccionada.

En virtud del mayor o menor grado de intensidad del cotejo también se podrían distinguir tres clases: a) contaminación esporádica (las lecciones extraídas del segundo ejemplar son ocasionales y aisladas); b) contaminación densa (las lecciones se cifran no solo en palabras aisladas, sino

en grupos de palabras u oraciones, a menudo introducidas en el primer ejemplar); c) contaminación completa (se da cuando el que realiza el cotejo quiso reproducir todas las diferencias entre sus dos ejemplares). La clasificación, de acuerdo con estos diversos grados de exhaustividad, es por supuesto menos categórica que la primera. Sin embargo, creo que puede tener cierta utilidad cuando se ponga en relación con el eje de los errores y de las variantes características, puesto que este no queda mermado en exceso por las contaminaciones esporádicas, mientras que, en cambio, sí que resulta gravemente desviado, y hasta quebrado, por la contaminación densa o completa.

4. La identificación de un código contaminado trae consigo, fácilmente, la identificación de otros códigos contaminados. De hecho, mientras que el cotejo sencillo también puede ser labor de un estudioso o de un *amateur*, la transcripción de un código cotejado es casi siempre (antes del Humanismo, durante el cual los propios filólogos ejercerán de copistas o acometerán transcripciones) indicio de la labor de un *scriptorium*: el código contaminado nos lleva, pues, hacia un epicentro de la tradición manuscrita. Si el *scriptorium* poseía dos o más ejemplares de un mismo texto, raramente se preparaba a partir de estos una edición *ne varietur*; era frecuente, en cambio, el caso de contaminaciones múltiples o fraccionadas; como también lo era ese otro en que, con ocasión de transcripciones sucesivas, aquel que en un primer momento se había empleado como segundo ejemplar continuara haciendo las veces de ejemplar base y viceversa (contaminación cruzada). Tras determinar, entonces, los grupos de pertenencia de los ejemplares en el haber o salidos de un *scriptorium*, a menudo sucede que, en los códigos que allí se produjeron, los rasgos singulares de tales grupos se presentan con proporciones y con modalidades diferentes.

5. Las contaminaciones se incrementan con la difusión de una obra. Y esto ocurre porque: a) aumenta la posibilidad de que se puedan reunir en un mismo *scriptorium* distintos ejemplares de la misma; b) aumentan las probabilidades de que los códigos usados durante el proceso de contaminación estuvieran, ellos mismos, ya contaminados; c) quien efectúa los cotejos se percata necesariamente de que las diferencias entre los ejemplares se acentúan.

6. Existe un nexo entre contaminación y refundición: diríase que, mientras que la contaminación esporádica corresponde a un intento de

fidelidad, la contaminación densa o múltiple da la sensación de algo relativo, ya que invita a alcanzar, con medios autónomos, una fluidez siquiera aparente: el copista se convierte, de buscador, en creador de variantes. Por consiguiente, cuando ejemplares perdidos muy antiguos han contribuido a la contaminación, la confianza en sus representantes contaminados tiene que ser contrarrestada por un severo juicio acerca de las posibles conjeturas y refundiciones posteriores.

7. A medida que se desciende de contaminaciones simples a contaminaciones múltiples, y por ello de contaminaciones esporádicas a contaminaciones completas, disminuye la posibilidad de comprobar, con una serie cerrada de cotejos puntuales, los vínculos de derivación. Este hecho puede ser considerado en parte como consecuencia del punto 5); no obstante se puede añadir, con carácter más general, que: de acuerdo con las características del grupo *a*, al que pertenece el ejemplar base, y con las del grupo *b* (más, eventualmente, *c*, *d*...) del segundo ejemplar, multiplicándose o enredándose la contaminación, el sistema de los elementos característicos de *a* resulta cada vez más ofuscado, mientras que los elementos procedentes de *b* (más, eventualmente, *c*, *d*...) no se organizan nunca en un sistema a causa del ínsito carácter de libertad del cotejo.

De ello se deduce que los indicios válidos para el análisis de las contaminaciones simples y esporádicas (por ejemplo, las lagunas, las lecciones añadidas, etc.), siempre útiles y, a la vez, susceptibles de más depuraciones (por ejemplo: un códice A contaminado con un códice B presentará muy probablemente, en lugar de lagunas de su familia *a*, la lección de B; un códice A contaminado con un códice B presentará, de nuevo muy probablemente, en lugar de lagunas de su grupo *a*, las lecciones de B desplazadas respecto a su colocación originaria; y así sucesivamente), no son sin embargo suficientes.

8. De aquí la propuesta de un análisis estadístico de las variantes. Un análisis extremadamente delicado: a) porque, evidentemente, habría que prescindir de la distinción entre errores y variantes equipolentes; b) porque, por consiguiente, todo quedaría sujeto al peligro de tomar en consideración emparejamientos debidos a afinidades regionales y culturales, y no tanto a relaciones directas. Obsérvese, por otra parte, que, a causa de lo apuntado en el parágrafo 6), la falta de un error característico puede muy a menudo, dada la especial naturaleza de la contaminación, ser el

resultado, también poligenético, de correcciones conjeturales.

Para una aplicación prudente del método estadístico se pueden, no obstante, sancionar algunas advertencias que convierten los resultados de un análisis estadístico de las variantes en algo más que fiable: se trataría, en resumidas cuentas, de una integración del análisis estadístico con los análisis puntuales ya en uso, o bien de análisis estadísticos planteados de otra manera. Mientras que el primer procedimiento no requiere mayores explicaciones, quisiera detenerme en el segundo un poco más.

9. El cotejo del que deriva la contaminación nunca es uniforme. Dividiendo pues el texto A en sectores convencionales, es obvio que los sectores en los que el sistema de la familia *a* de origen esté mermado de forma más grave resultarán salpicados con un número superior de elementos del grupo *b* (más *c*, *d*...) del segundo ejemplar; los sectores en que los elementos del grupo *b* sean más recurrentes, serán, a su vez, los más ricos en elementos del segundo ejemplar B. Si el segundo ejemplar ya estaba contaminado, la escasez en A de elementos de su grupo *a* y la frecuencia de las lecciones del grupo *b* y de su representante B, coincidirán con la presencia de lecciones de los grupos *c*, *d*... confluídos parcialmente en B; y si, al contrario, es A el código que ya era resultado de una contaminación, las huellas de la primera contaminación seguirán un diagrama especular al de las huellas de la contaminación con B.

En el recurso a estos tanteos y a muchos más que, según las circunstancias, se pueden poner a punto, hay que tener presente otro hecho interesante: la inversión de las relaciones estadísticas consiguientes a las contaminaciones. En general, al ser los errores característicos más numerosos, cuanto más se descende a lo largo de las ramas de la tradición manuscrita, en el manuscrito A contaminado con B estarán presentes más errores y lecciones características de B que errores y lecciones características de su modelo *b* (inversión de vínculos). Es un hecho que señalo aquí, y no en el primer párrafo de este apartado, porque está claro que para plantear la posibilidad de una contaminación valen más los errores de un grupo que los de su representante.

10. El estudio de los códices contaminados no solo satisface la legítima aspiración de ser exhaustivos o un afán por situar dentro de sus coordenadas históricas la tradición manuscrita, sino que a menudo permite recuperar la lección de códices perdidos e importantes por su autoridad,

o incluso de arquetipos o redacciones del autor. Si se piensa que, en general, los códices tienen una descendencia más exigua cuanto más cercanos están al original; y que, en segundo lugar, para constituir una *vulgata*, se tiende a eliminar los testimonios aislados, los cuales a menudo son los más puros; y que, finalmente, la dignidad exterior de un códice, y por ende lo que lo hace idóneo para ser difundido, depende a menudo de la fortuna de la obra que se transcribe en él, y por tanto pertenece a un segmento cronológico relativamente lejano del punto de origen, por todo ello quedará patente la posibilidad de que alguna contaminación, especialmente si pertenece a una época bastante alta, represente la última huella de riachuelos de la tradición textual que se secaron enseguida: los códices «comerciales» contaminados conservarían las últimas palabras de ejemplares dotados de escasa vitalidad.

Formulo aquí esta posibilidad, en abstracto y con motivaciones provisorias, ya que solo se ha podido constatar en concreto para la tradición de los *Bestiaire*; sin embargo, estoy convencido de que se podrá volver a presentar si se amplían y perfeccionan los estudios de las contaminaciones.

Contaminaciones de autor en la canción de Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”*

ALBERTO BLECUA PERDICES

Universidad Autónoma de Barcelona

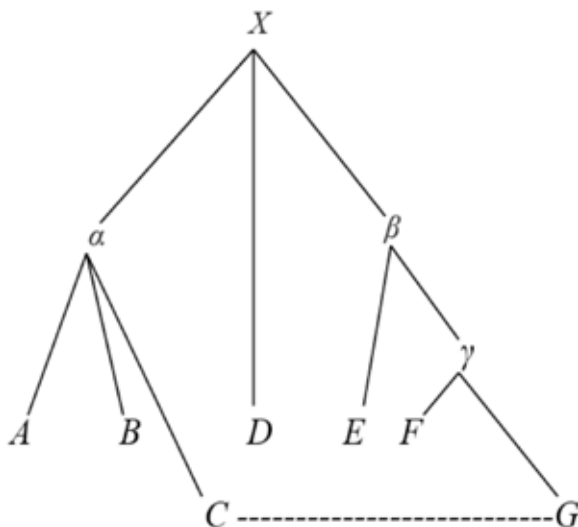
Título: Contaminaciones de autor en la canción de Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”	Title: Contaminatios by Author in the Quevedo’s Song “Pues quita Primavera al año el ceño”
Resumen: El presente artículo pasa revista al concepto de “contaminación”, uno de los caballos de batalla de la crítica textual; la ejemplifica a partir del ejemplo XXXVI del <i>Conde Lucanor</i> y de la canción de Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”, que el autor del <i>Buscón</i> retocó hasta en seis ocasiones.	Abstract: This paper reviews the concept of “contamination”, one of the battlegrounds of Textual Criticism. I have chosen to explain it the <i>ejemplo</i> XXXVI of <i>El Conde Lucanor</i> and one song of Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”, that the writer of the <i>Buscón</i> profiled six times.
Palabras clave: Contaminación, Crítica Textual, Quevedo, “Pues quita Primavera al año el ceño”.	Key words: Contamination, Textual Criticism, Quevedo, “Pues quita Primavera al año el ceño”.
Fecha de recepción: 20/12/2016.	Date of Receipt: 20/12/2016.
Fecha de aceptación: 28/12/2016.	Date of Approval: 28/12/2016.

El método neolachmanniano, tal como expuse en mi *Manual de Crítica Textual*, es, en teoría, perfecto si en la práctica cada uno de los testimo-

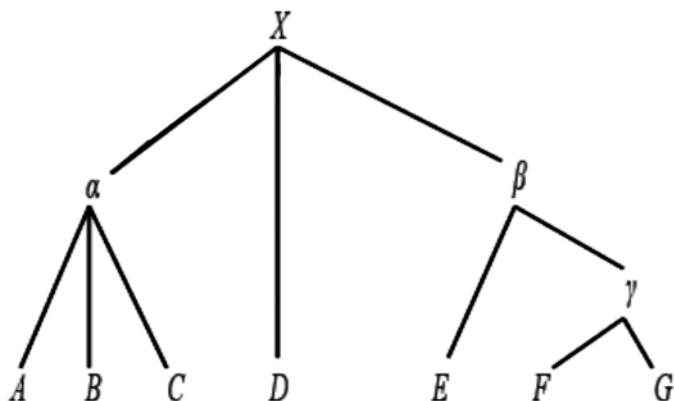
* Como dediqué unas páginas al problema en mi *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia, 1983, y me parece que siguen siendo claras y razonables —salvo los dos ejemplos del *Libro del buen amor*, que ahora no creo que sean contaminaciones, sino fruto del azar—, me he limitado a reproducirlas con ligeros cambios. Añado, como novedad, un caso de contaminación de autor en una canción de Quevedo, que el autor del *Buscón* retocó hasta en seis ocasiones.

nios mantuviera una transmisión pura en línea directa de su inmediato modelo y no intervinieran factores humanos muy variados. Pero la realidad no siempre se ajusta al molde ideal. Ocurre con frecuencia, en particular en la tradición medieval —y, por supuesto, en la clásica—, que los copistas trabajan con dos o más modelos a la vez y componen un texto híbrido o contaminado². Numerosos errores conjuntivos de su modelo son subsanados con otras ramas y resulta sumamente dificultoso descubrir su filiación auténtica, porque, como ya se ha indicado, encontrar errores comunes en las ramas altas es el punto más delicado de la crítica textual.

La contaminación se detecta cuando dos o más testimonios presentan errores conjuntivos y a su vez uno de ellos da una lección que coincide no accidentalmente con la de otra rama, que previamente ha sido separada de la anterior por los errores separativos. A través de los errores conjuntivos y separativos se ha llegado, por ejemplo, a construir el siguiente *stemma*:



2 Sobre la contaminación en general, véase Silvio D’Arco Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, pp. 70-86. Para los textos medievales, en particular, véase Cesare Segre, “Appunti sul problema della contaminazioni nei testi in prosa”, incluido y traducido en este monográfico de la revista *Creneida*. Remito asimismo al recentísimo *Contaminazione / Contaminazioni*, publicado por *Critica del testo*, XVII, 3 (2014).



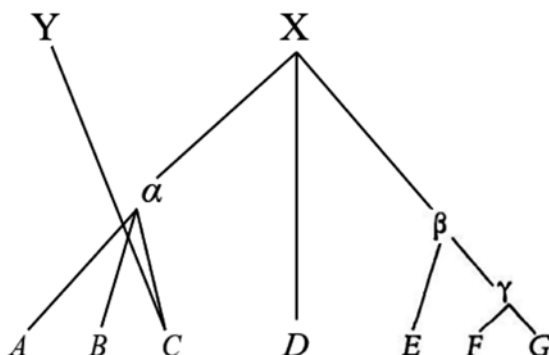
En este caso C y G no pueden leer en común frente a α ($A + B$), D ($E + F$); ni B puede hacerlo con D frente a α y β , etc., porque pertenecen a conjuntos distintos.

Así, entre C y G habrá tenido lugar una contaminación, cuya dirección nos es, en principio, desconocida. Descubrir la dirección de la contaminación no siempre es hacedero. Pero las contaminaciones no ocurren al azar, sino que obedecen a motivos concretos. Habitualmente un copista contamina cuando su modelo presenta un lugar confuso o una laguna. Si, por ejemplo, en el caso indicado, CI lee como D , y ($E + F$) presenta una lección errónea o anómala, se deduce que ha acudido a la rama C para subsanar el error —o presunto error advertido—. Si, en cambio, CI presentara una lección dudosa, no sería posible demostrar la contaminación con G , porque para que esto ocurriera G debería representar a β , pero G solo puede representar a β en el supuesto de que E , F y G trajeran lecciones singulares y G leyera en común con D , porque si E o F lo hicieran con D representarían a β .

El mayor peligro de la contaminación ocurre en las ramas altas en donde si, por ejemplo, α contamina con D y diera la lección de X , nosotros, de acuerdo con la mecánica del *stemma*, consideraríamos la lección de αD como la propia de X . Muy difícil resulta también discernir la contaminación que ha tenido lugar entre miembros de una misma familia. Si, por ejemplo, en la familia α , A contamina con B , pensaremos que reproducen la lección del subarquetipo α , mientras que puede ser C quien la represen-

te. En este caso, si D leyera como β no habría problema, porque darían la lección de X . En cambio, si $D\gamma$ presentaran lecciones independientes, el editor tendría que optar entre la lección de D , la de γ y la de α , que indicaríamos erróneamente con AB .

Más grave aún es la situación que se produce cuando una rama o una familia ha contaminado con una rama perdida del arquetipo o con otro arquetipo desaparecido también³, porque pensaríamos que se trataría de una *lectio singularis* sin valor para la reconstrucción del arquetipo. Por ejemplo:



Si por diferentes motivos A , B , D y β leyeran independientemente, sería muy difícil notar que C trae la lección correcta a través de una contaminación con una rama perdida de X o de Y . Podría darse la circunstancia de que en X existiera una laguna con ayuda de otro arquetipo perdido. Por lo general, este tipo de contaminaciones se llevan a cabo para rellenar lagunas⁴, pero también para incluir adiciones. Las copias de textos clásicos salidos de las plumas de los humanistas y los manuscritos medievales de textos escolares, presentan, en este sentido, más problemas que los textos

3 Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo di Lachmann*, Turín, UTET, 1963, pp. 143-144, denomina a la contaminación que se produce entre los descendientes del arquetipo *intrastematica*, y *extrastematica* a aquella que procede de otro arquetipo. Como *función* no puede plantearse el problema en estos términos; habría que referirse a otra rama perdida de Ω . Para este concepto de *función* remito a mi *Manual* (pp. 70-71).

4 Ya lo indicó Paul Maas, *Crítica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 11.

literarios en lengua vulgar, pero en estos también la contaminación con arquetipos o ramas perdidos puede considerarse un fenómeno normal.

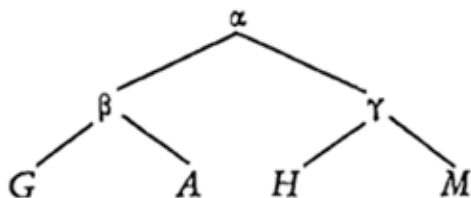
Contra el veneno de la contaminación no es fácil encontrar remedios eficaces⁵. Conviene señalar, sin embargo, que rara vez se contaminan los errores; por el contrario, donde existen errores evidentes es fácil que el copista contamine para subsanarlos. Conviene igualmente no confundir las contaminaciones con las correcciones conjeturales de copistas que, de manera independiente, coinciden en sus lecciones; ni confundirlas con los cambios y modernizaciones que dos copistas pueden llevar a cabo por su cuenta al hallarse en ambientes culturales afines. Y, en fin, señalaremos que la contaminación rara vez se limita, cuando se trata de una obra extensa, a un solo lugar. Por lo que respecta a los textos medievales, el editor deberá tener en cuenta que los copistas solían utilizar a lo largo de la obra cuadernos que podían proceder de distintas ramas textuales.

Doy a continuación un ejemplo de contaminación evidente que se da en la tradición de *El Conde Lucanor*. El pasaje de *El Conde Lucanor* (exemplo XXXVI) es el siguiente:

- Mas, quando vino la noche et los vio echar en la cama,
fizole muy grave de sofrir et endereçó a ellos por los
matar. Et yendo así muy sañudo, acordándose del seso
que conprara, estido quedo.
- 5 Et ante que matasen la candela, comenzó la madre a decir
al fijo, llorando muy fuerte:
—¡Ay, marido et fijo señor! Dixieronme que agora llegara
una nave al puerto et dizían que viníadaquella tierra do
fue vuestro padre. Por amor de Dios, id allá eras de grand
- 10 mañana, et por ventura querrá Dios que sabredes algunas
buenas nuevas dél.
Quando el mercadero aquello oyó, et se acordó como
dexara en cinta a su muger, entendió que aquel era su fijo.

5 A la célebre frase con la que se cierra el manual de Maas replicó Silvio D'Arco Avalle, "Di alcuni rimedi contro la *contaminazione*", en *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 171-172.

De los seis testimonios que han transmitido *El Conde Lucanor* —*S, P, H, M, A* y *G*—, cuatro se remontan a un subarquetipo común con la filiación siguiente:



Es decir, *HMGA* presentan errores comunes, al igual que *HM* y *AG*. Ante esta situación, no pueden darse lecciones equipolentes entre *SPM* y *HGA*, a no ser que se trate de errores poligenéticos o de innovaciones accidentales comunes. Sin embargo, en el pasaje anterior se produce esta anomalía:

5 la candela *SPM*: la lumbre *HGA*

Como puede observarse, se trata de un caso de sinonimia en el que no sabemos si la contaminación se ha producido entre *H* y *GA* o entre *M* y *SP* (o *S, P*). Habitualmente, en estas situaciones es muy difícil determinar la dirección de la contaminación; no obstante, en esta ocasión una adición de la rama *H* permite llegar a una conclusión bastante firme. La adición es la siguiente:

12 Quando el mercadero aquello oyó *SPMGA*
 E el mercadero que estava aguardando quando matasen la
 candela, su cuchillo en la mano para los matar, e oyó *H*

Cuando se hizo esta novelesca ampliación, la rama *H* leía *candela* como *M*, y por consiguiente la lección *lumbre* es posterior a esta adición. Con toda probabilidad, pues, la rama *H* contaminó con la rama β (no pudo contaminar con las ramas *G* o *A*, porque *H* es un manuscrito del siglo XV y aquellos, como β , testimonios del siglo XVI). Podría tratarse de una innovación poligenética, pero otras contaminaciones de la rama *H* con β hacen que la hipótesis de la contaminación en este caso sea más verosímil que el azar (obsérvese, por otra parte, la actitud del copista que adicionó el pasaje tan distinto de la versión de don Juan Manuel).

A continuación, trataré de un caso infrecuente, creo, de contaminación entre variantes de autor. Como es sabido, Quevedo volvió a sus textos para retocarlos o refundirlos en numerosas ocasiones, en algunos casos incluso hasta cinco; y en este, hasta seis⁶. Es el caso de las canciones y, en particular, de la presente. Doy el texto de la edición de José Manuel Blecua (Madrid, Castalia, 1970, I, pp. 551-554):

IMPRESOS: P₅ 232, P₉ 164 = A. / T 50 = B. / Flores, 2ª parte, p. 226 = E / *Entremés de Pedro Vásquez de Escamilla*, en el ms. MP 108, f. 138 = F. (La edic. de Astrana Marín es una mezcla de textos).

MANUSCRITOS: 4117, f. 362 = C / 18405, f. 34 = D / 83-4-39, Colombina, f. 319 = G

Los textos *BDE* se aproximan entre sí por la coincidencia en la omisión de los versos 49-60 y por algunas variantes muy importantes. Pero *B* se aparta en otras para coincidir con *A*. (*F* es un pequeño parlamento puesto en boca de don Pedro que requiebra a doña Ana). El texto *C* presenta, en cambio, los versos omitidos en *BDE*, pero coincide con ellos en numerosas variantes relevantes, por lo que procederá de una versión primitiva más completa que la que originó *DE* y la modificada *B*. Pero todos ellos son, evidentemente, anteriores a *A*, que ofrece la versión última. Compárense sólo los versos 1, 8, 28, etc.

(El texto *G* ofrece solo los versos 49-60 y 65-72, con la siguiente advertencia: "No se pone toda, porque está casi lo mismo en las obras de Quevedo, a diferencia de algunos términos; solo hay algunas diferencias en la estancia quinta y el fin de la sexta. Lo que aquí va es del original de Quevedo, y en sus obras está variado por la mayor decencia. La estancia quinta y final de la sexta se pone aquí solo").

FECHA: La versión *E* deberá ser anterior a 1611, fecha de la 2ª parte de las *Flores*.

ERRORES. *D*: 1 *el sueño*; 4 *vimos flores*; 8 *sombras a las ramas*; 9 *ya la mintá*

OMISIONES. *BD*: 49-60; *E*: 32; 49-60.

ADICIONES. *F*: 4 vv. Detrás del 56; 8 vv. Detrás del 64.

6 *Vid.*, por ejemplo, Francisco de Quevedo, *Cinco silvas*, ed. María del Carmen Rocha de Sigler, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

Texto de A

LLAMA A AMINTA AL CAMPO EN AMOROSO DESAFÍO

CANCIÓN

Pues quita al año Primavera el ceño
y el verano risueño restituye a la tierra sus colores
y en donde vimos nieve vemos flores,
y las plantas vestidas 5
gozan las verdes vidas,
dando, a la voz del pájaro pintado,
las ramas sombras y silencio el prado,
ven, Aminta, que quiero
que, viéndote primero, 10
agradezca sus flores este llano
más a tu blanco pie que no al verano.

Ven; veraste el espejo de esta fuente,
pues, suelta la corriente
del cautiverio líquido del frío, 15
perdiendo el nombre, aumenta el suyo al río.
Las aguas que han pasado
oirás por este prado

7 EPÍGRAFE. *Canción amorosa B / Quevedo C / A la Primavera. Canción D / Silva a la Primavera G.*

- 1 Pues quitas, Primavera, al año el ceño B / Pues ya el abril le quita al tiempo el ceño C / Pues quita Primavera al tiempo DEF
4 adonde vimos B / y donde CF / y adonde DE
6 gozan sus C / de verdes
8 los ramos sombras y C / sombra a los ramos E
9 sal, Aminta BCE / sal, doña Ana F
11 tus frutos B / sus frutos C
12 blando pie BDEF / hermoso pie C
13 Sal, por verte al BCDEF
14 que suelta C / su corriente BCDE
15 al cautiverio E / rívido del frío DE
18 verás por F

llorar no haberte visto, con tristeza;
mas en las que mirares su belleza, 20
verás alegre risa,
y cómo las dan prisa,
murmurando su suerte a las primeras,
por poderte gozar las venideras.

Si te detiene el sol ardiente y puro, 25
ven, que yo te aseguro
que, si te ofende, le has de vencer luego,
pues se vale él de luz y tú de fuego;
mas si gustas de sombra,
en esta verde alfombra 30
una vid tiene un olmo muy espeso
(no sé si diga que abrazado o preso)
y a sombra de sus ramas
le darán nuestras llamas,
ya lo digan abrazos o prisiones, 35
invidia al olmo y a la vid pasiones.

Ven, que te aguardan ya los ruseñores,
y los tonos mejores,
porque los oigas tú, dulce tirana,

-
- 22 les dan DE / la[s] F
23 mormurando D / la suerte BDEF
26 sal, que BCDEF
28 porque él pelea con luz y tú con fuego BCDEF (que él C; peca B; [él] F)
31 a un olmo BC
32 ni sé D / abrasado B
33 sombras de F
34 pueden dar nuestras BCDE / les darán F
35 ya les F / ya los llamen abrazos CD ([a]brazos D) / ya las llamen abrazos E / ya prisiones C
36 envidia BDE
37 Sal, que F

los dejan de cantar a la mañana. 40
Tendremos envidiosas
las tórtolas mimosas,
pues, viéndonos de gloria y gustos ricos,
imitarán los labios con los picos:
aprenderemos dellas 45
soledad y querellas,
y, en pago, aprenderán de nuestros lazos
su voz requiebros y sus plumas abrazos.

¡Ay, si llegases ya, qué tiernamente,
al ruido de esta fuente, 50
gastáramos las horas y los vientos
en suspiros y músicos acentos!
Tu aliento bebería
en ardiente porfía
que igualase las flores de este suelo 55
y las estrellas con que alumbra el cielo,
y sellaría en tus ojos,
soberbios con despojos,
y en tus mejillas sin igual, tan bellas,

-
- 41 envidiosas BE
42 tórtolas dichasas BCDEF
43 de amor y C
47 aprenderá[n] BC
49 si vinieses CFG
50 al rumor de C / al son G
51 g. los aires y l. C / gustáramos los aires y los G
52 en besos, no en razones ni en acentos CG / en suspiros de amor y sentimientos F
53 y tantos te daría CFG (diría F)
54 que los igualaría CFG
55 a las rosas que visten este suelo CFG (viste en F)
56 y a las estrellas que nos muestra el cielo CFG. F *continúa*:
sal, y saldrá a porfía
el día antes del día;
que bien puedes tener, bella tirana,
por aprendiz de luz a la mañana.
57 pues besara en tus ojos CG (besaré G)
59 mejillas más que el alba bellas C / y en tus mejillas (no hay igual) tan G

sin prado, flores, y sin cielo, estrellas. 60

Halláranos aquí la blanca Aurora
riendo, cuando llora;
la noche, alegres, cuando en cielo y tierra
tantos ojos nos abre como cierra.

Fuéramos cada instante 65
nueva amada y amante:

y así tendría en firmeza tan crecida
la muerte estorbo y suspensión la vida;
y vieran nuestras bocas,

en ramos de estas rocas, 70

ya las aves consortes, ya las viudas,
más elocuentes ser cuando más mudas.

El epígrafe de *A* parece auténtico por tratarse, en efecto, de un desafío en el *campo* [de batalla] erótica, en un *campo* [prado], como se explica en los vv. 49-60, omitidos en *BD*, pues se trata de lo conocido vulgarmente por un “revolcón”; de ahí que el amante vea el prado con sus flores y el cielo

60 sin prado, rosas CG

61 Hallarás aquí F

63 la noche alegre EF

64 tantos ojos abrirá como en sí cierra F. *Continúa así:*

Hurta el sol a tu ceño
el ser del mundo dueño;
amanezcan los rayos al abismo
y amanezcan tus ojos al son mismo,
que de producir flores
y de inventar colores,
si en esta soledad salieres antes,
los abriles tendrás por platicantes.

65 Seremos cada BCDEG

67 y así hallará en BCEG / y en ti hallará D / firmeza tan unida C / firmeza tan subida DG

68 la muerte engaño BCDEG / [y] G

69 pues verán nuestras BCDEG

70 desde estas altas rocas BCDEG

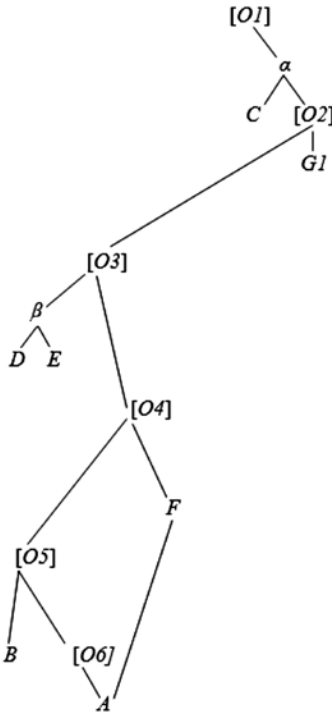
71 las tórtolas lascivas y viudas BCDEG (lascivas o C)

72 que por sobra de lenguas están mudas BCDEG

con sus estrellas, según esté encima o debajo de Aminta.

Las variantes del primer verso son fundamentales para el orden cronológico de los retoques en las distintas redacciones:

Pues ya el abril le quita al tiempo el ceño *C*
Pues quita Primavera al tiempo el ceño *DEF*
Pues quita[s] Primavera al año el ceño *B*
Pues quita al año Primavera el ceño *A*



La contaminación de *F* a *A* se detecta en el v. 53, donde el autor vuelve a *C* (“acentos”) y a *F* (“en suspiros de amor”):

en besos, no razones ni en acentos *CG*
en suspiros de amor y sentimientos *F*
en suspiros y músicos acentos *A*

Magnífico proceso poético en el que el término real (“besos”) se convierte en metáfora musical. Y cierro aquí esta nota breve sobre la contaminación y dejo al lector que analice las variantes de este sensual poema erótico que encaja poco en el conocido *amor cortés* de Quevedo¹⁰.

10 Que Quevedo procuró edulcorar la primera redacción lo demuestra la variante de los vv.:

55 a las rosas que visten este suelo CFG (viste en F)

59 mejillas más que el alba bellas C / y en tus mejillas (no hay igual) tan G

60 sin prado, rosas CG

Es evidente que *rosas* no tiene ningún sentido en el contexto en que el amante está encima de la amada, porque las espinas del rosal impedirían cualquier relación erótica placentera. Las estrellas son los *ojos*, pero creo que las *rosas* sólo pueden aludir a los *pezones* del pecho de la amada, no a las *mejillas*. Por eso, el poeta procuró con *flores* edulcorar el poco amor cortés que emana de esta canción tan estupenda en la escasa auténtica poesía erótica de la época.

Sobre los límites de la estemática maasiana: *Los Hechos Apócrifos de Tomás* y su lengua original

ISRAEL MUÑOZ GALLARTE
Universidad de Córdoba

Título: Sobre los límites de la estemática maasiana: *Los Hechos Apócrifos de Tomás* y su lengua original.

Title: Regarding the Mass's Esthematic: *The Apocryphal Acts of Thomas* and its Original Language.

Resumen: La presente nota filológica pone de manifiesto los límites a los que se enfrenta la estemática maasiana al abordar la edición de textos marcados por el sello de los orígenes del Cristianismo. Para ejemplificar el problema, se aborda una de las cuestiones filológicas más debatidas en la literatura académica actual, como es la de la lengua originaria en que fueron escritos los *Hechos apócrifos de Tomás (HT)*.

Abstract: The present philological note deals with the borders of the Paul Maas's theory when it is applied to the texts labelled under the title of the Origins of Christianity. To do so, the following pages bring to a light on one of the most debated topics in the current academia, such as that regarding the original language of the so-called *Apocryphal Acts of Thomas*.

Palabras clave: Paul Maas, Crítica textual, *Contaminatio*, *Hechos apócrifos de Tomás*.

Key words: Paul Maas, Textual Criticism, *Contaminatio*, *Apocryphal Acts of Thomas*.

Fecha de recepción: 11/12/2016.

Date of Receipt: 11/12/2016.

Fecha de aceptación: 29/12/2016.

Date of Approval: 29/12/2016.

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia.

Jorge Luis Borges,
“Del rigor en la ciencia”, en *El hacedor*; Madrid, 2003, p. 76.

1. INTRODUCCIÓN

La búsqueda de una exactitud absoluta no es sólo un imperativo categórico de las Ciencias. A pesar de las dificultades intrínsecas que impone el tratar materias tan resbaladizas y traicioneras como las humanas, no nos faltan empeños que aspiran a conseguir resultados casi matemáticos. La crítica textual de corte lachmanniano codicia —en su formulación de la estemática de Paul Maas— ser una herramienta para obtener resultados incontrovertibles, pero, sin duda, se enfrenta a dificultades, como la *contaminatio*.

Intentemos repasar, siquiera someramente, las bases sobre las que se asienta el fenómeno de la contaminación, según la descripción de su autor y su recepción en la crítica textual de hoy.

Paul Maas, siguiendo la máxima helena de μέγα βιβλίον, μέγα κακόν¹, se muestra realmente conciso al definir el fenómeno y califica el ejemplar contaminado mediante dos condiciones esenciales: a) el manuscrito “no muestra errores particulares del ejemplar del cual ha derivado”; b) “muestra errores propios de aquellos ejemplares de los que esencialmente no depende”². A su vez, las raíces de este problema Maas las sitúa en el hecho de que en un manuscrito *F*:

... se anotan al margen o entre líneas lecciones divergentes de otro (digamos *A*) que no es el ejemplar de *F*; *J* después sigue otra la lección primaria, ora la lección secundaria de *F*. Si después *A* y *F* se han perdido, entonces las relaciones de dependencia de *J* ya no resultan claras, porque *J* en tal caso mostrará tanto errores particulares de δ (pero no todos los errores de δ), cuanto errores particulares de β (pero

1 Paul Maas, *Crítica del Texto*, trads. Andrea Baldissera y Rafael Bonilla Cerezo, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2012, p. 11.

2 Trad. de Andrea Baldissera y Rafael Bonilla Cerezo, *op. cit.*, pp. 35-36. Para una descripción del *stemma*, según estas condiciones, véanse pp. 31 y 36.

no todos los errores de β).

El diagnóstico y las causas de la enfermedad, por tanto, parecen claros, como también los posibles pacientes, los que directamente nos conciernen, los textos griegos apócrifos englobados en la abigarrada tradición de los *Hechos Apócrifos de los Apóstoles*³. Para ellos Maas advierte que “en presencia de una contaminación mengua el rigor de la estemática”⁴ y que, desafortunadamente, “contra la contaminación no se ha descubierto ningún remedio”⁵.

Alberto Blecua, en su precioso *Manual de crítica textual*⁶, a pesar de que tampoco encuentra un antídoto contra la contaminación, clarifica, a partir del modelo, su definición⁷:

La contaminación se detecta cuando dos o más testimonios presentan errores conjuntivos y a su vez uno de ellos da una lección que coincide no accidentalmente con la de otra rama, que previamente ha sido separada de la anterior por los errores separativos.

Precisa el investigador, además, la necesidad de no confundir entre los errores producidos por contaminación con los “errores evidentes”, con las “correcciones conjeturales” del copista ni, especialmente, con “cambios y modernizaciones”, producto de que la copia se realice en un contexto cultural distinto respecto del original⁸.

Finalmente, con el interés de volver al campo exclusivo de las clásicas y por su fundamentada crítica de la estemática maasiana, merece la pena

3 Sobre cómo la *contaminatio* afecta especialmente a los textos clásicos que proceden de tradición medieval, véase Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 91 y 94. Acerca del caso concreto de los mss. griegos de *HT*, véanse las conclusiones de M. Bonnet, *Acta Thomae*. Supplementum Codicis Apocryphi, I (Leipzig, 1883) XXII: “non est eadem ratio librorum *P R*, nam *R* ita inter *P* et *Q G* nutat et fluctuat ut ex utraque familia contaminatus videatur”.

4 Paul Maas, *op. cit.*, p. 78.

5 Paul Maas, *ibidem*, p. 79, n. 58.

6 Alberto Blecua, *op. cit.*, pp. 91-94; ejemplo en pp. 95-101.

7 Alberto Blecua, *ibidem*, p. 91 y n. 1. Sobre este problema y el intento de Pasquali de dar una solución al problema, véase Alberto Bernabé, *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, Akal, 2010, p. 54, n. 15.

8 Alberto Blecua, *op. cit.*, p. 91 y n. 1.

traer a colación el *Manual de crítica textual y edición de textos griegos* de Alberto Bernabé. En efecto, el investigador describe brevemente el modelo de Maas basado en la diferenciación entre errores conjuntivos y separativos, tras lo que incluye esta paradoja:

Considerando, como suele hacerse tradicionalmente, que el verso (*scil.* S., OT 800) es auténtico y no un añadido posterior, resultaría que son precisamente los manuscritos más recientes (*recentiores*) los que han preservado la lectura correcta, frente al *antiquior* Laurenciano, algo que iría contra su célebre máxima de *recentiores deteriores*. Además, bajo esta misma premisa, también resultaría que los manuscritos que lo transmitiesen estarían emparentados, de modo que no sólo la coincidencia en el error (la omisión) sería significativa; también la coincidencia en el acierto⁹.

Además, como conclusión, Bernabé apunta que en el método, una vez establecida la relación entre los manuscritos, “cuando se llega a un testimonio frente a uno, la selección automática no es posible y hay que recurrir a la *examinatio* y a la *selectio*, de forma que en este punto, la llamada ἐποχή maasiana se quiebra por completo”, al tener que recurrir el editor a elementos subjetivos, más que a los objetivos¹⁰.

El problema que, al menos, se plantea en las siguientes páginas se basa exactamente en esa oposición equipolente de dos familias, una frente a otra, con una dificultad añadida: no se ha llegado a un consenso en la actualidad ni siquiera sobre la lengua en que fue escrito el original.

2. LA LENGUA ORIGINARIA DE LOS *HECHOS DE TOMÁS* (*HT*)

Este es el caso de los *HT*, que parecen haberse conservado íntegros con excepción del “Himno de la Perla” (HPr1) en dos versiones, siria y griega, transmitidas por un nutrido grupo de manuscritos. En cuanto a las ediciones realizadas a partir de los testimonios en lengua siríaca, en la que tradicionalmente se considera que fue escrito el original, consta como

9 Alberto Bernabé, *op. cit.*, p. 55, n. 17.

10 Alberto Bernabé, *ibidem*, p. 56 y n. 20.

primera la de Wright (1871)¹¹, seguida por la más reciente de Burkitt y Smith Lewis (1900)¹², quienes además tomaron en consideración los nuevos hallazgos codicológicos¹³.

Por su parte, la versión griega ha merecido las ediciones de C. Thilo (1823)¹⁴, la más actual de Lipsius-Bonnet (1903)¹⁵ y la incluida en la importante monografía de Klijn (1962)¹⁶. En estas dos últimas, los autores toman en consideración un número muy superior de manuscritos, pues de los cuatro de Thilo se pasa a los veintiuno de Bonnet y se añade, además, la versión griega de *HPrI*¹⁷. No obstante, excepción hecha de lo referente a la colocación de algunos capítulos en el decurso de la obra, las mejoras sólo incluyen unas pocas variantes de lectura, diferentes respecto a la edición primera de Thilo¹⁸.

A pesar de estos esfuerzos para conseguir una lectura completa de todos los pasajes incluidos en este corpus, la acribia de los editores no puede ocultar el accidentado carácter de la transmisión textual de estos *Hechos*. Tanto es así, que, como decíamos, ni siquiera hay seguridad en lo que respecta a la lengua originaria de los *HT*¹⁹. La mayoría de los estudiosos pos-

11 William Wright, *Apocryphal Acts of the Apostles*, Londres, Williams and Norgate, 1871.

12 Francis Crawford Burkitt, "Fragments of the Acts of Judas Thomas from the Sinaitic Palimpsest", en *Select Narratives of Holy Women*, ed. Agnes Smith Lewis, Londres, C.J. Clay and Sons, 1900, Appendix VII, 23-44.

13 Albertus Frederik Johannes Klijn, *The Acts of Thomas. Introduction, Text, Commentary*, Leiden, Brill, 2003² (1962).

14 Johann Carl Thilo, *Acta S. Thomae Apostoli*, Leipzig, Fabrician, 1823.

15 Richard Adelbert Lipsius-Max Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha* II.2, Leipzig, Hermann Mendelsohn, 1972² (1903).

16 Albertus Frederik Johannes Klijn, *op. cit.*

17 Susan E. Myers, *Spirit Epicleses in the Acts of Thomas*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2010, pp. 73-74.

18 Así, por ejemplo, tanto Lipsius-Bonnet, como Klijn, de acuerdo con el texto siríaco, sitúan acertadamente el extenso rezo de Tomás tras el capítulo 144, en lugar de la colocación griega, ubicada durante el martirio del apóstol, capítulo 167.

19 Se conocen unos ochenta manuscritos que recogen parcial o de manera completa *HT*, entre los que destacan el ms. U del s. XI, conservado en el Vaticano, y P, en la Biblioteca Nacional de París, que conserva *HPrI*; Max Bonnet, *Acta Thomae. Supplementum Codicis Apocryphi*, 1, Leipzig, Hermann Mendelsohn, 1883, pp. VII-X; Hans-Josef Klauck, *The Apocryphal Acts of the Apostles. An Introduction*,

tulan que la obra sería fruto de un viaje de ida y vuelta de la lengua siria a la helena: debió de existir un original ‘fantasma’ —por no conservado— en siríaco, que, poco después, habría sido vertido al griego —momento en el que sus páginas fueron profundamente modificadas bajo el tamiz del incipiente cristianismo ortodoxo²⁰—, para, finalmente, ser traducido de nuevo de la lengua helena a una segunda versión siríaca, la que conservamos hoy día²¹.

¿Cuál es la base sobre la que se asienta la hipótesis de un original sirio? En primer lugar, el origen de la discusión remonta a un artículo y a una nota científica a cargo de F. C. Burkitt²², a partir de la edición de W. Wright²³, en los cuales el investigador se hacía eco de ciertas desviaciones, sirianismos, topónimos y antropónimos que, en su opinión, llevaban a la conclusión de que el texto griego fuera una traducción de una versión siria no conservada²⁴.

Waco, Baylor University Press, 2008, pp. 141-142.

20 Hans-Josef Klauck, *op. cit.*, p. 142.

21 Sobre el “Himno de la Perla” en concreto, Susan E. Myers, *op. cit.*, p. 74, n. 52; Lautaro Roig Lanzillotta, “A Syriac Original for the *Acts of Thomas*? The Hypothesis of Syriac Priority Revisited”, en *Early Christian and Jewish Narrative. The Role of Religion in Shaping Narrative Forms*, eds. Ilaria Ramelli & Judith Perkins, Tubinga, Mohr Siebeck, 2015, p. 105 y n. 1. Acerca del resto de versiones en otras lenguas de *ATh*, cf. Maurice Geerard, *Clavis Apocryphorum Novi Testamenti*, Turnhout, Brepols Publishers, 1992, pp. 147-152; Hans-Josef Klauck, *op. cit.*, p. 142. La aceptación más reciente de esta teoría que conocemos, siguiendo los postulados de Klijn, se encuentra en Dylan M. Burns, “The Garment Poured Its Entire Self Over Me”, en *Gnosticism, Platonism and the Late Ancient World*, ed. Kevin Corrigan and Thomas Rasimus, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 268.

22 Francis Crawford Burkitt, “The Original Language of the *Acts of Judas Thomas*”, *Journal of Theological Studies*, I (1900) 280-290; “Another Indication of the Syriac Origin of the *Acts of Thomas*”, Id. II (1901) 94-95. Más reciente es el trabajo de Harold W. Attridge, “The Original Language of the Acts of Thomas”, en *Of Scribes and Scrolls*. Presented to J. Strugnell, ed. Harold W. Attridge, J. J. Collins y T. H. Tobin, Lanham-New York-London, University Press of America-CTS, 1990, pp. 241-250. Véase, además, Max Bonnet, *op. cit.*, pp. XX-XXII.

23 Lautaro Roig Lanzillotta, *op. cit.*, pp. 107-108.

24 Sirvan de ilustración las adiciones o desviaciones respecto del texto griego en *HT* 5 y 14.15, 5-10: στεράνων καὶ μύρων; ο καὶ ὅτι οὐκ ἐκπλήσσομαι ἐπειδὴ ἡ ἐκπλήξις ἐμοὶ οὐ παρέμεινεν; sirianismos, en opinión de Burkitt, serían, por ejemplo: ὑπόδικος ἔσται τῆ τοῦ βασιλέως κρίσει (*ATh* 5) y τὸ ἔργον τῆς αἰσχύνῃς (14.15,

Una segunda razón que ha servido para apoyar la hipótesis del original sirio ha sido defendida más recientemente por Marcovich²⁵. Esta se refiere a la existencia en ciertos pasajes de la versión helena de los *HT* de lo que él llama ‘Doppeldreier’, esto es, un dístico con tres golpes rítmicos en cada verso. Así, en su opinión, esta versificación típicamente siríaca o aramea habría sido tenida en cuenta por el traductor griego, quien habría intentado mantenerla, según queda propuesto por Marcovich, al menos en el conocido como “Himno de la novia”²⁶.

Esta vía interpretativa caló en los investigadores posteriores, quienes no sólo la aceptaron, sino que la enriquecieron con nuevos argumentos, mediante una lectura que confiaba con rotundidad en la existencia del texto sirio no conservado y por ello anterior al griego. Así Klijn, en su traducción y comentario de *HT*, escribe²⁷:

The choice of this text was made because it is now generally assumed that these Acts were originally written in Syriac and secondly because the text mentioned above is the oldest integral Syriac text of this writing.

No obstante, Klijn pronto —dos páginas después— advierte que: “It is,

0-5). Véase Francis Crawford Burkitt, *op. cit.*, pp. 283-284. *Contra* Lautaro Roig Lanzillotta, *op. cit.*, pp. 111-120; sobre antropónimos y topónimos, 120-122 .

25 Véase Miroslav Marcovich, “The Wedding Hymn of *Acta Thomae*”, en Id., *Studies in Graeco-Roman Religions and Gnosticism*, v. IV, Leiden, Brill, 1988, pp. 156-157, n. 2.

26 *Contra* Lautaro Roig Lanzillotta, *op. cit.*, pp. 108-111.

27 Cf. Albertus Frederik Johannes Klijn, *op. cit.*, p. 1. Así, además de los sirianismos de Burkitt, Klijn añade tres argumentos más: a) El texto sirio es más largo que el griego, como se observa especialmente en los capítulos 13, 33, 34, 59 y 70; b) La existencia de una cierta preferencia por describir el bautismo oriental en el texto sirio —esencialmente que éste tendrá lugar en agua corriente, en un río— frente al occidental, que predominaría en el griego —aunque ya el autor advierte que en ciertos pasajes esta tendencia no se cumple—; c) Ciertas omisiones del texto griego respecto del sirio o adaptaciones al cristianismo ortodoxo; véase Albertus Frederik Johannes Klijn, *op. cit.*, pp. 8-14. También, a este respecto, véase H. Jan Willem Drijvers, “The Acts of Thomas”, en *New Testament Apocrypha* II, ed. Wilhelm Schneemelcher y R. Mcl. Wilson, Cambridge-Louisville, AUSS, 1992, p. 323; Antonio Piñero, *Los Hechos Apócrifos de los Apóstoles*, vol. II, Madrid, BAC, 2005, pp. 868-869.

however, too easy to assume an original Syriac text which has been translated into Greek. We suppose that the Acts were written in a bilingual environment in which both the Syriac and Greek versions were originated simultaneously²⁸. En definitiva, se debería entender que, a pesar de lo afirmado y argumentado por la tradición, los dos textos, el sirio y el griego, fueron compuestos casi simultáneamente dentro de un contexto bilingüe.

En nuestra opinión, en este enfrentamiento entre dos versiones en distintas lenguas, una frente a la otra, creemos que mantener la hipótesis de que la versión griega procede de una anterior siríaca presenta claros problemas de distinto orden. En cuanto a aquellas de orden eminentemente extrínseco:

- En primer lugar, hay que señalar el género literario y el grupo en el que el texto suele incluirse. Dada la clara relación, a niveles conceptual y literario, entre los cinco Hechos Apócrifos más antiguos, a saber, *Hechos de Juan, de Andrés, de Pedro, de Pablo y de Tomás*²⁹, parecería extraño postular para los cuatro primeros una lengua, la griega, y una fecha composición del todo diversas respecto del quinto.
- Es significativo, en segundo lugar, que dicha relación entre los *Hechos Apócrifos* fue ya percibida en la antigüedad, pues la tradición suele atribuir la composición de estos cinco a un mismo autor, Lucio Carino³⁰. Más allá de la fiabilidad histórica que se otorgue a este dato, parece claro que esta noticia implicaría, al menos, una circulación del texto en griego ya en época temprana, pues, de lo contrario, se haría difícil comprender esta atribución, ficticia o no, de todos los textos a un mismo personaje. Por consiguiente, postular un original en la lengua siria para *HT*, mientras que el resto estuviera escrito en griego, sería, en nuestra opinión, un sinsentido.

28 Albertus Frederik Johannes Klijn, *op. cit.*, p. 3; Hans-Josef Klauck, *op. cit.*, p. 142. También apunta a una creación en un área siria bilingüe Susan E. Myers, *op. cit.*, 36, aunque mantiene la hipótesis de una ‘rápida traducción’.

29 Lautaro Roig Lanzillotta, *op. cit.*, p. 106 y n. 4, 127; Jan N. Bremmer, “The Acts of Thomas: Place, Date and Women”, en *The Apocryphal Acts of Thomas*, ed. Id., Leuven, Peeters, 2001, p. 78.

30 Cf. Phot., *Bibl.* 114; H. Jan Willem Drijvers, *op. cit.*, p. 323; Knut Schäferdiek, “The Manichean Collection of Apocryphal Acts Ascribed to Leucius Charinus”, *NTA* 2 (1992) 87-100; Lautaro Roig Lanzillotta, *op. cit.*, p. 106 y n. 4.

- En tercer lugar, la cronología parece oponer también un claro obstáculo a la hipótesis siríaca. Orígenes (†254) conoció *HT*, pues, según Eusebio, aquél se refirió al apócrifo en su Comentario al Génesis³¹. En tal coyuntura, suponer un original siríaco previo crea importantes problemas. Si, como se afirma, el texto fue escrito a principios del s. III —incluso se ha precisado su datación en torno al 230-240³²— y éste fue conocido por Orígenes en lengua griega, suponemos, habría que postular no sólo un original siríaco anterior a estos años, sino además, una rápida traducción al griego y difusión de la misma en el corto período de una o dos décadas.

Por tanto, coincidimos con la reciente publicación de L. Roig Lanzillotta, donde se refutan los tres principales argumentos intrínsecos que sustentan la propuesta del arquetipo siríaco ‘fantasma’ —topónimos, antropónimos y Doppeldreier—, aceptando que³³, si bien es factible que ambos textos fueran escritos en sendas lenguas durante un período y una zona bilingüe comunes —lo que explicaría el uso de términos sirios e incluso la utilización de ritmos arameos o sirios—, la posibilidad de que el texto griego sea una traducción³⁴ directa del siríaco resulta del todo improbable.

CONCLUSIONES

Sin duda es imprescindible la búsqueda de esa exactitud científica a la que nos referíamos al principio, aunque ante una oposición como la actual, en los límites de la estemática maasiana, resulta imprescindible tomar en cuenta elementos extrínsecos al texto para deducir, al menos, la lengua originaria del texto. Es nuestra intención en próximas publicaciones abordar la imprescindible y necesaria edición de los *HT* sin partir de los apriorismos aceptados hasta el momento.

31 Eus., *HE* 3.1; sobre el comentario de Orígenes al *Génesis*.

32 Jan N. Bremmer, *op. cit.*, p. 77. También, Susan E. Myers, *op. cit.*, pp. 44-56, concluye que habría un primer escritor, a mediados del s. II, y un redactor que reunió todo el material en Nisibis a mediados ya del s. III, p. 56.

33 Lautaro Roig Lanzillotta, *op. cit.*, p. 122.

34 Véase, a este respecto, Bentley Layton, *The Gnostic Scriptures. A New Translation with Annotations and Introductions*, New York, Bantam Doubleday, 1987, p. 361.

Asimismo, esta propuesta reconfigura por completo el significado literario que hasta ahora se atribuía a los *HT* al completo y al *HPrl* en particular, dado que, una vez puesta en duda la existencia de ese original siríaco ‘fantasma’, las fuentes de inspiración generalmente aceptadas —tendientes a encontrar en sus líneas trazas de corrientes de pensamiento orientales como los de Mani³⁵, Bardesanes³⁶ y Taciano³⁷—, deberán ser también reevaluadas.

-
- 35 Véase H. Jan Willem Drijvers, *op. cit.*, 337-338; W. Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis*, en *Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments*, 10 (1907) pp. 276-319; Guenther Bornkamm, *Mythos und Legende in den apokryphen Thomas-Akten: Beiträge zur Geschichte der Gnosis und zur Vorgeschichte der Manichäismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1933, pp. 115-117. No obstante, Hans-Josef Klauck, *op. cit.*, pp. 148-149, arroja algo de luz a este respecto, al confirmar que evidentemente la cronología hace imposible una influencia maniquea en *HT*, especialmente en aquellos textos que podemos considerar más antiguos, como *HPrl* – texto en el que se centran los argumentos para defender una influencia maniquea.
- 36 Véase H. Jan Willem Drijvers, *Bardaisan of Edessa*, Assen, Van Gorcum and Co., 1966, y su más reciente “The Acts of Thomas”, *op. cit.*, pp. 322-338. También Jan N. Bremmer, *op. cit.*, pp. 74, 77; L.P. van Den Bosch, “India and the Apostolate of Thomas”, en Jan N. Bremmer, *op. cit.*, p. 136 (125-148); Hans-Josef Klauck, Jan N. Bremmer, *op. cit.*, p. 146. En nuestra opinión, los argumentos de orden cosmológico, teológico y ético que se aducen presentan serias contradicciones, siendo la más importante, quizá, la supuesta influencia encratita, a la que recientemente se ha opuesto también Susan E. Myers, *op. cit.*, pp. 36-37 y n. 38.
- 37 Lautaro Roig Lanzillotta, *op. cit.*, p. 107; Erik Peterson, “Einige Bemerkungen zum Hamburger Papyrus-Fragment der Acta Pauli”, *Vig. Christ.* III (1949) 142-162; Albertus Frederik Johannes Klijn, *op. cit.*, p. 161 y n. 22; Hans-Josef Klauck, *op. cit.*, pp. 177-179. *Contra* H. Jan Willem Drijvers, *op. cit.*, pp. 335-336. Un elemento clave que, sin embargo, separa ambas tradiciones es, en nuestra opinión, lo referido a la concepción del alma humana. Ésta última, según Taciano, fallece junto con el cuerpo y no llegará a trascender hasta el fin de los días, lo que se aleja de la visión antropológica que ofrecen *HT* y *HPrl*, en especial; Tat., *Orat.* 13.1 y 6.1-2.

La contaminación en la tradición del *Chevalier de la Charrette*: el caso del manuscrito A*

CARLO BERETTA

Universidad de la Basilicata

Título: La contaminación en la tradición del <i>Chevalier de la Charrette</i> : el caso del manuscrito A.	Title: The Contamination in the Tradition of <i>Chevalier de la Charrette</i> : the Case of the Manuscript A.
Resumen: A partir de la edición del <i>Chevalier de la Charrette</i> de Chrétien de Troyes, en el haber Wendelin Foerster, y del examen del corpus manuscrito de esta obra por parte de Alexandre Micha, el presente artículo, escrito desde los presupuestos de la crítica neolachmanniana, saca a la luz varios casos de contaminación, incidiendo sobre todo en las relaciones del llamado manuscrito A con el resto de la tradición.	Abstract: In view of the edition of the <i>Chevalier de la Charrette</i> by Chrétien de Troyes, in the work of Wendelin Foerster, and the evaluation of the manuscript corpus of this poem by Alexandre Micha, this article, written from the neolachmannian criticism, explains several cases of contamination, focusing especially on the relations of the so-called manuscript A with the rest of the tradition.
Palabras clave: <i>Chevalier de la Charrette</i> , Chrétien de Troyes, Contaminación, Manuscrito A.	Key words: <i>Chevalier de la Charrette</i> , Chrétien de Troyes, Contamination, Manuscript A.
Fecha de recepción: 11/1/2016.	Date of Receipt: 11/1/2016.
Fecha de aceptación: 24/2/2016.	Date of Approval: 24/2/2016.

La única edición del *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes que puede presumir de la etiqueta de “crítica” sigue siendo, a pesar del paso del tiempo, la de Wendelin Foerster, cuarto volumen de los *Sämtliche*

* Traducción de Francisco José Rodríguez Mesa (Universidad de Córdoba).

*erhaltene Werke*². Todos los testimonios hasta entonces conocidos fueron confrontados, se trazó un *stemma codicum* y se preparó un aparato crítico que, si ante un examen profundo revela no pocas omisiones e imprecisiones, continúa siendo el único disponible hoy día. Las notas al texto abordan con la pericia habitual de Foerster numerosos pasajes de controvertida interpretación (desgraciadamente, no todos); algunas de ellas constituyen pequeñas monografías lingüísticas que todavía hoy son dignas de admiración. Ninguna de las ediciones posteriores, casi todas basadas en criterios bédierianos y, fundamentalmente, en la copia de Guiot, revisada y corregida, alcanza el nivel de la vieja edición alemana. El examen de la tradición manuscrita de las obras de Chrétien fue retomado, tiempo después de Foerster, por Alexandre Micha³ en plena estación bédierista: es significativo que este amplio estudio, si bien basado en el método de los errores comunes, no haya producido ninguna edición de corte lachmanniano, convirtiéndose en letra muerta⁴. Entre las más recientes destaca la de Alfred Foulet y Karl D. Uitti. Los dos editores, basándose en una serie de criterios genéricos⁵ enumerados en algunos artículos preliminares, publicaron una edición cuyo texto coincide en gran medida con el de Foerster⁶.

Los testimonios del *Chevalier de la Charrette* conocidos por Foerster son los siguientes:

C: París, BNF, fr. 794 (es la famosa copia de Guiot): texto completo.

-
- 2 Christian von Troyes, *Sämtliche erhaltene Werke*, nach allen bekannten Handschriften herausgegeben von Wendelin Foerster; Vierter Band: *Karrenritter und Wilhelmsleben*, Halle, Niemeyer, 1899. De esta edición se adopta la numeración de los versos.
 - 3 Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1966² (si bien la obra es de 1939); al *Chevalier de la Charrette* se dedican las pp. 128-145.
 - 4 Micha publicará una edición bédieriana del *Cligés*, aparecida en la serie *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot*, al cuidado, en los *Classiques Français du Moyen Âge* de la editorial Champion, del bédieriano Mario Roques.
 - 5 Se trata de criterios obvios (como, por ejemplo, el *usus scribendi*), utilizados también por los editores lachmannianos, pero en un segundo estadio, en el nivel de la *constitutio textus*.
 - 6 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*, eds. Alfred Foulet et Karl D. Uitti, Paris, Bordas (*Classiques Garnier*), 1989. Para los artículos preliminares remitimos a la bibliografía de la edición, pp. XLII-XLIII.

T: París, BNF, fr. 12560: texto completo.

V: Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Reg. Lat. 1725: acéfalo, el texto comienza en el v. 861 de la edición de Foerster.

A: Chantilly, Musée Condé, 472: múmero, el texto termina en el v. 5873 de la edición de Foerster, poco antes de la mitad de la primera columna del folio 213v⁷; además, también falta el prólogo (vv. 1-30).

E: Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, M. III. 21: múmero, el texto concluye en el v. 5763 de la edición de Foerster.

F: París, BNF, fr. 1450: acéfalo, el texto comienza en el v. 5652 de la edición de Foerster.

Otros dos testimonios permanecieron desconocidos para Foerster:

I: Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, 6138: fragmento de códice que contiene, entre otros materiales, los vv. 3615-54, 3735-74 y 4741-899 de la edición de Foerster.

G: Princeton, University Library, Garrett 125: códice fragmentario, encuadrado en modo desordenado que contiene, entre otros materiales, los vv. 1-290; 961-1304, 1473-642, 2318-469, 2642-987, 3640-976 de la edición de Foerster.

A estos manuscritos se debe añadir un *dérimage*, contenido en algunos testimonios del *Lancelot* en prosa, editado recientemente en dos ocasiones⁸, y desgraciadamente, aunque no siempre, poco útil (sigla *VD*).

Hay ocho testimonios, de los cuales solo dos (*C* y *T*) están relativamente completos.

El manuscrito *A*, del que nos ocuparemos aquí con empeño, es una amplia colección de *romans* en verso y en prosa⁹, fechables en torno a la mitad del siglo XIII; probablemente proviene, habida cuenta de los rasgos lingüísticos, del área de Flandes-Hainaut. El *Chevalier de la Charrette* está contenido entre los folios 196-213v¹⁰. *A* es testimonio también de *Erec* et

7 El resto del folio está en blanco.

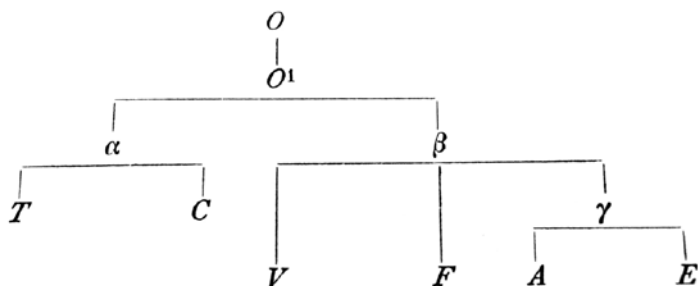
8 David F. Hult, "Le Conte de la Charrette: version dérimée du Chevalier de la charrette de Chrétien de Troyes", *Romance Philology*, LVII (2004), pp. 127-322; Le "Conte de la charrette" dans le "Lancelot" en prose: une version divergente de la Vulgate, ed. Annie Combes, Paris, Champion, 2009. Se cita por esta última edición.

9 De algunos de los cuales es testimonio único.

10 Según la numeración actual. En realidad, se trataría del fol. 214: por error, dos

Enide y del *Chevalier au Lion*¹¹. Valga lo que valiere, el juicio de Micha sobre el texto de la *Charrette* copiado en *A* no es del todo desfavorable: “Sans être un bon ms., il est certainement moins retouché que le *B. N. 1450*, le ms. du Vatican ou le ms. de l’Escorial”¹²; “Ce ms. de Chantilly, qui est loin d’être le plus modifié, a traité son modèle avec un peu plus de respect, mais autant de maladresse que ses frères, les mss. du Vatican et de l’Escorial”¹³.

Foerster propuso el siguiente *stemma codicum*:



Sin embargo, el estudioso alemán no aporta prueba alguna que sostenga su reconstrucción; un poco (¡sic!) “der Raumesparnis wegen”, pero también (y sobre todo) por una cierta desconfianza operativa en su *stemma*¹⁴, que no

folios seguidos llevan la numeración 203.

- 11 Sobre los manuscritos de Chrétien de Troyes es fundamental la obra colectiva *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes / The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, eds. Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones, Lori Walters, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, 2 vols. La descripción pormenorizada del manuscrito de Chantilly, con bibliografía, se encuentra en el vol. II, pp. 39-41. Cf. también Alexandre Micha, *op. cit.*, pp. 38-39, quien llega a distinguir siete manos distintas; la cuarta sería la responsable de la transcripción de la *Charrette*. Una caracterización del contenido del testimonio, precioso transmisor de *unica*, epígonos de Chrétien de Troyes, en Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, pp. 405-13 (y también pp. 87-93). La reproducción fotográfica de los testimonios de la *Charrette* (salvo el fragmento I) está disponible en la web <http://www.princeton.edu/~lancelot/new-traditional/>.
- 12 Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 346.
- 13 *Ibidem*, p. 348.
- 14 También en las tres ediciones anteriores, *Cligés*, *Chevalier au Lion* ed *Erec et Enide*, Foerster no se muestra generoso en demostraciones y alberga no pocas reservas

parece limitarse al caso concreto del *Chevalier de la Charrette*: “Denn eine solche [scil. Stammbaum] ist, mag sie vollständig oder reich oder nur summarisch sein, doch ohne jeden praktischen Nutzen”¹⁵. Entre los motivos de esta desconfianza uno de los principales es la práctica de contaminación y conjetural de los copistas, que oscurece, cambia y a menudo impide el establecimiento de vínculos entre los testimonios¹⁶. De tales prácticas el editor no aporta ni tan siquiera un ejemplo relativo al *Chevalier de la Charrette*, y su *stemma* está desprovisto de indicaciones en esta dirección. Además, observa Foerster, también un *stemma* insostenible, acompañado de las pruebas recogidas por el editor, llevará a quien confíe en él a las mismas y discutibles conclusiones. El único sistema para probar la validez de un *stemma* consiste en dejar a un lado el que otros hayan trazado y construir uno basado en la misma *varia lectio*¹⁷. De cualquier forma, concluye el editor, dicho estema es el que “der der grössten Zahl der Einzelfälle gerecht wird”¹⁸. Foerster, poco dado al *esprit de système*, no confirió a sus parcas —aunque agudas y reiteradas— consideraciones un alcance teórico; estas quedaron confinadas en las pocas páginas de las introducciones dedicadas a los vínculos entre los manuscritos¹⁹. En efecto, su *constitutio textus* deja entrever el escepticismo expresado en la introducción. A menudo se siente libre para colocar en el texto la lección que más le satisface, incluso contraviniendo los datos de su propio *stemma*. Así, si bien afirma privilegiar el manuscrito T²⁰, su praxis es en buena medida libre.

Un control sobre toda la tradición manuscrita del *Chevalier de la Charrette*, con vista puesta en una nueva edición crítica, según el deseo del mismo Foerster, me ha permitido concluir que, a grandes rasgos, el *stemma* de Foerster supera la prueba. No procedo a demostrarlo, puesto que se

sobre la eficacia operativa de sus *stemmata*. El *Conte du Graal* se publicará, como último volumen de las *Sämtliche Werke*, solo en 1932, por Alfons Hilka.

15 Christian von Troyes, *op. cit.*, p. VIII.

16 *Ibidem*, p. VI.

17 *Ibidem*, p. VIII.

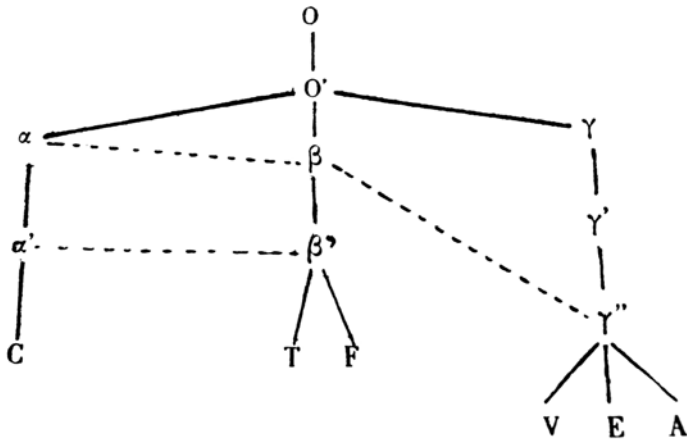
18 *Ibidem*, p. IX.

19 En nuestro caso, solo algo más de cinco páginas: desde p. VI a p. XI.

20 “Im grossen und ganzen verdient T die meiste Rücksicht uns steht deshalb oft gegen alle übrigen im Text”; aunque “oft lässt auch er im Stich”: Christian von Troyes, *op. cit.*, p. XI. Para la lengua, en cambio, tanto en estas como en las otras ediciones de Chrétien, Foerster se basa sobre todo en C.

trata de un tema ajeno al de este estudio; sin embargo, puedo afirmar que, más allá de la existencia del arquetipo O' , de la cual se pueden ofrecer pruebas certeras, importantes convergencias confirman la distribución de los testimonios en dos familias, α (CT) y β ($VAEF$)²¹. La rama β , sobre todo, se define sobre la base de numerosos errores y alteraciones comunes a sus miembros. Menos clara es la situación de α : C y T están vinculados por un número marcadamente inferior de errores, pero estos son de una naturaleza tal —a mi juicio— que no dejan lugar a dudas. Su escaso número se podría atribuir a la calidad de la lección de su modelo. No obstante, es digno de mención que Foerster dudase largo tiempo entre el *stemma* que consideraba más verosímil y otro alternativo, que concebía C y T aislados y opuestos a β ²². Este hecho debe considerarse, cuando menos, un punto de partida relativamente sólido.

Notablemente diverso se muestra el *stemma* establecido por Micha tras una demostración repleta, por desgracia, de numerosos errores materiales²³ y de método²⁴:



21 Aún hay que evaluar la posición de G y, en parte, de F. No es necesario tomar en consideración los escasos versos conservados en *I*.

22 Christian von Troyes, *op. cit.*, p. X.

23 Debidos, en su mayoría, a que Micha siguió incautamente el aparato crítico de Foerster, como atestiguan los numerosos errores comunes.

24 Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 145. Micha no recoge los pocos, pero decisivos, errores comunes a C y T.

Aquí, en cambio, vemos representados gráficamente algunos vínculos “horizontales”, cuyos términos el estudioso resume afirmando “les lignes $\alpha \beta$, $\beta \gamma$ ”, $\alpha' \beta'$ montrent pourquoi nous relevons par exemples des accords *CA*, ou *TV* ou *TAE*”²⁵. El problema radica en que la definición de estos vínculos es demasiado genérica, habiéndose trazado las líneas aludidas no de testimonio a testimonio, o de testimonio a subarquetipo, sino únicamente de subarquetipo a subarquetipo. En efecto, concluye el propio Micha:

Pour établir ce stemma idéal [que tenga en cuenta todos los datos disponibles], non seulement trop d'intermédiaires nous manquent, mais il serait nécessaire de savoir *combien de mss.* ont pratiqué ces amalgames passagers, et de *combien d'amalgames* chaque ms. est le résultat²⁶.

El problema de la contaminación, que Foerster observó insistentemente, aunque no llegó a demostrar, fue tratado de manera más difusa por Micha, si bien este no indicó en su esquema los vínculos que unen de modo individual los distintos testimonios. Sin embargo, enumera una serie de exactos acuerdos “transversales” que, en ocasiones, se someten a un exhaustivo análisis.

Estudiando por mi cuenta la tradición del *Chevalier de la Charrette*, me he encontrado con al menos dos casos de segura contaminación por parte de un testimonio que tienen que ver con los manuscritos *E* y *A*. Querría examinar aquí el caso de *A*²⁷.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 Por lo que respecta a *E*, contamos con dos estudios de Lenora D. Wolfgang, “The Manuscripts of the *Chevalier de la Charrette (Lancelot)* of Chrétien de Troyes. Preliminary Remarks to a New Edition: the Case of ms. *E*”, en *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, eds. Jean-Claude Faucon, Alain Labbé, Danièle Quéruel, Paris, Champion, 1998, II, pp. 1487-1488; “The Manuscripts of the *Chevalier de la Charrette (Lancelot)* of Chrétien de Troyes: Preliminary Remarks to a New Edition: The Case of ms. *E* Part II”, en “*De sens rassis*”. *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, eds. Keith Busby, Bernard Guidot, Logan E. Whalen, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 729-753. Estos son de escasa utilidad, puesto que se limitan a examinar una por una las numerosas lagunas del manuscrito, tratando de identificar las causas, pero sin evaluarlas a la luz del grueso de la tradición.

A comparte buena parte de los errores, de las lecciones inferiores, pero no claramente erróneas, y de las características de β . Además, en ocasiones concuerda con los errores solo de *E*, lo que permitió a Foerster conjeturar la existencia del subarquetipo γ , descendiente de β . Sin embargo, el testimonio parece abandonar muy frecuentemente la lección de su familia para adoptar la de α o alguno de sus derivados; en ocasiones uniéndose a *C*, en otras a *T* y en otras a ambos, en oposición a β .

La actividad de contaminación de *A* es observable sin lugar a dudas al menos en un caso altamente significativo. En los vv. 5406-08 Foerster coloca en el texto: “[...] et si le [el rey] tindrent | Mout an grant, qu’un don lor donast | Et lor voloir lor otreast”. En el v. 5407 la lección acogida es la de *CT* (α), mientras en β (*VAE*) se lee “que il lor donast”. En el v. 5408 se mantiene el texto de α ; *VE* recogen, coherentes con la lección del verso anterior, “I. don et si (*E* et qu’il) lor otroiast”; *A* se separa de β , y adopta en este verso la lección de α : “Et lor voloir lor otriast”. La frase que de aquí se deriva carece de sentido: “Molt en grant que il lor donnast | Et lor voloir lor otriast”: desaparece la mención al “don”, sin la cual el pasaje no se entiende, y “donnast” se queda sin objeto. La mecánica yuxtaposición de dos redacciones diferentes, con el efecto de convertir el pasaje en algo incomprensible y sintácticamente inaceptable demuestra, a las claras, que *A* tenía a su disposición al menos dos ejemplares, uno de β y uno de α . Es hipotetizable que el recurso a dos fuentes distintas se deba a una laguna del ejemplar base, probablemente un verso perdido²⁸.

Con un grado de fiabilidad inferior, pero también digno de mención, es el v. 3040: *CT* “De chasque (*T* chascune) part ot .i. grant (*T* ot: -1) tronc” || *VE* “Dambes .ii. parz avoit .i. tronc”. *A* parece haberse entrecruzado (de forma errónea) con las dos lecciones equivalentes en α (*CT*)²⁹ y β (*VE*): “Quasque part avoit .i. tronc”; en la segunda mitad del v. se lee, como en β (“avoit un”); en la primera mitad se acerca en cambio a α (“Quasque”), pero la omisión de “De” es forzosa para evitar la conse-

28 Micha cita este pasaje a colación de un posible reagrupamiento *VE* (Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 130). Pero aquí *VE* = β .

29 Que se puede reconstruir “De chascune part ot un tronc”, donde *C* sustituye “chascune” por “chasque”, que parece ajeno a la lengua del autor; “grant” sirve solo para compensar la pérdida de una sílaba; *T* se limita a omitir el numeral (escrito .i. en el ejemplar). Foerster se acoge a la lección de α .

cuente hipermetría³⁰.

Correspondencias no banales de *A* con *CT* (= α), opuestas a β en la lección probablemente original, o variante adiafóra, o lección inferior, pero no manifiestamente errónea, se hallan a lo largo de casi todo el texto³¹:

v. 903: *CTA* “si fera voir” || *VE* “non fera voir”. Original.

v. 1347: *CTA* “Pansers li plest parlers (*T* pensers *A* penser) li grieve” || *VE* “Penser li fet amors et grieve”. La lección de *C* es sin duda la genuina; sobre esta *T* y *A* han injertado independientemente un error de repetición (“pensers [...] pensers”). Original.

v. 1463: *CTA* “de voir dire gueitee” || *VE* “devant tres bien gueitee”. Original.

v. 1550: *CTA* “po (*A* molt poi) m’an chaut” || *VEG* “or (*E* om.) ne vos chaut”. Original.

v. 1552: *CTA* “que dite m’aiez” (*A* “m’avez”) || *VEG* “que veüe (*E* veü *G* vos veü) aiez”. Original.

v. 4297: *CTA* “trestote prise” || *VE* “ja tote prise”. Adiafóra.

v. 4299: *CTA* “Donc fera ele” || *VE* “Ne (*E* Donc ne) fera el”. Probablemente *CTA* contienen una lección inferior³². Nótese que *E* (hipermetro) parece cruzar las lecciones de *CTA* y *V*.

v. 4627: *CTA* “Rien fors vos” || *VE* “Rienz nule”. Adiafóra.

v. 4659: *CTA* “La premiere ongle” (*TA* “once”) || *VE* “La premiere jointe”. “Once” es sin duda la lección genuina³³; *C* banaliza, pero claramente partiendo de “once”; *VE* adoptan otra trivialización. No se puede excluir esta vez que *VE* hayan banalizado independientemente.

En dos ocasiones, al menos, *A* se une a *CT* contra β en errores manifiestos, pero en ambos casos el error podría ser poligenético.

v. 1940: *CTA* “Dom estes vos et de quel leu” || *VE* “Qui estes vos et

30 Cabe la duda de que *A* use aquí una construcción sin preposición, atestiguada con la palabra “part” (pero no, por lo que parece, con “chascun”), del tipo de “totes parz”, en lugar de “de totes parz”. Cf. Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, VII, columnas 359-67, s.v. *part*.

31 Aquí, como en el resto de casos, cuando se cita una lección común a dos o más manuscritos, la grafía será la del manuscrito citado en primer lugar, con las normales actualizaciones ($u > v$; $i > j$; $c + a, o, u > \zeta$; división de las palabras; mayúsculas). Los diferentes reagrupamientos se separan con dos barras verticales ||.

32 La pregunta retórica a la que apuntan *VE* (*Ne fera el(e)* [...]?) parece *difficilior*.

33 Para *once*, véase la nota de Foerster: Christian von Troyes, *op. cit.*, p. 402.

de quel lieu”. “Dom” es claramente absurdo, puesto que, equivaliendo a “de quel leu”, introduce una tautología. Pero el mismo error aparece, a cargo solo de *C*, en el Conte du Graal, v. 5595: “Dom il ert”, en lugar del correcto “Qui il ert”³⁴. La poligénesis no se puede excluir.

v. 2219: *CTA* “.I. chevalier sor (*T souz*) la bretesche” || *VE* “Un chevalier de la bretesche”. La lección de *CA*, de la que también proviene la fallida tentativa de *T* de ajustar el sentido (“souz” en lugar de “sor”), es absurda: el caballero hace una incursión “desde la” *bretesche* para luchar contra los adversarios: ¿qué se supone que iba a hacer (para más inri, a caballo) “encima de la” *bretesche*? Pero los vv. 2215 (“Cil qui sor la bretesche fu”³⁵) y 2218 (“*A tant ez vos sor un cheval*”) podrían haber inducido de manera independiente al error de *CTA*³⁶.

No es verosímil que un copista extraiga de un ejemplar de control un gran número de errores manifiestos³⁷. La fenomenología de los casos enumerados, entre los que destaca la ausencia de coincidencias significativas entre *A* y α por lo que atañe a los errores, debería ser suficiente para demostrar la actividad de contaminación de *A*³⁸. Por otra parte, que el ejemplar base de *A* pertenecía a β puede demostrarse por la convergencia de nuestro manuscrito con *VEFG*³⁹ en un número de lecciones erróneas mucho más certeras y abundantes que las que lo vinculan a *CT*⁴⁰. Doy de ello una breve lista, en aras de la brevedad, desprovista de comentarios⁴¹. Errores comunes a *VAE*: vv. 1125, 3318, 4210, 4561, 5305, 5552. Erro-

34 Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, ed. Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993, p. 226.

35 Donde, además, no se habla del caballero, sino de una atalaya situada, precisamente, “sor la bretesche”.

36 *T*, no obstante, recogía sin dudas “sor” en su ejemplar.

37 Cf., por ejemplo, Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2012², p. 117: “è molto difficile che un copista contamina introducendo un errore patente”.

38 Tampoco cabe pensar que *A*, donde comparte con *CT* la lección genuina, se haya emendado *ope ingenii*.

39 Los reagrupamientos en el seno de β varían, naturalmente, dependiendo de la presencia o la ausencia de los testimonios en ese determinado punto del texto.

40 Y ello corresponde, en efecto, a la observación de Paolo Chiesa citada en la nota 37.

41 El simple reagrupamiento *AE*, donde, en representación de β , figuran solo estos dos testimonios, se excluye. No es posible determinar, en tal caso, si la lección errónea remite a β o a su descendiente γ .

res comunes a VAG: v. 1227⁴². Errores comunes a VA: vv. 2031, 5058⁴³, 5276.

Micha no contempla el caso de reagrupamientos αA contra β ⁴⁴. Sin embargo, señala un buen número de coincidencias de CA y TA contra $T/C + \beta$, presuponiendo en todo momento, aunque sin llegarla a demostrar, la relación $C \rightarrow A$ y $T \rightarrow A$. Estudiemos, por lo tanto, estos vínculos partiendo de su análisis.

Acuerdos CA por lo que concierne a los errores⁴⁵. La prueba principal adoptada por Micha atañe a los vv. 1139-43, y en particular a 1140 y 1142. Aporto a continuación el texto crítico de Foerster (hasta los vv. 1144-45) con las variantes de la tradición que afectan a esta cuestión:

Et bote anz le col et la teste | Et esgarde a mont vers le feste, (C par la fenestre A vers la fenestre) | Si voit deus espees venir. | Arriers se tret, et retenir (C Adonc se prist a A Lors se reprist a E Lors se conmenche a) | Li chevalier lor cos ne porent: (A L. ch. coissir n. p.) | De tel äir mëuz les orent (C Detenir qu'esmeüz l. o.) | Q'an terre les espees fierent [...]

Observa Micha que la rima “teste: fenestre”, de CA) parece ajena al uso del autor⁴⁶ (y, yo añadiría, “fenestre” es *lectio faciliior*) y que la sintaxis de los vv. 1142-43 en CA es inaceptable (aunque también lo es en E , incluso mostrando un verbo diferente). En el 1140 la sustitución del *difficiliior* “feste” por “fenestre” podría ser poligenética; quizás menos probable la

42 E se une aquí a CT , quizás también por contaminación.

43 También en estos dos versos E se une a CT .

44 Ya hemos dicho anteriormente que el filólogo francés no reconoce la existencia de la rama α de Foerster.

45 Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 140.

46 Aunque las rimas de este tipo no sean raras en la versificación francesa medieval: cf. Jacques Chaurand, *Introduction à la dialectologie française*, Paris, Bordas, 1972, p. 94: “Les rimes où un R soit implusif, soit explosif devant e final ne compte pas sont en usage un peu partout”; el autor cita, del *Chevalier de la Charrette*, además de este ejemplo, también el de los vv. 1883-84, donde C presenta la rima “trueve”: “uevre” (T “trueve”: “muele”; $VAE [= \beta]$ “troeve”: “noeve”; A carece del final del v. 1883); se trata de una *lectio singularis* de C , además inferior por el sentido; pero abre la puerta a la posibilidad de un encuentro fortuito entre C y A en los vv. 1139-40: para Guiot la rima es aceptable.

sustitución en el v. 1142, que, en gran parte, comparte *E* y produce efectos distintos en sus testimonios en los versos siguientes⁴⁷. El acuerdo no parece del todo significativo⁴⁸.

Micha añade en una nota, sin comentarios, algunos acuerdos de *CA* en errores (“fautes”) y variantes adiaforas (“leçons”)⁴⁹. De las “fautes” se deben descartar las de los vv. 1766, 2220, 2692, 4659⁵⁰.

Queda la del v. 2201: Foerster “Andormiz s’est; talant an ot”; *C* “Si dormi se talant en ot” *A* “Si dormi se talent en ot” || *T* “Endormiz s’est talent en ot” || *V* “Et dormir se talent en ot” *E* “Et dormir se talent enn out” (*VD* “et il s’endormy, se talent en ot”). La lección de *T*, recogida por Foerster, está completamente aislada y no es aceptable en el plano del contenido⁵¹. Quedan, por lo tanto, *CA* por una parte y *VE* (= β) por otra. Su oposición se reduce a *CA* “Si dormi” *vs.* “Et dormir” *VE*; el resto del verso es perfectamente idéntico. “Et dormir” *VE* sería probablemente la lección que se debería acoger en el texto en tanto en cuanto enlaza sintácticamente con el verso anterior y determina un fuerte encabalgamiento, típico del estilo de Chrétien; además “Et dormir” explica “Endormiz” *T* mucho más satisfactoriamente que “Si dormi” *CA*. La lección de *CA* es

47 En particular, es interesante la modificación de *C*, que en el v. 1144 cambia “De tel aïr” por “De tenir”, dando a “porent”, v. 1143, el infinitivo dependiente que necesitaba y sin el cual la frase no tiene sentido. *A* intenta resolver torpemente el problema del v. 1143, introduciendo el improbable infinitivo “coissir” en lugar de “lor cos”.

48 Se debe señalar la poco creíble defensa de la lección de *CA* por parte de Mario Roques: *Les Romans de Chrétien de Troyes, Édités d’après la copie de Guiot (Bibl. nat. fr. 794)*, III: *Le Chevalier de la Charrete*, ed. Mario Roques, Paris, Champion, 1983, p. 222, nota al v. 1128. Entre los editores posteriores a Foerster, Roques es el único que recoge íntegramente la lección de *C*.

49 Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 140, n. 1.

50 El primer acuerdo no es significativo; en el resto de casos, o el acuerdo no subsiste o la lección es unánime.

51 El razonamiento de Foerster (Christian von Troyes, *op. cit.*, p. 380) es curioso, a la par que bastante ingenuo, basado, como está, en peregrinos criterios psicológicos: *T* tiene razón porque Lancelot está cansado debido a las fatigas de la jornada; y por otra parte, alguien como él, que ha dormido sin problemas en el lecho maravilloso, no puede dejar de dormir profundamente también en casa del “vavassor”. Por consiguiente, poner en entredicho sus ganas de dormir (como hacen, incluso con lecciones diferentes, *CVAE*), carecería de sentido. Este es uno de los casos en los que el editor alemán no tiene en cuenta el *stemma* que él mismo traza.

una trivialización carente de valor conjuntivo.

Entre las *leçons* se deben descartar las de los vv. 545, 648, 2530, 3074 (acuerdos claramente casuales), y las de los vv. 1382, 2611 (acuerdos inexistentes).

En el v. 728 *A* (que coincide solo en parte con *C*) conserva probablemente la lección original en oposición a una innovación de *TE*⁵²: *CA* “Qu’il n’ot ne voit ne rien (*A* si) n’antant” || *TE* “Que il ne voit ne il n’entent”.

En el v. 2072 *CA* “trestuit se baillent” se opone a “tuit (mout *V*) se travaillent” *TV* (también a *VD* “moult se travaillent”)⁵³.

En el v. 3759 a *T* “si pres li venoit” se oponen por una parte *VG* “si pres la voit” (*G* “le veoit”) y por otra *CA* “si pres l’i (*A* le) menoit”; Foerster acoge en el texto la lección de *T*, pero la de *CA* es igualmente aceptable e, incluso, tal vez más fiable⁵⁴.

En el v. 5689 a *TFE* “Ne por morir” (aceptado por Foerster) se oponen *CA* “Por a morir”, mientras que *V* presenta una *lectio singularis*; la construcción de *CA* (‘a riesgo de morir’) está atestiguada, pero difícilmente encaja en el complejo período.

En resumen, y una vez eliminados los casos que carecen de valor, en los vv. 2072 y 5689 el acuerdo de *CA* se manifiesta en lecciones que no son erróneas, sino probablemente inferiores; en el v. 728 *CA* parecen presentar la lección genuina.

Se pueden enumerar otros once casos de acuerdos de *CA* contra *T* + β ⁵⁵, algunos de los cuales tienen que ver con lecciones inferiores, ninguno con errores manifiestos y casi ninguno ajeno a la sospecha de la poligénesis. La única, aunque relevante, excepción deriva del pasaje de los vv.

52 El *tricolon* de *CA* (“ot”, “voit”, “antant”) tiene a su favor algunos *loci paralleli* en otros *romans* de Chrétien.

53 *E* modifica erróneamente: “mont se penoient”, que resulta hipermétrico y contraviene. La construcción “se baillier”, aunque rara, está atestiguada, si bien parece ajena al *usus* del autor.

54 La similitud gráfica entre *T* y *CA* (“l’i venoit”/ “l’i menoit”) es tal que llega a privar de valor al acuerdo.

55 Dejando al margen tanto un gran número de acuerdos de *CA*, claramente insignificantes, como los casos de oposición *CA/ TE*, a falta de otros testimonios, ya que *E* también sería susceptible de considerarse contaminado por un código α , probablemente cercano a *T*.

5488-90, donde podría estar implicada una lección de arquetipo.

v. 158: *CA* “Otroit (*A Li o.*) ce qu’il (*A que*) voldra” || *TEG* “Otroit ce qu’il dira”; la lección de *CA* (“voldra”) es inferior (cf. el v. 169), pero no errónea; sin embargo, la sustitución “dira” → “voldra” no escapa a la sospecha de poligénesis, sobre todo en presencia de “otroit” (‘conceda’).

v. 894: *CA* “li vient sus” || *TVE* “li cort sus”; tanto “venir sus” como “corir sus” se usan y están atestiguados en el autor con el significado de ‘asaltar’; las sustituciones individuales de una expresión por otra son demasiado fáciles para que el acuerdo resulte significativo.

v. 970: *CA* “tristesce” || *TVEG* “destrece”⁵⁶; “tristesce” es claramente inferior, pero, en este contexto, podría ser poligenético.

v. 1039: *C* “s’asiet” *A* “s’i asiet” || *TVE* “li siet” || ≠ *G*; *CA* invierten las palabras en rima en los vv. 1039-40, resultando inferiores por el sentido; pero la innovación, que en los dos testimonios produce repercusiones diferentes en el segundo verso, no es significativa.

vv. 3615-3616: *CA* “peitrax... | Estriés” || *TVE* “estri... | Poitral”⁵⁷; es probable que el orden de *T(V)E*, mejor documentado, sea el original; pero la inversión de *CA* podría ser perfectamente fortuita.

v. 4291: *CA* “gole” || *TV* “gorge”⁵⁸ || *E* “col”; si bien “gorge” es, desde luego, preferible (cf. los vv. 4324, 4328), “gole” y “col” son sinónimos.

v. 4303: *C* “met le laz antor sa teste” *A* “met entor le lac sa teste” || *TVE* “mest parmi le laz sa teste”⁵⁹; *C* y *A* anticipan el concepto “antor” del verso siguiente (“Tant qu’antor le col li areste”); *A* de manera tan torpe que priva de sentido a la expresión.

v. 4405: *CA* “enor” || *TVE* “amor”; “amor” es claramente erróneo (cf. el v. 4404), pero se tratará de una banalización independiente; la hipótesis alternativa es mucho más onerosa y francamente improbable: “amor”, error de arquetipo, corregido por *C* y *A* de manera independiente, o bien por un ascendente de *C*, del que lo habría tomado *A* por contaminación.

v. 5200: *CA* “s’aroterent” || *TE* “s’en tornerent” || *V* “s’en retornerent”;

56 “Destrece” se encuentra también en *VD*.

57 En el v. 3516 *V* cambia radicalmente.

58 Compartido por *VD*.

59 También *VD*: “mist parmy le laz sa teste”.

la lección de *CA* es claramente *difficilior*⁶⁰; *TVE* banalizan independientemente.

v. 5488 *CA* “peor” || *TVE* “pooir”; vv. 5489-90 *VE om.*; “pooir” de *TVE* es erróneo e insensato; la falta en *VE* de los vv. 5489-90, que dependen sintácticamente de “peor” y que con “pooir” carecen de sentido, es síntoma evidente de la conciencia del error y un ineficaz intento de remediarlo; la laguna debería remitir a β , colmada por *A* por contaminación con un ascendente de *C*. Por lo tanto, “pooir” será un error de arquetipo⁶¹, corregido *ope ingenii* por un ascendente de *C*; a este se habrá unido *A* en “peor” y en los versos de los que β carece. *T*, en cambio, reproduce el arquetipo con su falta de sentido.

vv. 5789-90: *CA* “porterent: erent” || *TVF* “portoient: estoient”; la rima de *CA* podría parecer, a simple vista, *difficilior*, pero en un análisis más profundo se revela contraria al probable *usus* del autor⁶², si bien no errónea en modo abstracto. Así las cosas, no se puede excluir que la rima de *CA* se encontrase en el arquetipo y haya sido ‘corregida’⁶³ independientemente por *TVF*; la lección *CA* no es separativa.

Micha también identifica algunas convergencias entre *T* y *A*⁶⁴. Discute los casos de los vv. 1136, 1513 e 4571, relegando a una nota⁶⁵ algunos acuerdos más.

En el v. 1136 tenemos *CVE* “de covant” (*V* “covent” *E* “convent”) ||

60 Para este verbo (que con uso reflexivo se atestigua solo dos veces en toda la obra de Chrétien), cf. la nota de Foerster (Christian von Troyes, *op. cit.*, p. 407).

61 Parece excluida, esta vez, la poligénesis en *TVE*, a pesar de la cercanía gráfica de las dos palabras. Igualmente improbable se presenta la hipótesis de una corrección *ope ingenii* por parte de *C* y de *A* de manera independiente. Por lo demás, los dos versos que faltan en β , no podían ser inventados por *A*. “Pooir” por “peor” es un error conjuntivo, pero no separativo.

62 Cf. Maurizio Perugi, “Patologia testuale e fattori dinamici seriali nella tradizione dell’*Yvain* di Chrétien de Troyes”, *Studi Medievali*, XXXIV, 2 (1993), pp. 841-60; sobre todo pp. 852-53, donde se subraya la tendencia de la tradición a “censurar” las formas etimológicas del imperfecto y del futuro de *estre*, en aras de aquellas no etimológicas, que han prevalecido. Sin embargo, en otros dos pasajes de los *romans* de Chrétien, (*i*)*erent* imperfecto se encuentra en posición de rima con *-ierent*, y no con *-erent* como aquí.

63 O sea, satisfactoriamente ‘banalizada’.

64 Alexandre Micha, *op. cit.*, pp. 137-38.

65 *Ibidem*, p. 138, n. 1.

TA “doucement”; aunque “doucement” sea poco adecuado al contexto y destruya la rima leonina “sovant”: “covant”, el acuerdo *TA* podría perfectamente ser casual: “decouēt” e “doucemēt” (quizás “doucemt”, con una barra sobre la *m* para abreviar *en*) son paleográficamente bastante cercanos.

En el v. 1513 la convergencia es inexistente.

En el v. 4571 tampoco se observa una correspondencia exacta entre *T* y *A*: *C* “Se fet las et se fet couchier” || *T* “Ne se coucha ne fist couchier” || *V* “Le dit atant se vet couchier” || *A* “Se couca et si fist coucier” || *E* “Dist icen et s’ala couchier”; como se ve, las lecciones de *T* y *A* no son en absoluto asimilables; estamos, más bien, ante la presencia de una difracción, en la que cada testimonio opera por su cuenta⁶⁶; no obstante, Micha se atreve a afirmar que “la source commune [a *TA*] est assurée”⁶⁷.

Los casos relegados a nota son mucho más numerosos:

“Fautes”

En el v. 2680 el acuerdo de *TA* se produce sobre una lección claramente errónea, pero es parcial y no excluye la sospecha de poligenesis⁶⁸.

En el v. 3359 el acuerdo es inexistente.

En el v. 3431 “plus”, común a *TA*, anticipa el verso siguiente.

En el v. 5076: *TA* deben haber conservado la lección original, banalizada por *CVE*⁶⁹.

“Leçons”

vv. 785, 1658: banalizaciones evidentes por parte de *TA*.

vv. 1067, 2034, 2412, 2478, 2665-66, 3963: acuerdos de *TA* muy probablemente casuales.

66 Y donde *V* podría haber conservado la lección original: “Le dit” está sintácticamente vinculado a “por la gent”, v. 4570, con un fuerte encabalgamiento, muy típico del estilo del autor.

67 Alexandre Micha, *op. cit.*, p. 138.

68 *T* “que ce fust .i. cuens” *A* “qu’il doie estre quens” || *CVEG* “qu’il doie estre suens” (*E* “que devoit” *G* “que doie”). *A* conserva “doie”, ciertamente original, mientras que *T* lo modifica con “ce fust”.

69 Que, en efecto, muestran lecciones distintas.

v. 1919: el acuerdo de *TA* es parcial⁷⁰, y es muy probable que la lección de *T* sea original.

v. 3323: el acuerdo *TA* debe ser extendido a *E*.

v. 3822: acuerdo *TA* inexistente.

Entre las “leçons”, vale la pena discutir dos casos: vv. 3864, 5007-08.

v. 3864: *CVG* “tochast” || *TA* “tornast” es, sin duda, lección inferior, aunque no se trata de un error manifiesto; además, la similitud gráfica disminuye notablemente su valor.

vv. 5007-5008: *CVE* “Qant li seiremant furent fet” || *TA* “Et quant les seremenz ont faiz” (*A* “Quant [...] orent [...]”); *CVE* “Lor cheval (*V* Et li ch. *E* Et lors ch.) lor furent fors tret” || *TA* “Lors orent les chevaux fors traiz”; *CVE* muestran una construcción pasiva, mientras que *TA* una activa; variantes adiaforas y acuerdos poco significativos.

Se pueden citar otros acuerdos *TA* contra *C* + β , pero de escaso valor⁷¹.

v. 1258: *TA* “plus rien ne li querroit” || *CVEG* “plus ne li requerroit”; *TA*, no habiendo entendido que “plus” es objeto de “querroit”, insertan “rien”, acortando la forma verbal por razones métricas; el acuerdo no es de los más significativos.

v. 1536: *TA* “ainz m’ocirroie” || *CVEG* “einz me (*VE* en *G* i) morroie”; la lección genuina parece conservada por *VE* (“en morroie”); la construcción de *C*, en su sentido literal, es ajena a la obra de Chrétien; en vista del contexto, *TA* “m’ocirroie” podría ser una coincidencia casual.

v. 1578: *TA* “Ne tant de los” || *CVEG* “Ne tant d’enor”; “enor” y “los” son sinónimos; el acuerdo de *TA* sobre “de los” no es de los más significativos.

v. 2045: *TA* “Et je en sui” || *CVE* “Et g’en (*V* ge) resui”; “je en sui” de *TA* podría ser prosódicamente difícil por la ausencia de elisión de “je” ante “en”; “resui” de *CVE* (“a mi vez, yo también soy”) es más difícil (y más adecuado) sobre la base del sentido; la oposición *TA* / *CVE* no parece, tampoco en este caso, significativa.

v. 2478: *TA* “en soupeçon” || *CVE* “an cusançon”; “cusançon” es, desde luego, más adecuado al contexto, pero “sospeçon” se insinúa, como alter-

70 *T* “Li estrange prison i tienent” || *A* “Li estrange prison i sont”.

71 Excluidos, con más motivos, los habituales y numerosos encuentros claramente casuales.

nativa a “cusançon”, en la tradición del *Chevalier au Lion*, v. 108: *H* “sos-peçon” *VFAS* “cusençon” *G* “encusençon” *R* “marison”⁷²; *T* y *A* podrían haberse encontrado de modo casual.

vv. 2665-66: *TA* “seoit”: “servoit” || *CVEG* “seoient”: “servoient”; la tercera persona del singular de *TA* es errónea (cf. sobre todo el v. 2669), pero probablemente poligénica; el pasaje parece pensado a propósito para confundir a los copistas; y de hecho en los vv. 2667-68, *A* pasa a la tercera del plural (“meissent”: “preissent”), mientras que *T* mantiene la tercera del singular, en la que coincide con *V* (“meïst”: “preïst”); todo ello con modificaciones y adaptaciones individuales.

vv. 4327-4328: *TA* “toutes”: “routes” || *CVE* “rotes”: “totes”; se trata del orden de las palabras en rima; las alternativas son equivalentes y sospechosas de poligénesis.

El análisis de *Micha*, desprovisto de la nutrida serie de coincidencias insignificantes o inexistentes, e incrementado con el resto de los casos señalados, se revela muy escaso. Se salvan, quizás, por lo que respecta a *CA*, los vv. 1139-43, 2201, 5869. Solo el acuerdo en los vv. 5488-90, donde probablemente haya implicado un error de arquetipo, parece altamente significativo y, por ende, decisivo. En cambio, ningún acuerdo *TA* contra *C + β* resulta significativo tras un examen detenido.

Sobre la base del material hasta aquí recogido, la conclusión es que *A*, sobre un ejemplar base perteneciente a *β*, ha injertado una serie de lecciones provenientes de *α*, y, en particular, de un testimonio de control afín a *C*. Una línea discontinua debería, por tanto, trazarse en el esquema de Foerster entre *A* y un ascendente de *C* (*C*).

Hasta ahora hemos hablado, por comodidad, de *A* como actor de un proceso de contaminación entre una base que remite a *β* y un ejemplar de control del área *α* (cercano a *C*). Pero el códice de Chantilly no es, desde luego, el lugar en que la contaminación se verifica de modo efectivo.

Ante todo, no es posible identificar rastro alguno de tal actividad. No hay variantes interlineares o marginales, nada que pueda llevar a pensar

72 Christian von Troyes, *Der Löwenritter (Yvain)*, ed. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1887. La *varia lectio* se ha extraído de la transcripción sinóptica de todos los manuscritos, al cuidado de Kajsja Meyer, disponible en la web <http://www.lfa.uottawa.ca/activites/textes/kmeyer/kpres.html>. El manuscrito denominado *H* corresponde con nuestro *C*.

en una responsabilidad del copista de nuestro códice. Además, como se ha dicho, el texto de *A* es múmero y concluye en el v. 5873. Es altamente improbable que el escriba de *A* tuviese a su disposición dos ejemplares y que ambos careciesen de la parte conclusiva del *roman*⁷³.

La contaminación debió de producirse a nivel de un antecedente de *A*. En tal caso, la citada línea discontinua debería trazarse, para mayor precisión, entre este antecedente (*A'*) y α , o entre *A'* y el ascendente *C'* de *C*.

Creo que las observaciones brindadas en este estudio refuerzan e incluso enriquecen la reconstrucción de Foerster. En este caso, tal vez particularmente favorable, la contaminación, una vez sacada a la luz y bien circunscrita, tiene el efecto, paradójico solo aparentemente, de volver más límpidas las aguas que, por su causa, corrían el riesgo de verse enturbiadas. El estudio tipológico de los fenómenos poligenéticos en las tradiciones de los *romans* en francés antiguo facilitaría análisis como este, favoreciendo la eliminación de una gran masa de materiales superfluos⁷⁴. Más aún, sería extremadamente útil, si bien de ardua compilación, un diccionario de Chrétien de Troyes que recogiese, para cada lema, las variantes que ofrece la tradición.

73 Recuérdese que la mutilación no se debe, en *A*, a causas materiales (pérdida de folios o fascículos): el texto se detiene *ex abrupto* alrededor de la mitad de la columna *a* del folio 213v; el resto del mismo permanece en blanco.

74 Un sugestivo intento en esta dirección y aplicado a la *Commedia* dantesca puede verse en Caterina Brandoli, “Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi”, en *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, ed. Paolo Trovato, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 99-214.

La contaminación en la *Commedia**

ELISABETTA TONELLO

Università degli Studi e.Campus

Título: La contaminación en la *Commedia*.

Title: The Contamination in the *Commedia*.

Resumen: El fenómeno de la contaminación en un tradición tan nutrida como la de la *Commedia* de Dante se presenta de las más variadas formas, en virtud de los contextos de copia de los manuscritos, de las tipologías de los copistas y del estado de conservación de los testimonios. Mediante una reseña de las distintas categorías de la contaminación individuadas por la crítica (contaminación y contaminación extraestemática, contaminación de lecciones y de ejemplares, contaminaciones esporádicas, densas y completas), integrada con algunas propuestas adicionales concebidas *ad hoc* para el texto de la *Commedia* (contaminación interna y externa, contaminación híbrida, contaminación simple y estratificada), este ensayo se orienta a mostrar un cuadro suficientemente abarcador del problema, acompañado de ejemplos y propuestas de solución, o al menos de sugerencias útiles para sortear el obstáculo.

Abstract: The phenomenon of the contamination in an overabundant tradition like that of Dante's *Commedia* appears in various forms, depending on the context of the copying process of the mss., on the types of copyists and on the state of conservation of the witnesses. Through a review of the different categories of contamination identified by critics (extrastemmatic contamination and contamination, contamination by lessons and by juxtaposition, sporadic, thick and full contamination,) - integrated with some additional proposals designed specifically for the *Commedia* (internal and external contamination, hybrid contamination, simple and stratified contamination), the essay aims at giving a comprehensive picture of the problem, together with examples and proposals for solutions or at least useful tips to overcome the obstacle.

Palabras clave: Contaminazione, Dante, *Commedia*.

Key words: Contamination, Dante, *Commedia*.

Fecha de recepción: 24/12/2016.

Date of Receipt: 24/12/2016.

Fecha de aceptación: 2/1/2017.

Date of Approval: 2/1/2017.

* Traducción de Francisco José Rodríguez Mesa (Universidad de Córdoba), en armónica colaboración con Rafael Bonilla Cerezo (Università di Ferrara).

Ni la simplicité d'une hypothèse n'est un gage de sa justesse, ni sa complexité n'est une marque de sa fausseté².

La *Commedia* de Dante puede presumir de una tradición abundante, formada por alrededor de 800 testimonios de los cuales 600 no son fragmentarios. Por ello, el estudio de la tradición manuscrita resulta especialmente problemático, a la vez que constituye un campo de estudio experimentalmente valioso del que es posible extraer indicaciones estadísticas y propuestas teóricas aplicables igualmente a otras tradiciones de textos de una cierta extensión (la copia de la *Commedia*, que cuenta con 14233 versos, requería al menos tres meses de trabajo)³.

Fermo parte de un grupo de investigación, con base en la Universidad de Ferrara y guiado por Paolo Trovato, que afronta, desde hace quince años, un proyecto de edición crítica de la *Commedia*. Dicho equipo ha

-
- 2 Joseph Bedier, "La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes", *Romania*, LIV (1928), pp. 161-96 y 321-356 (p. 352).
 - 3 En síntesis, la primera edición realizada con objetivos científicos es la de Witte (1862), que se sirvió de 4 manuscritos (todos, más o menos, provenientes de la misma zona estemática). La segunda es la de Moore (1889), que integra el texto de Witte con las variantes de 17 testimonios provenientes de las bibliotecas de Oxford, Cambridge y Londres. En Italia, en 1921, Vandelli publicaría su edición para la Società Dantesca Italiana. A pesar de que el estudioso había realizado la colación por *loci critici* de todos los códices de la *Commedia* existentes, no consiguió ordenar los resultados y, por tanto, renuncia a las ventajas de la estemática, prefiriendo reconstruir la lección verso por verso. Casella, en 1923-1924, dibujó el primer árbol genealógico de la *Commedia*, relativo solamente a los manuscritos de tradición toscano-florentina (la más corrompida). Tras esto se llega a la edición nacional de Petrocchi, que aún hoy se considera un punto de referencia (aunque se base solo en 27 manuscritos escogidos entre los que se consideran más antiguos), para concluir con la edición aparecida en 2001 al cuidado de Federico Sanguineti. Se trata de la primera y única edición que toma en consideración todos los manuscritos conservados (a excepción de los fragmentarios), aunque basándose, por desgracia, en un número reducido de *loci critici*. El estudioso termina fundando su trabajo en 7 manuscritos, privilegiando el septentrional Urb (las siglas de los manuscritos fueron fijadas por Petrocchi en su trabajo) tanto por lo que tiene que ver con el contenido del texto como por lo que se refiere a los aspectos formales o lingüísticos.

ultimado la colación por *loci critici* (los 400 del denominado canon barbiano, más 200 de otros pasajes) de todos los manuscritos que contienen al menos 30 cantos de la *Commedia*, y, por ende, puedo basarme en los resultados de las primeras fases de nuestro trabajo (*recensio* y *collatio*) para tratar de trazar algunas consideraciones globales sobre el problema de la contaminación en la *Commedia*⁴.

Para abordar el tema específico son obligadas algunas reflexiones preliminares sobre la cuestión general de la contaminación. Vale la pena, antes de nada, recordar las definiciones relativas a este fenómeno textual. Una mera enumeración terminológica delinea un cuadro interpretativo que puede ser reutilizado en otros contextos. Se afrontarán en esta oportunidad algunos binomios característicos (contaminación y contaminación extraestemática, contaminación de lecciones y de ejemplares, contaminación esporádica, densa y completa), integrándolos con las categorías que el caso específico de la *Commedia* requiere (contaminación interna y externa, contaminación híbrida, contaminación simple y estratificada).

Las familias o subfamilias de testimonios más frecuentemente citadas se denominarán utilizando las siguientes siglas, en parte tradicionales, en parte introducidas en NP y NP², en parte usadas en otros trabajos de

4 Este trabajo enlaza a las mil maravillas con un trabajo a cuatro manos sobre la contaminación en la *Commedia* redactado cuando habíamos realizado ya la colación de la mitad de la tradición: Elisabetta Tonello y Paolo Trovato, “Contaminazione di lezione e contaminazione per giustapposizione di esemplari nella tradizione della *Commedia*”, *Filologia italiana*, VIII (2011), pp. 21-33. Nótese que, una vez ultimadas las colaciones, las estimaciones porcentuales proyectadas se corregirán al alza: la contaminación por yuxtaposición, que prudentemente se atribuye a un 15 % de los testimonios colacionados, afecta, en cambio, a más del 30% de los ejemplares.

5 NP = *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Una guida filologico linguistica al poema dantesco*, ed. de Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007 y NP II = *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie. Studi 2008-2013*, eds. Elisabetta Tonello y Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it, 2013.

quien suscribe⁶ y en su ensayo global, aún en prensa⁷, acerca de la clasificación de testimonios toscano-florentinos del poema que se remontan al Trecento tardío y al Quattrocento:

α = tradición toscano-florentina: a_0 , *cento*^{* \mathcal{C}} , *parm*₀, *vatbocc*...

β = E F U Ubn

a_0 = Mart Triv y afines

Ashburnham Combination o *AshComb* = Ashb. App. 5 Ashb. 406

Ashb. 830 Ashb. 834 Barb. 4112 Vat. Lat. 32002

bol = Bol Im. 31 y afines

buti = Nap. XIII C 1 y afines

cento^{* \mathcal{C}} = Lau Lo Ricc Tz y afines

cento^{** \mathcal{C}} = Lo Ricc Tz y afines

*lau*_{40.12} ^{\mathcal{C}} = Laur. 40.12 y afines

p = Ars. 8530 Clar. 1466 Eg. 2567 Fior. C.S. C III 2696 Laur. 40.1

Laur. 40.31 Laur. 40.37 Pad. 9 Pad. 67 Parm. 1060 Pav. 283 Per.

B 25 Ricc. 1119” Sien. I VI 27 Triv. 1047 Triv. 1082 Ver. Cap.

813/814/815 + Breslau Milich 1628 Ph V

*parm*₀ = Parm y afines

pr ^{\mathcal{C}} = Pr y afines

vatbocc = Vat Chig Ri To y afines

vrl = Laur. 40.37 Ver. Cap. 813/814/815

x1 = Mad R

1. DEFINICIÓN DE CONTAMINACIÓN

Partamos de la definición de contaminación⁸. Recuperando un elocuente

6 Elisabetta Tonello, “Per la tradizione della *Commedia*. Appunti sul copista di Pr”, *Filologia italiana*, IX (2012), pp. 55-78; Elisabetta Tonello, “Sull’Angelicano ovvero sull’impossibilità di classificare la tradizione della *Commedia*. In margine alle proposte per un testo-base della *Divina Commedia* di Petrocchi”, *Filologia Italiana*, 10 (2013), pp. 57-81; y Elisabetta Tonello, “La famiglia vaticana e la tradizione Boccaccio”, *Filologia Italiana*, 11 (2014), pp. 85-110.

7 Elisabetta Tonello, *Per l’edizione critica della Commedia. Ricerche sulla tradizione tosco fiorentina (1330-1501)*, Padova, libreriauniversitaria.it, en prensa.

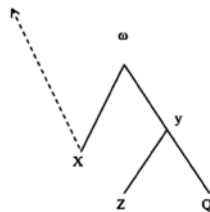
8 Sobre este mismo tema, véase Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann’s Method*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 128-138.

término usado por Barbi (el término *contaminación* parece remontarse o, al menos, deber su difusión al manual de Paul Maas) definiremos la contaminación como una mezcla entre dos (o más) testimonios de una misma obra o, tomando prestada la terminología de Timpanaro, como una “perturbación” del texto⁹. Las razones de la mezcla entre los autógrafos son múltiples. Un proceso de copia puede abandonarse y ser retomado posteriormente por otro autógrafo. Una transcripción puede ser el fruto de una colaboración entre dos o más copistas profesionales. Por último, la copia puede provenir de una *editio variorum* o convertirse a la postre en una.

Todos los fenómenos mencionados producirán ejemplares con resultados provenientes (al menos) de una cepa genealógica (X) y también de otra (Y). Las líneas discontinuas que atraviesan el *stemma codicum* irán de un autógrafo a otro para indicar la relación que se crea entre ambos modelos, como en el ejemplo ficticio ilustrado debajo¹⁰.

9 Paolo Trovato, “Un campo metaforico”, *Lingua e stile*, 2002, p. 288n.

10 Existe además la contaminación extraestemática, posibilidad a la que aludieron a principios del siglo XX dom Quentin y Bédier, y que fue lúcidamente teorizada por Sebastiano Timpanaro, *The Genesis of Lachmann's Method*, ed. and transl. by Glenn W. Most, Chicago, Chicago University Press, 2005, y luego discutida por Paolo Trovato, *Everything*, pp. 128-138. Se trata del caso en que la contaminación acaece con un testimonio (o rama del árbol) de la que no ha quedado rastro. En tal caso, la línea discontinua partirá de un ejemplar para terminar fuera de los trazos de las ramas del árbol, como en la siguiente figura:



Véase para esta cuestión el ensayo de Timpanaro, que cito por la traducción inglesa: «There are correct readings at which no medieval copyist-philologist (in certain cases not even the best modern philologist) could arrive conjecturally. A more serious danger consists in the possibility that a copyist, for example, of the branch [...] might have healed errors or filled lacunas not by conjecture and not even by checking one of the other witnesses that have survived to our day, but by collating a manuscript of a completely different branch or tradition, which was later lost. In his book Pasquali cites many cases in which one must have recourse to this hypothesis

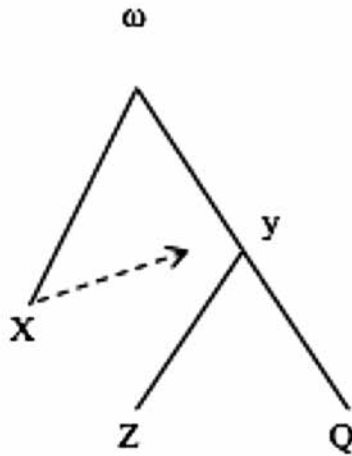


FIG. 1

2. CONTAMINACIÓN DE LECCIONES Y CONTAMINACIÓN POR YUXTAPOSICIÓN

Cesare Segre introdujo las categorías de la “contaminación de ejemplares” (o, mejor dicho, de la contaminación por yuxtaposición de ejemplares) y de la “contaminación de lecciones”. La primera se da cuando «un copista, o per integrare un esemplare incompleto, o perché imbattutosi in un esemplare più leggibile o autorevole, trascrive alternativamente da due esemplari»¹¹. La segunda «è conseguenza di una collazione eseguita

[...] At Timpanaro 1965: 397 I suggested designating this phenomenon by the term *extra-stemmatic contamination* (that is, contamination deriving from manuscripts that do not form part of the tradition that has survived more or less completely». Véase Sebastiano Timpanaro, *op. cit.*, p. 179.

11 Cesare Segre, “Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa”, en *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 63-67; después en Cesare Segre, *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 71-74, de donde se cita (p. 71). Véase la traducción recogida en este monográfico de la revista *Creneida*.

sull'ascendente di un codice»¹². El estudioso añade que la contaminación de lecciones puede ser “simple”, si resulta de una sola colación; “fraccionada”, si deriva de colaciones sucesivas del mismo ejemplar; o “múltiple”, si es consecuencia de más colaciones a partir de distintos ejemplares.

2.1. *Copistas profesionales y contaminación por yuxtaposición de lecciones*

Hay que tener en cuenta la diferencia entre el copista profesional, que trata de terminar el trabajo en el menor tiempo posible, y el copista-lector, que consulta, tomándose todo el tiempo necesario, varios ejemplares del mismo texto. En la descripción de la contaminación por yuxtaposición, Varvaro se refiere a la primera de las tipologías, la más frecuente en la *Commedia*:

la maggior parte dei manoscritti medievali è opera di copisti professionisti e [...] essi sono stati copiati fascicolo per fascicolo, prima di essere legati insieme a formare un codice. Orbene, nelle officine dei copisti professionisti possono esistere, meglio che nelle biblioteche private, più copie di uno stesso testo, specialmente se esso è richiesto dal mercato, cioè se è un testo che gode di buona fortuna. Se poi arriviamo a casi come i Danti del cento, che l'officina usasse parecchi antigrafì mi pare sicuro, perché questo è l'unico modo che il libraio medievale aveva per accelerare la produzione del libro, facendo copiare lo stesso testo da più scribi. Che tali antigrafì fossero in fascicoli sciolti è probabile, ma ciò non fa molta differenza rispetto al caso che fossero invece rilegati. Il fatto importante è che, dopo una interruzione del lavoro, per esempio dopo il riposo notturno, il copista non aveva alcuna ragione per riprendere esattamente l'antigrafo che aveva utilizzato il giorno precedente. In particolare, se aveva finito di copiare, mettiamo, il terzo fascicolo sciolto, quel che gli importava era di riprendere a lavorare su una copia del quarto fascicolo sciolto. Ripeto: non fa differenza se egli aveva lavorato su un codice cucito, perché quel che contava era che disponesse di un altro codice cucito o un altro fascicolo della stessa opera. Se questa ipotesi coglie nel segno, non c'è niente di strano che il risultato finale sia contaminato. Non nel

12 *Ibidem*.

senso che il testo dell'antigrafo sia stato modificato con l'inserimento di singole lezioni provenienti da un altro codice e da un'altra famiglia testuale, ma nel senso ben diverso che l'appartenenza alle famiglie testuali può variare da un fascicolo all'altro [...] o meglio da una seduta di lavoro all'altra, seduta di lavoro che può corrispondere o no a fascicoli completi¹³.

Para este tipo de productos de taller, la contaminación es un fenómeno constante, incluso me atrevería a decir que se trata de un fenómeno característico. Piénsese en el caso de copistas conocidos y prolíficos, como los de los manuscritos Lau, o Parm, o Pr. Al estudiar los productos de estos copistas, nos damos cuenta de que cada uno de ellos se sirvió de diferentes antígrafos para distintos fines. Por ejemplo, a través del caso paradigmático del copista de Pr y del de Parm: los cuatro manuscritos del copista de Pr que han llegado hasta nosotros pueden ser reconducidos desde el punto de vista genealógico a tres familias distintas: *a_o*, *cento*^{***é*} y *pré*^é. De hecho, el ms. Urb. 365 es completamente de tipo *cento*^{***é*}; Laur. 40.35 sigue *pré*^é para el *Inferno* y el *Paradiso*, pero en los cantos centrales su modelo vuelve a ser *cento*^{***é*}; Pr se puede adscribir completamente a un linaje distinto, que llamo *pré*^é, y Marc. Zan. 50 se inserta en *pré*^é, excepto en la primera parte del *Inferno* (hasta el final del primer fascículo), donde se muestra afín a *a_o*.

Dado que los manuscritos del copista de Pr han sido copiados durante el mismo período cronológico y poseen estándares formales comunes (tipo de escritura, *mise en page*, ornamentación) debemos asumir que: a) el copista de Pr operaba en un taller muy activo a mediados del Trecento¹⁴; y b) en su taller tendrían que estar disponibles (al menos) tres ejemplares distintos pertenecientes o a otros tres modelos textuales, pro-

13 Alberto Varvaro, "Considerazioni sulla contaminazione, sulle varianti adiafore e sullo stemma codicum", en *Storia della lingua italiana e filologia. Atti del VII Convegno ASLI, Associazione per la Storia della lingua italiana (Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008)*, ed. Claudio Ciociola, Firenze, Cesati, pp. 191-196 (p. 193).

14 Según los estudios de Vincenzo Guidi y Paolo Trovato, "Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità" *Filologia italiana*, 1 (2004), pp. 9-48, la tasa de porcentaje de los manuscritos del Trecento no debería ser inferior a alrededor del 80 % del total. En nuestro caso, debemos inferir que el copista de Pr puede ser responsable de otra decena y media de *Commedias*.

bablemente separados en fascículos o divididos por cantos que el copista intercambiaba a menudo y sin darse cuenta durante el proceso de copia. Naturalmente una situación tal generará copias contaminadas por yuxtaposición.

Distinto es el caso del copista de Parm. Este escriba se halla inserto en una red de colaboraciones con otros copistas (el copista de Ashb, de App, de Lau etc.), como demuestran las intervenciones de varios códices donde se dan cita varias manos o textos. Puede suceder, por ejemplo, que en un mismo códice se encuentre el texto copiado por un escriba mientras las rubricas pertenecen a otra mano y una tercera haya añadido correcciones o haya completado versos.

En este caso, además de la contaminación por yuxtaposición (cuando las intervenciones son largas y continuas), también se dan fenómenos de contaminación de lección (cuando se trata de correcciones, o de completar pasajes puntuales y ocasionales). La alternancia de copistas implica también una alternancia de autógrafos desde el momento en que, por regla general, cada escriba copiaba su propio ejemplar.

2.2. *Copistas lectores y contaminaciones de lección*

Volvamos a la categoría de los copistas-lectores. Otro caso frecuente en la tradición de la *Commedia* es el de la contaminación de lección por mor de los copistas-lectores, que pueden ser de alto o bajo nivel cultural. Partamos de esta última tipología. Existen muchos casos que prueban el interés de personas particulares (por lo general notarios, figuras con cargos públicos o políticos, etc.) por la obra de Dante y la consiguiente práctica de contaminación. En tales casos, las copias resultantes dependen de tradiciones conocidas y difundidas o, lo que es lo mismo, disponibles en el mercado. Estos lectores parecen no poder acceder a testimonios estemáticamente notables y, por tanto, no transmiten sus variantes; ello podría deberse a un mediocre nivel cultural que les impediría reconocer las mejores lecciones.

Algún ejemplo. Fior. Pal. 318, salido de la mano de Ottaviano di Jacopo Doni (en el folio 205r se lee: “il quale libro è dactaviano diacopo doni disua propria mano fornito di scrivere questo 7 lodi dimaggio MCCC-

CLX. *Qui scribat semper cum domino viuat*”), es un códice de 1460 que mezcla de forma desordenada distintas tradiciones: a_0 , $parm_0$ etc.

Manch. 49 es un testimonio cuatrocentista en el haber del notario Bartolomeo Landi de Landis da Prato. La primera parte del *Inferno* recoge lecciones provenientes de ramas muy distantes entre sí (familia p , *vatbocc*, *pré* etc.), mientras que, a continuación, el texto se alinea con a_0 y, a partir del *Paradiso*, muestra un texto α con influencias provenientes de la familia *buti*. Laur. Acq. y Doni 218 es obra de Amacristus de Trappis, un notario bergamasco, que afirma haber concluido su trabajo el 29 de abril de 1390 (fol. 130 v: “*Scripti et complevi ego magister de Trappis notarius MCCCCLXXX*”). El códice presenta lecciones de a_0 , *pré* etc. Par. 78, de finales del s. XV, es otro ejemplo de códice explícitamente copiado “como fruto de la pasión”. El véneto Giorgio Zancani anota: “Zorzi Zancani la scripto per amore / per quel da Certaldo et Dante al suo amore”, y el texto presenta lecciones típicas de las familias septentrionales, de $parm_0$, del *cento*. También el noble boloñés Lodovico Foscarari, autor de Ott. 1523, debió servirse de varios ejemplares: se encuentran en el códice algunos rastros del Ashburnham Combination y de $x1$. El florentino Zanobi di Paolo d’Agnolo Perini, tras haber copiado el Ricc. 1024, en el fol. 99 afirma: “Questo libro sie effucominciato e chonpiuto ascrivere di mano di zanobi di pagholo dangnolo perini popolo di santo lorenzo ghonfalone lione adoro quartiere disanto Jouanni di Firenze sicche priego chilla ochillo sa melo debba riguardare quanto puo e quando la adoperato melo renda. A onore delnostro signore Gieso Christo”. El texto es una mezcla de variantes, prevalentemente $parm_0$, con frecuentes interferencias provenientes de otras zonas de la tradición α .

Una lista de ejemplos podría ocupar páginas y páginas. En resumen, la ecuación copista-lector y tradición horizontal funciona bastante bien. Un *explicit* donde el copista reivindica haber prestado una atención especial a la calidad del texto puede representar un indicio de contaminación. Entre los testimonios más elocuentes de esta práctica se halla la *subscriptio* de Forese Donati (párroco di San Stefano in Botena) en Mart, cuidadosamente reproducida por el comentarista del Quinientos, que escribió, entre otras cosas: “*Ego autem ex diversis aliis respuendo quae falsa et colligendo quae vera vel sensui videbantur concinna, in hunc quam sobrius potui fideliter exemplando redegi*”. Téngase en cuenta que el códice de Forese fue

realizado entre mediados de octubre de 1330 y el 30 de enero de 1331, lo que significa que, ya en una época muy antigua, los más atentos transcriptoros recurrían a la colación de varios ejemplares para sanar lo que consideraban errores tradicionales.

Como siempre hay excepciones que, si no confirman la regla, al menos nos ponen en guardia ante corolarios demasiado fáciles. Fior. II I 37 es un códice copiado por Niccolò di Matteo Albizi durante una década, tal y como el mismo transcriptor declara (“Questo libro è dinicholo dandrea dimatteo dipiero di bancho deglalbizi.scritto di sua propria mano chominciato a scriuere inrodi ad XXII di dicembre MCCCCXLII e finito di scrivere in firenze ad XVII digennaio. MCCCCL una domenicha sera aore III ½ di notte”),¹⁵ comenzado en Rodi y concluido en Florencia. Se podría creer que el copista recurrió a varias copias de ocasión y a préstamos, considerando el tiempo durante el que desarrolló su labor. En cambio, el texto se muestra fiel a un único modelo textual y revela la dependencia de un solo antígrafo. El códice constituye una copia estable de Fior. C.S. C III 1261 dentro de una subfamilia dependiente de *vatbocc*.

El copista-lector puede hacer gala de un notable bagaje cultural. Dentro de la tradición de la *Commedia* el porcentaje de copias contaminadas por la intervención de copistas-lectores de alta calidad es relativamente bajo. Los casos no faltan —dada la amplitud de los testimonios y el interés de la obra— pero su incidencia se antoja limitada. Se trata de operaciones como las de Filippo Villani o Bembo que, por razones culturales y editoriales, compararon varios códices en busca de las variantes más convincentes. Sus productos, respectivamente el LauSC y el Vat. 3197, son conocidos por la crítica desde hace tiempo. Baste pensar que LauSC resulta tan correcto y refinado que ha sido utilizado como texto de referencia para las ediciones de algunos críticos.

La precoz exégesis que afectó a la *Commedia* también contribuyó a contaminar el texto del poema. Los comentaristas comenzaron inmediatamente a ejercitarse en la *varia lectio*, dando vida a interferencias entre las glosas y el texto que acababan irremediablemente por modificar las lecciones. La mayor parte de los testimonios que contienen el comentario

15 Para todas las *subscriptions* nos hemos basado en Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die ‘Göttliche Komödie’. Vergleichende Bestandsaufnahme der ‘Commedia’-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, *ad locum*.

de Lana y de Ottimo presentan textos muy corregidos en los que prevalecen las lecciones correctas.

La elección de contaminar para un copista-lector de este último tipo deriva de la voluntad de mejorar un texto y, por ello, es difícil que las lecciones importadas comporten algún tipo de aberración¹⁶.

2.3. Casos aislados (*contaminación de lecciones por yuxtaposición*)

Al margen de las dos categorías de copista-lector y de copista profesional,

16 Es posible, en estos casos, que se hallen ejemplos de contaminación extraestemática. Remito sobre este particular a Timpanaro: «There are correct readings at which no medieval copyist-philologist (in certain cases not even the best modern philologist) could arrive conjecturally. A more serious danger consists in the possibility that a copyist, for example, of the branch [...] might have healed errors or filled lacunas not by conjecture and not even by checking one of the other witnesses that have survived to our day, but by collating a manuscript of a completely different branch or tradition, which was later lost. In his book Pasquali cites many cases in which one must have recourse to this hypothesis [...] At Timpanaro 1965: 397 I suggested designating this phenomenon by the term *extra-stemmatic contamination* (that is, contamination deriving from manuscripts that do not form part of the tradition that has survived more or less completely)» (Sebastiano Timpanaro, *The Genesis*, p. 179). Como puede verse, inicialmente el énfasis se pone en la bondad de las lecciones recogidas en el ejemplar afectado por la contaminación. Se introduce aquí el espacio para una reflexión sobre el modo en que el crítico puede distinguir una lección correcta presente en un testimonio —una lección, pues, que ha sido tomada de un ejemplar perdido— de otra conservada por transmisión vertical. En la práctica, y a falta de indicios externos, frente a un manuscrito que presente un cierto número de innovaciones junto a lecciones indudablemente buenas se intuirá más fácilmente que el testimonio en cuestión representa una fase alta de la transmisión del texto, cercana a la original, corrompida en algunos puntos por iniciativa y distracción del copista o, al contrario, contaminado por un testimonio deteriorado. Afortunadamente asoman a menudo datos formales auxiliares capaces de orientar las observaciones, pero sobre todo predomina el principio de que, según D'Arco Silvio Avalle, *Di alcuni rimedi contro la "contaminazione". Saggio di applicazione alla tradizione manoscritta di Rigaut de Berbezilh*, en *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 159-178, después en D'Arco Silvio Avalle, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Tavarnuzze (Fi), Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 35-51, los errores patentes (como las lagunas o los deterioros de notable entidad) no se transmiten ni obedecen, por lo general, a la contaminación.

se podría esbozar una tercera, responsable asimismo de productos contaminados. En efecto, en la *Commedia* contamos con un discreto número de ejemplares aislados relativamente disciplinados, que alternan fragmentos de texto o lecciones provenientes de distintas áreas estemáticas. Normalmente en estos casos el copista no firma y no deja rastros (*marginalia*, notas etc.) —lo que puede ser síntoma de que no se trate de un copista-lector especialmente implicado— y los ejemplares, no especialmente cuidados, presentan rasgos *sui generis* desde el punto de vista paleográfico y codicológico —lo que excluye, por fin, que se pueda tratar de productos de taller estandarizados—. Se trata, en definitiva, de copistas no directamente interesados ni especializados, de oficiales que quizás trabajan por encargo. Esta condición lleva a pensar que la contaminación no se produce por elección, sino por necesidades contingentes: el antígrafo ya no estaba disponible, o era inútil, o estaba corrompido, o era de difícil lectura, y por ello fue sustituido por otro. En términos prácticos, esto quiere decir que difícilmente en estos testimonios se localizan más de dos fuentes textuales y que la inserción del texto proveniente de un segundo antígrafo se ubica en un pasaje puntual del texto. Además, a menudo se conoce con exactitud el área del estema a la que se dirige la flecha discontinua, ya se trate de una familia o de todo un bloque de familias.

Por ejemplo, el Barb. 4015 sigue de un modo relativamente regular las lecciones de *vrl* (una subfamilia septentrional recientemente localizada por Trovato)¹⁷ salvo en lugares puntuales en los que remite a un modelo de *a_o*. Laur. 90 sup. 141 parece afín a *cento***ē*, pero también presenta soluciones de tipo *vatbocc*. Ver. Sem. mezcla dos tipos textuales relativamente cercanos: *cento****ē* (que es el modelo que prevalece) y *lau12ē*. Laur. 40.23 se inserta en *vatbocc* pero también muestra variantes de *cento*. Se trata, en definitiva, de manuscritos que mezclan libremente las soluciones de familias distintas, pero siempre pertenecientes a las más numerosas de la tradición y, por ello, a las más disponibles. En casos como los que se acaban de citar, la contaminación se muestra difícil en términos racionales, pero no se ha renunciado a la clasificación, que procede de acuerdo con dos estrategias: a) atribuyendo los mss. a la zona

17 Paolo Trovato, “Nuovi dati sulla famiglia *p*”, en *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie. Studi 2008-2013*, ed. Elisabetta Tonello y Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 183-205.

estemática respecto a la que muestran una mayor dependencia en términos de cantidad de coincidencias en innovación, y dirigiendo la flecha de la contaminación hacia el área del estema minoritaria en términos de número de deudas; b) dividiendo el manuscrito en secciones que atribuimos a las diversas áreas estemáticas, como si fuesen textos independientes. Por ejemplo, Barb. 4015 se indicará alternativamente como Barb. 4015' para señalar la dependencia de la primera fuente (*vr1*) y Barb. 4015" en los fragmentos del texto en los que se basa en el segundo antígrafo (*a₀*).

3. CONTAMINACIÓN HÍBRIDA

En la *Commedia*, como se habrá intuido, se verifican tanto la yuxtaposición de ejemplares como la contaminación de lecciones. Habrá una ligera propensión a las contaminaciones de lecciones en los casos de copistas-lectores o de "copistas entusiastas" (aquí incluidos los casos de editores y comentaristas más arriba mencionados); del mismo modo, las copias de taller, obras de escribas profesionales, se vincularán a la contaminación por yuxtaposición. También se ha visto cómo, en el caso del taller del copista de Parm, las dos tipologías se mezclan para crear un nuevo orden, que definiremos aquí como "contaminación híbrida". Obsérvese que, en la medida en que los códices presentan cambios de mano o de *mise en page*, la contaminación se puede diagnosticar y tiene fácil solución, pero basta observar una copia proveniente de este tipo de ejemplares para que la duda se siembre y los rastros de las distintas intervenciones resulten muy difíciles de localizar. La amplia familia que denominé *parm₀* está compuesta por doce productos de talleres sobre los que actuó el copista de Parm y presentan situaciones de este tipo (Ashb. 829 Ashb. App. 1 Barb. 4092 Borgh. 365 Brux Chig. L VIII 292 Est. It. 957 Fior. II I 30' Fior. II I 32 H.H. 513 Laur. 40.15 Parm Par. 528 Par. 543 Ricc. 1025 Ricc. 1033 y afines)¹⁸. Huelga repetir que, en cada clasificación de corte neolachmanniano, los vínculos entre los testimonios vienen avalados por una serie de innovaciones o lagunas comunes. En otros

18 La reconstrucción de lo que sucedía en el *scriptorium* medieval en el que operaban estos copistas se debe a Gabriella Pomaro, *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Comune di Nonantola-Poligrafico Mucchi, 1994.

pasajes del texto, sin embargo, estos manuscritos no presentan una sola lección, sino varias soluciones limitadas y recurrentes. En otras palabras, es como si los copistas eligieran entre una gama de variantes. Y lo atribuyo, probablemente, a la mezcla de los roles y de los quehaceres y, en último término, de la mezcla de las manos de los copistas dentro del taller de turno.

3.1. *Contaminación por yuxtaposición de secciones*

Recuérdese que, en las copias de taller, los puntos del texto en los que se presenta la yuxtaposición de ejemplares difícilmente son arbitrarios. Al contrario, esta se da en dos lugares específicos: el cambio de fascículo y el cambio de sección. Por lo que respecta al primero, no será necesario volver al tema de la *pecia* como método empleado en los talleres para hacer más ágil y rápido el trabajo de transcripción¹⁹. La unidad de copia con-

19 Sobre el sistema de la “pecia”, véanse las aportaciones de Giulio Batelli, “La Pecia e la critica del testo dei manoscritti universitari medievali”, *Archivio Storico Italiano*, 356, XCIII (1935), II, p. 244-252; Jean Destrez (O. P.), *La Pecia dans les manuscrits universitaires du XIIIe et du XIVe siècle*, París, Editions Jacques Vautrain, 1935; Guy Fink-Errera, “Une institution du monde médiéval: la pecia”, *Revue philosophique de Louvain*, 60 (1962), pp. 184-243, Graham Pollard, “The Pecia System in the Medieval Universities”, en *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries: Essays Presented to N.R. Ker*, edited by M. B. Parkes, A. G. Watson, London, 1978, pp. 145-161; Stefano Zamponi, “Exemplaria, manoscritti con indicazioni di pecia e liste di tassazione di opere giuridiche”, in *Università e società nei secoli XII-XIV*, Pistoia, Centro Italiano di Studi di Storia e d’Arte, 1983, pp. 447-484; Dolezalek Gero Rudolf, “La pecia e la preparazione dei libri giuridici nei secoli XII-XIII”, en *Luoghi e metodi di insegnamento nell’Italia medioevale (secoli XII-XIV)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce - Otranto, 6-8 ottobre 1986)*, Lecce, Congedo Editore, 1989, pp. 201-217; Frank Pieter Willem Soetermeer, *Utrumque ius in peciis: aspetti della produzione libraria a Bologna fra Due e Trecento. Orbis academicus: Saggi e Documenti di Storia delle Università*, 7, Milano, Giuffrè, 1997; Giovanna Murano, *Opere diffuse per “exemplar” e “pecia”*, Turnhout, Brepols, 2005; y también las actas de dos congresos dedicados específicamente a este tema: *La production du livre universitaire au Moyen Age: “exemplar” et “pecia”. Actes du symposium tenu au collegio San Bonaventura de Grottaferrata en mai 1983*, textes réunis par Louis J. Bataillon, Bertrand G. Guyot, Richard H. Rouse, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1988; y Gian Paolo Brizzi, Maria Gioia Tavoni (eds.), *Dalla pecia all’e-book: libri per l’università: stampa, editoria, circolazione e lettura. Atti del Convegno Internazionale*

fiada a un único copista debía ser el fascículo, como sucede en muchos códices y como, además, demuestra el caso del Marc. Zan. 50, salido de la mano del antedicho copista de Pr.

La *Commedia* representa un caso especial en la medida en que la división en tres secciones se percibe, en ámbito textual, como una cesura intensa. Según advierte Boschi Rotiroti, «la fascicolazione dei codici della *Commedia* si rivela [...] più complessa di quanto non mostri un'analisi come quella fin qui compiuta. Si riscontra infatti per questo testo la tendenza, da parte dei copisti, a far iniziare la descrizione di ogni cantica con un nuovo fascicolo, anche a costo di lasciare alcune carte bianche alla fine del fascicolo precedente»²⁰. Esto conlleva a menudo un cambio de modelo que coincide con la cesura de la sección.

Aunque es difícil encontrar afinidades entre las unidades de fascículos en manuscritos distintos, puesto que se pierden, mezclándose en los pasos de copia en copia, es relativamente fácil identificar la cercanía entre *Inferni*, *Purgatori* y *Paradisi* pertenecientes a ejemplares distintos. En otras palabras, es posible —más todavía, incluso necesario— formar familias válidas para una sola sección.

Algún ejemplo servirá para ilustrar la categoría. El famoso ms. Ash no cuenta con otros afines (más allá del contaminado Ham) para las dos primeras secciones. Pero por lo que atañe al *Paradiso*, en cambio, se muestran similares una serie de manuscritos: más exactamente, Can. 95", Cop. 411", Cop. 436", Laur 40.7", Par. 73". Ninguno de ellos presenta relación entre sí por lo que respecta al *Inferno* y al *Purgatorio*. También dentro del ya citado grupo *vrl* se verifica una situación semejante. En el *Inferno*, a la pareja estable y válida para todas las secciones Laur. 40.37 Ver. Cap. 813/814/815, se le unen Barb. 4015, Fior. Pal. 317', Harl. 3488', Laur. 40.27', Laur. 90 inf. 47, Parm. 103'. Más complejo resulta el vínculo entre Cambr. Mm 2.3 a", Cass.", Par. 76" y Par. 544". Los cuatro códices se muestran claramente afines en el caso del *Paradiso*, pero no en el del *Inferno*. En cuanto al *Purgatorio*, dos de ellos (Cambr. Mm 2.3 a", Par. 544") acusan la dependencia de un mismo grupo y Cass." parece tener vínculos, si bien distantes, con estos

di Studi (Bologna, 21-25 ottobre 2008), Bologna, CLUEB, 2009.

20 Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della "Commedia". Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 40.

últimos.

Estas subfamilias constituyen un fenómeno particular en el que aún se debe profundizar y que, supongo, debería ser típico solamente de obras que gozan de amplias tradiciones, como ocurre en el caso de la *Commedia*.

4. CONTAMINACIÓN “INTERNA” Y “EXTERNA”

La situación arriba descrita de los copistas profesionales y de los ejemplares de taller nos lleva a introducir una nueva categoría que sirve para describir este fenómeno particular que, si no me equivoco, se verifica exclusivamente en la *Commedia*. La escasez de las soluciones (o bien de los modelos presentes en el taller) en los códices *parm*₀ es, paradójicamente, una garantía de su vínculo. Una vez determinada una serie suficientemente amplia de innovaciones típicas que caracterizan una familia, y registrada la alternancia exclusiva de lecciones (x, y) en otros lugares, se podrá afirmar con suficiente seguridad que estos pertenecen al citado subgrupo. Ya en las postrimerías del siglo XIX, Marchesini notó una situación análoga entre un copista, Francesco di Ser Nardo (y el ámbito del taller en que debía de trabajar), y la conocida familia del Cento.

Mentre infatti il tipo generale della lezione nei codici del Nostro [sc. Francesco di Ser Nardo] è il medesimo e press'a poco il testo volgato, tuttavia, per quanto gli scandagli fatti mi addimostrarono, s'incontrano anche delle differenze da un codice a un altro, cosicchè si resta in dubbio se tutti possano risalire al medesimo originale. Vero è che tali differenze escono di rado da un, quasi direi, ciclo di varianti, e che gli ἀπαξ λεγόμενον di questa famiglia sono ben pochi: cioè a dire, cinque passi, p. e., presenteranno ciascuno, nel complesso dei codici del Da Barberino, due lezioni, a e b, e queste s'alterneranno in modo tale da rendere impossibile, sul fondamento di esse la classificazione; tuttavia fuor di a e b non si troverà mai una lezione, c, che sarà magari comune in codici di altre mani²¹.

21 Umberto Marchesini, “I Danti ‘del Cento’”, *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, 2-3 (1890), pp. 21-42 (pp. 29-30).

Si bien la situación, tanto paleográfica como textual, era en realidad bastante distinta a la imaginada por Marchesini y, por tanto, las conclusiones están fundamentadas solo en parte, continúa siendo válida la observación a propósito de la alternancia de las soluciones. Lo que nos lleva a hablar de un tipo de contaminación que he denominado “interna” y que se desarrolla en el interior del grupo textual en que se localiza. A ella se opone la contaminación “externa”, arbitraria en tanto que dependiente de las contingencias y, por ello, imprevisible e irreductible a la sistematización.

Para mayor información, esbozaremos la tradición del *cento* a la luz de los estudios más recientes. Se trata de un amplio grupo estemático, fácilmente reconocible y conocido por la crítica, que presenta potencialmente las mismas condiciones de partida que el taller del copista de Parm. De ello se verifica que la disponibilidad de autógrafos debió estar limitada a un único modelo textual, del que se originaron copias similares entre sí. Si se combinan fascículos “materialmente” distintos, pero que reproducen siempre el mismo tipo textual, se obtendrá, en buena lógica, una copia textualmente homogénea. Obsérvese que las copias atribuidas a la denominada mano principal del *cento*, esto es, excluidos los fragmentos, Br. AC XIII 41, Eton, Laur. 40.14, Laur. Strozz. 149, Laur. Strozz. 150, Laur. Strozz. 152, Laur. Strozz. 153, Lo, Mad. 23 3, Morgan M 289, Ricc, Ricc. 1048, Tz, son todas textualmente compactas, presentan las mismas soluciones y revelan la segura dependencia de un autógrafo común. De este modo, bien corrigiéndose simples lecciones, bien alternándose fascículos o incluso secciones, no se percibirán diferencias en el plano estemático.

Esta última distinción es fruto de una subdivisión ulterior dentro de las formas de contaminación.

5. CONTAMINACIÓN ESPORÁDICA, DENSA, COMPLETA

Otra distinción anticipada por Segre tiene que ver con la intensidad de la contaminación. De forma abstracta y convincente afirma el estudioso que la contaminación “esporádica” es el efecto de una colación ocasional, mientras que la “densa” deriva de una colación atenta, intensa y escrupu-

losa, mientras que la “completa” afecta a todo el texto objeto del cotejo y registra por ello cada uno de los descartes²².

En la práctica, esto significa que para evaluar el grado de contaminación tendrían que poseerse los términos objeto de la contaminación (testimonio que recibe las variantes y testimonio objeto de la colación, que facilita nuevas lecciones) y se tendría que examinar el texto por completo. Se trata de unos presupuestos imposibles de llevar a cabo en una tradición tan numerosa y articulada como la de la *Commedia*. Sin embargo, podríamos ampararnos en una distinción similar basándonos en el grado de concentración de las intervenciones que es posible determinar a través del recurso a un canon de colación.

En nuestro caso, el canon Barbi ampliado (no menos de 650 *loci critici*, aumentados hasta los 800 en un corpus más restringido de testimonios en más de 13.000 versos) es suficiente para una distinción orientativa que he definido como baja, media o alta. He calculado en términos porcentuales diversos estadios de afinidad entre los manuscritos que mostraban tener vínculos con tales familias sobre la base del total de las innovaciones características de una determinada familia. El grado bajo equivale al 15-30%, el medio al 30-45% y el alto al 45-60%. Las mayores subfamilias florentinas obedecen al principio según el cual «le contaminazioni si infittiscono con la diffusione di un'opera»²³ y, en mi opinión, con la difusión de una rama particular de la tradición. Es la disponibilidad misma de una determinada tipología textual la que hace más probable que esta se encuentre implicada en procesos de contaminación. De hecho, la tradición *a_o*, que cuenta con 15 códices, aglutina 14 códices que se contaminaron con ella; el grupo del *cento* (formado por 50 mss.) llega a comprender también un total de 37 contaminados, mientras que la familia *vatbocc*, con sus 46 testimonios, deja huellas en otros 47 ejemplares.

6. CONTAMINACIÓN SIMPLE Y ESTRATIFICADA

Una última subcategoría de la que merece la pena hablar tiene que ver con la complejidad de las intervenciones contaminadoras. Está claro que

22 Véase Cesare Segre, “Appunti sul problema delle contaminazioni”, pp. 71-72.

23 Cesare Segre, *ibidem*, p. 72.

la contaminación es fruto de las relaciones horizontales entre las copias, pero en la transmisión del texto el proceso vertical resulta imparable.

En la evaluación de la contaminación habrá que considerar, por tanto, las consecuencias del proceso de una copia sobre un códice contaminado. La cuestión es: ¿será legítimo considerar contaminado un códice obra de varias manos si cada una de ellas remite a su propio antígrafo, a una *editio variorum* o a un ejemplar corregido gracias a otro testimonio? En todos estos casos, en efecto, la intención de quien copia no es mezclar las tradiciones, sino seguir un único modelo. Sin embargo, el resultado ofrecerá un texto “mezclado”, pero en el que es posible determinar (por la diferencia de la mano, por la posición en el margen de las anotaciones, por las rasuras o las sobreinscripciones) y, por tanto, separar y tratar analíticamente las intervenciones de cada uno de los copistas.

En el momento en que se hace una copia de este tipo de ejemplares, las huellas de las distintas intervenciones en el producto desaparecen, por lo que solo se pueden reconstruir sobre una base textual. Evidentemente, si el proceso se multiplica por un número de n copias, sobre las cuales se pueden insertar otros procesos de contaminación —que se volverán a perder en la siguiente copia— el resultado será una contaminación exponencial que podemos definir como “estratificada”.

En casos de este tipo, se podría pensar que cada tentativa de clasificación se antoja compleja e incluso inviable. Pero, por fortuna, parece que, en muchos casos, las cosas no son así. Por un lado, en una tradición numerosa como la de la *Commedia*, como aquí se demuestra, casi siempre resulta posible evitar los obstáculos de la contaminación, tanto mediante indicios externos (de historia de la tradición o simplemente paleográficos o codicológicos), como basándose simplemente en datos textuales o, solo en el peor de los casos, diagnosticando un nivel de corrupción del texto que excluya el testimonio del proceso de *restitutio textus*. Por otra parte, parece que los casos más complejos producen ramas estériles²⁴. Tomemos el caso del Marc. Zan. 54, en el que se alternan cuatro manos. Los cuatro copistas se entrelazan en el proceso de copia, pero mantienen siempre su

24 Se deberá constatar como un “vicio de forma”. Es, en efecto, posible que en los casos más complejos no resulten improductivos, sino que formen parte de la categoría mencionada arriba, para la cual se prevé la exclusión de la fase de construcción del texto en tanto que *codicum descriptorum*.

antígrafo. La mano A copia *If*, I-XIX 3; la B *If* XXVII 58-XXXIV 139; la C transcribe *If* XIX 4-XXVII 57 y *Pg* I 1-XX 151; la D se extiende de *Pg* XXI 1 a *Pd* XXXIII 105. El copista A parece copiar de un texto proveniente de *lau*_{40.12} [Ⓢ] (una subfamilia dentro del grupo *cento*); la mano B se muestra dependiente de un texto cercano a Ham; el mismo texto de C es bastante afín a Laur. 40.30^o; y el escriba D copia de un ejemplar cercano a Imola 31 en *bolé*. De cualquier manera, no se encuentra en la tradición ejemplo alguno que muestre la misma estructura de Marc. Zan. 54.

Los códices que presentan lecciones en el margen son relativamente numerosos y a menudo no cabe definir la dirección de los débitos (que probablemente no sea unívoca): es el caso de Madr. 10057, de Laur. 90 sup. 133, del Ricc. 1031, o de códices como Fior. II I 43, copiado por *Leonardus* en el que a las variantes al margen se añaden las correcciones, de una densidad y alcance tal que convierten en irrecuperable el texto del cronista del último Trecento.

Pasando a las revisiones, Laur. 40.30^o se coloca en *lau*[Ⓢ], pero se corrige con un texto próximo a la versión de Landino. Fior. II IV 245 pertenece a *cento*^{**Ⓢ}, pero el revisor del Cinquecento (¿Agnolo Borghini?) corrige y pone al margen toda una serie de lecciones *vatbocc*. Tor. 1742 es un texto α corregido con un ejemplar β -*p*. También el célebre *a*, precoz y notable iniciativa del ya mencionado Forese, deja escasas huellas en la tradición; y así sucesivamente.

En los casos no aislados se pueden encontrar, como mucho, parejas de manuscritos que presentan la misma secuencia o la misma estructura: Fior. C.S. C III 2696 y Sien. I VI 27 son dos conjuntos, miembros de la familia *p*, pero presentan algunas lecciones *vatbocc*, obviamente en los mismos *loci*. También Ashb. App. 3 y Ashb. App. 9, copiados por la mano del mismo escriba, muestran la dependencia de un antígrafo común que sigue en parte la Ashburnham Combination y, en cierta medida, el grupo *vatbocc*. También la pareja Fior. Pal. 320 Landsdowe 839 pertenece a la misma rama estemática y en ambos manuscritos recurren las mismas correcciones en los mismos *loci*, obra de la misma mano. Se trata en todo momento de casos excepcionales que demuestran la rareza de este fenómeno. Estos casos extremos de meticulosidad suceden evidentemente fuera de los *scriptoria*. Muy probablemente los manuscritos que sufren un cierto tipo de revisión y de adiciones al margen son custodiados por

los propietarios, que vierten su propio ingenio sobre los códigos y quedan fuera de la circulación de las tradiciones activas, acabando por generar pocas copias o ninguna.

En resumidas cuentas, según se ha tratado de demostrar, la *Commedia* constituye un campo de prueba óptimo para examinar el fenómeno de la contaminación de manera fértil y articulada. De hecho, las categorías tradicionales pueden precisarse de manera inmejorable a la luz de los casos específicos que tan compleja tradición genera; hasta el punto de que se nos antoja susceptible de brindar indicaciones metodológicas que, esperamos, resulten operativas en otras obras afines por lo que se refiere a la amplitud y entidad de la tradición.

[ID0447] “Ay señora en que fiança” de Macías: tradición directa e indirecta.

ANDREA ZINATO
Universidad de Verona

Título: [ID0447] “Ay señora en que fiança” de Macías: tradición directa e indirecta.	Title: [ID0447] “Ay señora en que fiança” by Macías: Direct and Indirect Tradition.
Resumen: Este trabajo presenta una propuesta de edición crítica del poema [ID0447] “Ay señora en que fiança” de Macías. Se trata de una revisión de la publicada en mi edición (1997) del <i>corpus</i> poético del poeta gallego, a raíz de las aportaciones ecdóticas de los últimos años. Analiza y estudia la tradición directa e indirecta y las posibles contaminaciones de los testimonios que transmiten la obra.	Abstract: This paper presents a proposal for a critical edition of the poem [ID0447] ‘Ay señora en que fiança’ by Macías. It is a revision of the one published in my edition (1997) of the poetic corpus written by the galician poet, in virtue of the ecdotic contributions during the last years. It analyzes and studies the direct and indirect tradition and the possible contaminations of the testimonies that transmit the poem.
Palabras clave: Macías, [ID0447] “Ay señora en que fiança”, Tradiciones directas e indirectas, Contaminación.	Key words: Macías, [ID0447] “Ay señora en que fiança”, Direct and Indirect Traditions, Contamination.
Fecha de recepción: 25/11/2016.	Date of Receipt: 25/11/2016
Fecha de aceptación: 26/11/2016.	Date of Approval: 26/11/2016.

La tradición textual, a raíz de las ediciones, de los estudios y de las demás aportaciones ecdóticas de los últimos años, sobre las cuales volveremos a continuación, atribuye a Macías, sin lugar a dudas, cinco o seis poemas, de los cuales consigno también la tradición indirecta, es decir¹:

1 Investigación realizada al amparo del proyecto FFI-2015-64107-P (MINECO/

ID0128 *Amor cruel e brioso* (cantiga): transmitido por: LB2-143 (acéfalo... 4x8); ME1-75 (4, 4x8); MN15-14; MN65-9; PN1-308; Santillana Carta Prohemio-7: 1 verso;

Citado en:

ID

0127: *Querella de amor*; inc.: *Ya la grand noche passava*, Marqués de Santillana.

0135: Testamento de don Alfonso Enríquez, inc.: *En el nombre de dios de amor*, Alfonso Enríquez.

2519: *Ay cuitado agora siento*, Antón de Montoro.

3410: *Carta prohemio*, Santillana.

ID0130 *Con tan alto poderio* (cantiga): transmitido por: MN15-15 (4x8), MN65-10; PN1-309; SA7-248, SA7-291 (3x8), Santillana la atribuye a Alfonso González de Castro, SCP-13: 1 verso;

Citado en:

ID

0127: *Querella de amor*; inc.: *Ya la grand noche passava*, Marqués de Santillana.

3410: *Carta prohemio*, Santillana.

ID0131 *Cativo de miña tristura* (cantiga): transmitido por: LB2-142 (4x7-2); ME1-74; MN15-12; MN65-7; PN1-306; SA7-289 (2x7-2); SCP-6: 1 verso

Citado en:

ID:

0127: *Querella de amor*; inc.: *Ya la grand noche passava*, Marqués de Santillana.

2124: *Despedimiento de Diego de Valera*; inc.: *Pues por bien servir yo peno*, Diego de Valera.

2304: *En Avila por la A*, anónimo.

FEDER): “Nobles, oficiales y cortesanos en el entorno literario del *Cancionero de Baena*: escrituras y reescrituras”, dirigido por Antonio Chas Aguión. Utilizo el sistema de identificaciones de testimonios y poemas codificado por Brian Dutton, *El Cancionero del siglo XV, c.1360-1520*, Salamanca, Biblioteca del Siglo XV, 1990-1991, y universalmente aceptado y compartido entre los estudiosos de la poesía de cancionero. Para las claves de identificación de los testimonios, véase el apéndice bibliográfico final.

- 2508: *Un dia por mi ventura*, anónimo.
2519: *Ay cuitado agora siento*, Antón de Montoro.
2712 V 2519: *Pues non sope seer contento*, Antón de Montoro.
3358: *Clamores para los días de la semana de gomez manrique*; inc.:
Pues mi contraria fortuna, Gómez Manrique.
3410: *Carta prohemo*, Santillana.
4292: *Pues que dios y mi ventura*, Juan Rodríguez del Padrón.
Glosa 2503: *Maldita sea tal vida*, Gonzalo de Torquemada.

ID0447 *Ay señora en que fiança* (cantiga): transmitido por LB2-140 (4, 4 x10), ME1-72, MH1-180 (4, 10), (solamente los versos 1-5 y 25-34) MN15-13; MN65-8, PN1-307, SA7-290; SCP-8: 1 verso.

Citado en:

ID

2238: *Pierdese quien esperança*, Suero de Ribera: LB2-106; ME1-35; SA7-190; SA7-316 bis.

2413: *Sepan quantos estas cartas*, García de Pedraza: SA7-22.

2508: *Un dia por mi ventura*, anónimo; SA7-118.

3068: *Tant mon voler ses dat amors* (catalán), Pedro Torrella: ZA1-6.

4292: *Pues que dios y mi ventura*, Juan Rodríguez del Padrón: MN20-7.

ID0526 *Vedes que descortesia* (cantiga): transmitido por LB2-141 (4x7-2); ME1-76; Santillana la atribuye a Alfonso Gonzalo de Castro CP-14: 1 verso

Se cita en:

ID

0525: *Bien servida he perdido*; anónimo.

3410: *Carta prohemo*, Santillana.

ID1437 *Prove de buscar mesura* (cantiga): transmitido por LB2-141 (4x7-2); ME1-73; MN15-16 (3x7-2, 7); MN65-11; PN1-310.

Citado en:

ID

0135: Testamento de don Alfonso Enríquez, inc.: *En el nombre de dios de amor*, Alfonso Enríquez.

3410: *Carta prohemo*, Santillana.

A Macías, Dutton le atribuye también [ID7452] *Pues veho que mi dolor* transmitido por PN19-1 (1x5). Como apunta el propio Dutton (III,

487), se trata del *Cançoner d’Amor* [Paris, Bibliothèque Nationale, Esp. 225], cancionero catalán, editado por H. C. Heaton en 1916 (New York, Columbia University Press), que contiene la *Gloria de amor*, obra larga (1544 versos polimétricos: en su mayoría tercetos en endecasílabos *italico more* + citas de octosílabos), compuesta por Fra Rocabertí. En este poema, fechable entre 1453-1461, Rocabertí presenta a varios poetas con una cita suya. En el fol. 18r (vv. 1046-56, pp. 83-84 de la edición) alude a Macías²:

Tots axi prest que jo fuy cerca d’ell
Mogui la veu, dient “Gentil Mecies,
Vulles hoyr a mi por ser novell”.
Alça los ulls, mudant gest e color,
Com a fello; de legir se lexa;
Ana se-n trist, dient amb fort tristor:
“Pues veho que mi dolor
por amar siempre recesse,
Dire como quien padesse:
A pesar de ti amor
Soy leyal tu servidor”.

1. EDICIONES Y ESTUDIOS

Consigno a continuación y en orden cronológico los más importantes estudios y ediciones sobre Macías y la así (mal) llamada *Gallego-castilian Lyric School*; mejor dicho, poesía lírica de *koinè* gallego-castellana, ya que nunca existió una ‘escuela’ gallego-castellana:

- Hugo A. Rennert, *Macías, o namorado. A Galician Trobador*, Philadelphia, Privately Printed, 1900 (traducción al español: *Macías, “O Namorado”. Un trovador gallego*, trad. José Carré Alvarellos, La Coruña, Imprenta y fotograbados de Ferrer, 1904).
- Rafael Lapesa, “La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villa-

2 Véase Joan Mahiques Climent, “Algunas huellas del *Triumphus cupidinis* y el *De Amore* en la poesía hispánica de los siglos XV-XVI”, *Revista de Poética Medieval*, 18 (2007), pp. 176-196.

- sandino”, *Romance Philology*, 7 (1953-1954), pp. 51-59.
- Henry Lang, *Cancionero Gallego-Castelhana. The Extant Galician Poems of the Gallego-castilian Lyric School (1350-1450), collected and edited with a literary study, notes and glossary*, New York (Charles Scribner’s sons)-London (E. Arnold), 1907.
 - Saverio Panunzio, “Dalle *cantigas de amor* galego-portoghese alla lirica castigliana, convergenza e innovazioni”, *Annali dell’IUO*, XXXV, 2 (1993), pp. 539-555.
 - Juan Casas Rigall, “El enigma literario del trovador Macías”, *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 6 (1996), pp. 11-45.
 - Macías. *L’esperienza poetica galego-castigliana*, ed. Andrea Zinato, Venezia, Cafoscarina, 1996.
 - Ricardo Polín, *Cancioneiro galego-castelá (1350-1450). Corpus lírico da decadencia*, Sada, Do Castro, 1997.
 - María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín, “Hibridación y creación de una lengua poética: el *corpus* gallego-castellano”, *Revista de Poética Medieval*, 15 (2005), pp. 93-106.
 - Juan Bautista Avalle-Arce, John Cena, *Macías: Trovas, Amor y Muerte; Estudios Galegos Medievais, I; Studia Hispanica Californiana*, ed. Antonio Cortijo Ocaña *et al.*, Santa Barbara, University of California, 2001.
 - Cleofé Tato, “Apuntes Sobre Macías”, *Il confronto Letterario*, 35 (2001), pp. 5-31.
 - Cleofé Tato, “Leyendo ID0128 ‘Amor cruel e brioso’ de Macías”, en *De rúbricas ibéricas*, ed. Aviva Garribba, Roma, Aracne Editrice, (2008), pp. 37-60.
 - Juan Casas Rigall, “En el texto de Macías: edición crítica de *Cativo de miña tristura*”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, CXXXV, 1 (2009), pp. 106-126.
 - Isabella Proia, “A proposito della *koinè* galego-castigliana. Alcune considerazioni sulla tradizione testuale dell’Arcediano de Toro”, *Critica del testo. Anomalie, residui, riusi*, XVIII, 3 (2015), pp. 135-152.

Isabella Tomassetti reseñó mi edición de 1996 en la *Revue Critique de Philologie Romane*, 1 (2000), pp. 51-58, apuntando, entre otras cosas, que para constituir el *corpus* de la poesía de Macías haría falta evaluar por su importancia “i frammenti attribuiti a Macías in testi a citazioni composti tra il XV e il XVI secolo...” —que recogí en mi edición, aun sin utilizarlos para determinar su importancia para la filiación de los poemas—; y añadía que:

la loro inclusióne nella *recensio* sarebbe stata di qualche utilità se non altro come testimonianza di una tradición indirecta dei testi del poeta galego; avrebbe inoltre valorizzato e arricchito l’ampio capitolo sulla fortuna delle poesie di Macías nella tradición iberica dei secoli XV-XVII³.

En el artículo arriba mencionado, Casas Rigall propone una praxis ecdótica a la cual acomodaría la edición crítica de la poesía de Macías: en su caso, la adapta a la edición de *Cativo de miña tristura*, del que utiliza como texto base solo el MN15. Apunta el estudioso:

En el caso de *Cativo de miña tristura*, Zinato toma como texto base PN1, implícitamente considerado como *codex optimus*. Esta primera opción no resulta del todo convincente, pues los textos de MN15 y MN65, en la misma rama que PN1, son globalmente tan correctos, aunque de copia tardía, e incluso en algunos pasajes han conservado mejor la base lingüística gallega del poema. Pero ya que se considera PN1 como texto base, resulta inexplicable el descarte de alguna de sus lecciones en beneficio de variantes que no mejoran su texto⁴...

A la tradición textual y a la transmisión de obras de un *poeta vetus* como Macías, a raíz de lo que acabamos de decir, les afectan muy complejas —o consideradas demasiado sencillas— cuestiones ecdóticas entre las

3 De hecho, edité las poesías de Macías que se consideran auténticas y también las apócrifas que algunas rúbricas atribuyen a Macías, es decir, también [ID1170] *Ay qué mal aconsellado* de Villasandino, [ID0195] *Pues me falleció ventura* de Villalobos, [ID0526] *Vedes que descortesía* de Alfonso González de Castro y, finalmente, [ID0113] *El gentil niño Narciso* de Fernán Pérez de Guzmán. A este respecto, una vez más Isabella Tomassetti, “Reseña de *Macías. L’esperienza poetica galego-castigliana*, ed. Andrea Zinato, Venezia, Cafoscarina, 1996”, *Revue Critique de Philologie Romane*, 1 (2000), pp. 51-58, subraya que: “suscita qualche perplessità, tuttavia, la scelta peraltro già operata da Rennert, di includere, nel *corpus*, senza soluzione di continuità, i testi attribuiti a Macías in alcune rubriche di canzonieri e giudicati tradizionalmente apocrifi, di cui si sarebbe potuta approfondire ulteriormente la paternità. Del resto, era questa forse l’occasione per discutere in modo più analitico la questione attributiva con un’argomentazione interna ai testi e non solo delegata alle rubriche”.

4 Juan Casas Rigall, “En el texto de Macías: edición crítica de *Cativo de miña tristura*”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, CXXV, 1 (2009), pp. 106-126 (p. 109)

cuales destacan, por su relevancia, las relaciones entre fuentes directas e indirectas, transmisión anómala, o bien contaminaciones entre distintos testimonios.

Quizás resulte más útil también para la poesía de cancionero:

[chiedere] aiuto alle più recenti applicazioni della genetica delle quali la cladistica (*kladòs* in greco significa ramo, ed è costituito da un gruppo d'individui che condividono un antenato comune)... Per ammissione degli stessi addetti ai lavori, la contaminazione mette ancora in crisi i programmi di generazione automatica di stemmi usati dalla filologia "computer assisted"⁵.

Además, por lo por lo que se refiere a las muy peculiares modalidades de transmisión de la poesía de cancionero, parece muy acertada una observación de D'Arco Silvio Avalle:

L'attenzione di chi collazione è attratta in genere più dalle varianti macroscopiche che non da quelle rilevabili solo attraverso un certo grado di concentrazione (le varianti grafiche, fonetiche, morfologiche, le particelle e in genere i monosillabi); molto più probabile quindi, quando mancano lacune o guasti evidenti, che un manoscritto che si presume contaminato faccia parte di una tradizione con cui ha in comune una serie cospicua di lezioni di scarsa rilevanza testuale, che non di un'altra di cui riproduca solo talune varianti macroscopiche. Il ragionamento vale soprattutto per i manoscritti appartenenti ai piani bassi dello stemma⁶.

5 Entre las aportaciones teóricas más recientes a este respecto, véanse Alfonso D'Agostino, "La contaminazione: logica e contraddizioni", *Critica del testo*, monográfico *Contaminazione / contaminazioni*, XVII, 3 (2014), pp. 187-200; y, del mismo autor, "Trasmisione anomala e contaminazione", en *Manualetto ecdotico. Altri capitoli di filologia testuale*, consultado el 4/11/2016: <http://hdl.handle.net/2170/258>. Cito de Gino Belloni, "Contaminazione in filologia", *Acta Histriae*, XXIII, 2 (2015), pp. 153-168 (p. 165).

6 D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, p. 81. Incide en el asunto, con un interesante análisis sobre poesía gallego-portuguesa, Simone Mercenaro en su "Il galego-portoghese dei canzonieri medievali. Lingua d'autore o di copista?", *Critica del Testo*, XVII, 3 (2014), pp. 25-44.

2. [ID0447] “AY SEÑORA EN QUE FIANÇA DE MACÍAS”: LA TRADICIÓN TEXTUAL

Reproduzco, otra vez, la tradición textual del poema:

ID0447 *Señora en que fiança* (cantiga) transmitido por: LB2-140; ME1-72; MH1-180 (solamente los versos 1-5 y 25-34); MN15-13; MN65-8; PN1-307; SA7-290; SCP-8: 1 verso.

Citado en:

ID

2238: *Pierdese quien esperança*, Suero de Ribera: LB2-106; ME1-35; SA7-190; SA7-316bis.

2413: *Sepan quantos estas cartas*, García de Pedraza: SA7-22.

2508: *Un dia por mi ventura*, anón.; SA7-118.

3068: *Tant mon voler ses dat amors* (catalán), Pedro Torrella: ZA1-6.

4292: *Pues que dios y mi ventura*, Juan Rodríguez del Padrón: MN20-7.

El poema ha sido editado por Rennert (1900), Lang (1907), Ciceri (ME1), Dutton-González Cuenca (PN1), Elia (MN15), Álvarez Pellitero (SA7) y Zinato (1996)⁷. Las de Rennert (1900), Lang (1907) y Zinato (1996) son ediciones de la obra del poeta, en cambio las de Dutton-González Cuenca (1993), Álvarez Pellitero (1993), Ciceri (1995) y Elia (2002) son ediciones de una serie de cancioneros, respectivamente el *Cancionero de Baena*, el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de Módena* y el *Pequeño Cancionero*, es decir, dos distintas praxis ecdóticas, de las que, la segunda, con respecto a la edición de cancioneros, intenta guardar las peculiaridades del libro-cancionero y su individualidad.

Entre los testimonios que lo transmiten, MN15 (del que MN65 es un *descriptus*) constituye un cancionero precioso desde el punto de vista

7 Hugo A. Rennert, *op. cit.*, pp. 40-41; Henry Lang, *op. cit.*, pp. 8-9; Marcella Ciceri (ed.), *El cancionero castellano del siglo XV de la Biblioteca Estense de Módena*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995; Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993, pp. 546-547; Paola Elia, *El ‘Pequeño Cancionero’ (Ms. 3788 BNM). Notas críticas y edición*, Noia, Toxosoutos, 2002, pp. 86-87; Ana María Álvarez Pellitero (ed.), *Cancionero de Palacio. Ms. 2653 Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.

textual ya que, como recuerda Paola Elia, su editora,

[MN15] ha sido citado por la crítica como fuente preciosa de informaciones que se obtienen a través de las notas de los copistas. Las esporádicas variantes añadidas al margen de los textos poéticos y otras anotaciones han permitido demostrar que los cuadernos del códice sirvieron a los copistas como base para la comparación con los cancioneros canónicos. Como ya han señalado los estudiosos, en [MN15] son constatables ciertas huellas de un ejemplar del *Cancionero de Baena* —el llamado ‘códice de El Escorial’, que no se corresponde con la copia que conocemos— y de un cancionero desaparecido que pertenecía a Pedro Lasso de la Vega, a los que se debe añadir el *Cancionero de Híxar*⁸.

PN1, el *Cancionero de Baena*, MN15 y su derivado MN65, por lo tanto, están muy estrictamente conectados entre ellos: sin embargo, el ‘compilador’ de MN15 pudo echar mano de una copia del *Cancionero de Baena*, el así llamado códice de *El Escorial*, hoy en día perdido⁹. Por lo que se refiere a los demás testimonios directos que transmiten el poema, en la propuesta de *stemma* formulada por Beltrán, que recoge los estudios anteriores de Varvaro y De Nigris¹⁰, MH1, junto con NH2 y PN13, se incorpora a la tradición [δ] derivada del subarquetipo ‘fundador’ [α]; de [α] y del otro

8 Paola Elia, *op. cit.*, p. 11. Véanse también Alberto Blecua, “Perdióse un cuaderno... Sobre los Cancioneros de Baena”, *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979), pp. 229-266; y, del mismo autor, “La transmisión textual del *Cancionero de Baena*”, en *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, ed. Jesús Luis Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 54-84.

9 Resume Alberto Blecua, *op. cit.*, p. 236: 1. el actual *Cancionero de Baena* es una copia posterior a 1462; 2. el actual *Cancionero de Baena*, hoy en París, se hallaba en El Escorial a mediados del siglo XVIII; 3. hasta el 1600 existía en El Escorial otro *Cancionero de Baena* distinto del conocido; 7. este *Cancionero* no era copia del manuscrito conservado. Juan Casas Rigall, “El enigma...”, pp. 28-29, comparte la misma opinión: “MN15 copia el texto de PN1, pero tiene a la vista otra versión, de la que toma lecturas aisladas”.

10 Alberto Varvaro, *Premesse ad un'edizione delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 59-60; Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. Carla de Nigris, Napoli, Liguori, 1988, pp. 88-89.

‘fundador’ [β] derivan también las tradiciones [ζ] > LB2 ME1), [ε] > SA10 BM1 y [θ] > MN54 RC1 VM1¹¹.

Los tres testimonios MN15, MN65 y PN1, además, transmiten el mismo número de poemas y con la misma ordenación: [ID0131] *Cativo de miña tristura*, [ID0447] *Señora en que fiança*, [ID0128] *Amor cruel e brioso*, [ID0130] *Con tan alto poderío*¹², [ID1437] *Prove de buscar mesura*, es decir MN15 [12-16], MN65 [7-11] y PN1 [306-310].

3. MACROTEXTO POÉTICO Y SECUENCIA DE LAS ESTROFAS

Cantiga: un estribillo inicial (cuarteta de pie quebrado, 3 octosílabos / 1 tetrasílabo) + 3 décimas de pie quebrado anisosilábicas: a8a8a8b4 c8d5e-8c8d5e8e8a8a8b4 f8g5h8f8g4h8h8a8a8b5¹³.

Secuencia de las estrofas:

LB2: 5 estrofas (4, 4x10), 44 versos; secuencia: I, III, II, IV, V
ME1: 5 estrofas (4, 4x10), 44 versos; secuencia: I, III, II, IV, V
MH1: 2 estrofas (4, 10), 14 versos; secuencia: I, IV
MN15: 5 estrofas (4, 4x10), 44 versos; secuencia: I, II, III, IV, V
MN65: 5 estrofas (4, 4x10), 44 versos; secuencia: I, II, III, IV, V
PN1: 5 estrofas (4, 4x10), 44 versos; secuencia: I, II, III, IV, V
SA7: 5 estrofas (4, 4x10), 44 versos; secuencia: I, III, IV, V, II

-
- 11 Vicenç Beltrán (ed.), *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, p. 848. El análisis de la *varia lectio* se basa en una pluralidad de textos y en el coitejo de los testimonios de [ID0192] *Los siete gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón.
- 12 Véase Andrea Zinato, “La doble versión en SA7: [ID0130] «Con tan alto poderío» de Macías y alguna cosas más”, en *Doble versió i testimoni únic: cançoners i romançers*, ed. Josep Lluís Martos, en prensa.
- 13 Por lo que se refiere a la definición de *cantiga*, apunta Juan Casas Rigall, “El enigma...”, p. 42: “la noción de cantiga entre los poetas gallego-portugueses no se corresponde desde el punto de vista métrico con la canción castellana. En los *cancioneros*, la cantiga es una sucesión en número indeterminado de estrofas de la misma longitud, con un estribillo a modo de cierre en todas ellas (*cantigas de refrán*) o sin él (*cantigas de meestría*). Opcionalmente, la pieza puede cerrarse con una estrofa más corta, la *fiinda*. El correlato métrico de esta estructura en los cancioneros del s. XV será el *dezir*”. El estudioso incide también en la posibilidad de aplicar en mayor o menor grado la Ley de Mussafia a los textos de Macías (*ibidem*, p. 40).

En todos los testimonios se transmite la V estrofa (con excepción de MH1), que se añadió en algún momento de la tradición, como se infiere de la anotación de MN65 (f. 3v) antepuesta a la misma estrofa:

Las dos estrofas siguientes (5+5) no son de Macías. Pusiéronse en su sepultura con una lanza ensangrentada en memoria de la ocasion y desgracia de su muerte en Arjonilla, según refiere Gonzalo Argote de Molina (*Nobleza de Andalucía*, Jaén, 1886, pp. 544-6)¹⁴.

La secuencia canónica de las estrofas es la transmitida por MN15, MN65 y PN1.

4. EN EL TEXTO DE SEÑORA EN QUE FIANÇA

Mi propuesta textual de 1997 del poema “Ay señora en que fiança” presenta algunos problemas. Analicemos, en primer lugar, las variantes de la tradición. Ya desde el primer vistazo se confirman las filiaciones: LB1 y ME1, por un lado, y MN15, MN65 y PN1, por otro: SA7 y MH1 son undívagos, aunque MH1 se incorporaría a la tradición de PN1, MN15 y MN65.

Siglas:

Consensus LB1 ME1: α

Consensus MN15 MN65 PN1: β

Rúbricas:

Maçias LB2; *Maçias* ME1; *de Maçias* MH1; *Cantigas de Macías para su amiga* MN15; *Otra de Macías anterior para su amiga* MN65; *Cantiga de Maçias para su amiga* PN1, *Macías* PN1; *Macías* SA7.

14 Cito de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, *op. cit.*, p. 546. Para el texto completo de las tres biografías, véase también Andrea Zinato, *op. cit.*, pp. 123-127. Aparte de la de Argote de Molina (1548-1598), *Nobleza de Andalucía* (1588), se trata de las biografías de don Pedro, Condestable de Portugal (1429-1466) en su *Sátira de felice e infelice vida*; y de la de Fernán Núñez de Toledo (?1475?-1553), el *Comendador Griego*, en su *Copilación de todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena*.

En el análisis ecdótico de las lecciones consigno, cuando es necesario, algunas de las propuestas de las ediciones de Rennert (1900), Lang (1905), Ciceri (ME1), Dutton-González Cuenca (PN1), Elia (MN15), Álvarez Pellitero (SA7) y Zinato (1996).

5. *CONSTITUTIO TEXTUS*: VARIANTES TRADICIÓN DIRECTA E INDIRECTA

[Ω= *consensus omnium*; en **negrita** la lecciones utilizadas para la *constitutio textus*]

ESTROFA I [Ω]		TRADICIÓN INDIRECTA
1 ay señora en que fiança LB2 ay señora en que fiança ME1 ay senyora en quien fiança SA7	1 señora en que fiança MH1 señora en que fiança MN15 señora en que fiança MN65 señora en que fiança PN1	no señora en qui fiança LB2-106 non señora en quien fiança ME1-35 ya señora en quien fiança MN20-7 a senyora en que fiança SA7-22 ay señora en quien fiança SA7-118 no senyoran qui fiança SA7-190 no senyora en qui fiança SA7-316bis
2 e por cierto sin dudança LB2 e por cierto sin dubdança ME1 e por cierto sin dubdança MH1 e por cierto sin dubdança SA7	2 e por cierto sin dubdança MN15 he por cierto sin dudanza MN65 he por cierto syn dubdança PN1	e por cierto sin dudança SA7-22 e por cierto sin dubdança SA7-118
3 non lo ayas por vengança ME1 non lo ayas por vengança MH1 no lo ay por vengança SA7	3 tu non ayas por vengança MN15 tu non ayas por vengaza MN65 tu non ayas por vengança PN1	no lo ayas por vengança SA7-22 no lo ayas por vengança SA7-118
4 mi tristura Ω	4 mi tristura Ω	

ESTROFA I

v. 1: la *traditio recepta* prefiere la lección *Ay señora en que fiança* transmitida por [α] con la adiafóra *en quien* de SA7: la lección de [β] + MH1 presupondría una hipometría que se puede subsanar considerando el hiato *fiança*. De hecho, la prosodia del verso funciona mejor aceptando la lección de [α], también para mantener el paralelismo con *ay amor*, del verso 32, y *ay coitado*, del verso 36. Por lo que se refiere a la lengua del poema, apunta Casas Rigall:

Lapesa tiene a la vista las versiones de *Baena* [PN1], *Palacio* [SA7], *Herberay* [LB2] y *Academia de la Historia* [MH1]. Señala como únicos galleguismos *meu cor* (v. 33), y las rimas *forte-morte* (vv. 25-28) y *defenda-contenda* (vv. 26-29), por lo que considera que el poema ha sido concebido por Macías en castellano. No obstante, R. Polín opina “que os rasgos propiamente galegos semellan ser máis contundentes”¹⁵. Rennert¹⁶ pretende galleguizar el texto de la pieza, y, así, se extralimita y convierte *nin* en *nen* —en gallego medieval predomina *nen*, pero la forma *nin* no es desconocida—; con todo se le escapa alguna voz castellana —siempre (v. 20)—. Lang¹⁷ galleguiza el poema más sistemáticamente, aunque convierte, asimismo, *nin* en *nen*¹⁸.

Rennert (1900): ¡Ai! sennora, en quen fiança; Lang (1907): Ai senhora, en quen fianza; Dutton-González Cuenca PN1: ¡Ay señora en que fiança (enmienda: PN1 *Ay falta*); Elia MN15: Señora en que fiança; Zinato 1997: Ay, señora, en qué fyança (puntuación errónea).

v. 2: solamente variantes gráficas.

Rennert (1900): ei por certo sen dultança; Lang (1907): ei por certo sen dubtança; Dutton-González-Cuenca PN1: he por çierto sin dubdança; Elia MN15: he, por çierto, sin dubdança;

v. 3: elijo la lección de [β], la correcta: MH1 se ajusta a la lección de [α], la de SA7 es errónea.

Rennert (1900): tu non ayas por vengança; Lang (1907): tu non ajas por vengança; Ciceri ME1: no **la** ayas por vengança (no explica la enmienda); Álvarez-Pellitero SA7: no lo ay por vengança.

v. 4: —;

Rennert (1900): mia tristura; Lang (1907): mia tristura

15 Ricardo Polín, *op. cit.*, p. 170.

16 Hugo A. Rennert, *op. cit.*, pp. 57-60.

17 Henry Lang, *op. cit.*, pp. 8-9.

18 Juan Casas Rigall, “El enigma”, p. 22.

ESTROFA II [III: LB2, ME1 vv. 15-23; V: SA7, vv. 35-44]	II: MN15, MN65, PN1, vv. 5-14	TRADICIÓN INDIRECTA
15 a ti adora agora LB2 a ti adoro agora ME1 a ti adora agora SA7 (v. 35)	5 en ti adoro agora MN15 en ti adoro agora MN65 e en ty adoro agora PN1	
16 (SA7 v. 36) e todavia Ω (e toda vya PN1)	6 e todavia Ω (e toda vya PN1)	
17 con puro leal talante LB2 con puro leal talante ME1 de puro leal talante SA7 (v. 37)	7 de todo leal talante MN15 de todo leal talante MN65 de todo lealmente PN1	
18 miembrete de mi señora LB2 miembrate de mi señora ME1 miembrete de mi señora SA7 (v. 38)	8 miembrate de mi señora MN15 miembrate de mi señora MN65 miembrate de mi señora PN1	
19 (SA7 v. 39) por cortesia Ω	9 por cortesia Ω (cortesya PN1)	
20 de mi se te venga en miente LB2 e se te venga en miente ME1	10 e siempre te venga en miente MN15 e siempre te venga en miente MN65 e siempre te venga en miente PN1 e siempre te venga emiente SA7 (v. 40)	
21 e non dexes tu siruiente LB2 e non dexes tu siruiente ME1 e non lexes tu seruiente SA7 (v. 41)	11 e non dexes tu seruiente MN15 e non dexes tu seruiente MN65 e non dexes tu seruiente PN1	
22 perder por oluidança LB2 perder por oluidança ME1 perder por olvidar SA7 (v. 42)	12 perder por oluidança MN15 perder por olvidanza MN65 perder por olbidança PN1	
23 pues que toda mi nembrança LB2 pues que toda mi nembrança ME1	13 e tu faras buen estança MN15 e tu faras buen estanza MN65 e tu faras buen estança PN1 e tu faras buenandança SA7 (v. 43)	
24 es tu figura LB2 ME1	14 e mesura MN15 MN65 PN1 SA7 (v. 44)	

ESTROFA II

Como apuntamos arriba, la secuencia de estrofas varía entre α , β , y SA7. Elijo la secuencia de β por corresponder al desarrollo temático de la cantiga.

v. 5: la lección *adora* de LB2 y SA7 es errónea y separa LB2 de ME1: elijo β por ser *en ti* y *a ti* adiaforas.

Rennert (1900): [sigue la secuencia de estrofas de α]: A ti adoro agora; Dutton- González Cuenca PN1: E en ti adoro agora (sinalefa); Elia MN15: En ti adoro agora; Álvarez Pellitero SA7: A ti adora agora; Zinato 1996: A ti adoro agora.

v. 6: -;

Rennert (1900): e todavía; Álvarez-Pellitero SA7: e toda **vida**.

v. 7: elijo la lección de MN15 y MN65, pero enmiendo *talante* con *talente* de [α] para mantener la rima, frente a la *singularis* de PN1: ya Alberto Blecuá¹⁹, aludiendo al *Cancionero de Baena*, observó que “más notables son las variantes que ocurren en dos poemas de Macías, copiados asimismo del ms. de El Escorial (es decir el cancionero perdido, *nda*), ¡Ay, señora, en que fiança!, n. 307 y *Prové de buscar medida*, n. 308. (...): [PN1] *Baena*, 307, v. 7: **de todo lealmente**; [MN15]: **de todo leal talante**: sólo partiendo de la lectura correcta *leal talente* se puede llegar a *lealmente*; el proceso inverso resulta inconcebible. La lección de α, de hecho, es adiafóra. *Talante* vs. *talente* es la forma más utilizada por los *poetae veteres*.

Rennert (1900): con puro leal talente; Ciceri ME1: con puro e leal talente (no explica la enmienda); Dutton- González Cuenca PN1: de todo lealmente; Elia MN15: de todo leal talante; Álvarez Pellitero SA7: de puro leal talante; Zinato 1996: de puro leal talente.

v. 8: LB2 y SA7 coinciden en la lección errónea *miembrete*.

Rennert (1900): Nembrate de mi, Sennora; Ciceri ME1: Niémbrate de mí, señora; Elia MN15: miénbrate de mí señora; Álvarez Pellitero SA7: Miémbrete de mí, senyora; Zinato (1996): miénbrate de mí, Señora.

v. 9: -;

Rennert (1900): por cortesía;

19 Alberto Blecuá, “Perdióse un cuaderno”, p. 235.

v. 10: en LB2 y ME1 hay una difracción de variantes, y en SA7 un error del copista.

Rennert (1900): de mi se te uenna en mente; Ciceri (ME1): de mí se te venga en miente (acepta la lección de LB2); Dutton- González Cuenca PN1: e siempre te venga en miente; Elia MN15: e siempre te venga en miente; Álvarez- Pellitero SA7: e siempre te venga e[n] miente; Zinato (1997): e siempre te venga en miente.

v. 11: prefiero la grafía *serviente*, más antigua (documentada ya en Berceo). SA7 mantiene la forma verbal más arcaica *lexar*.

Rennert (1900): e non deixes tu sirviente; Ciceri ME1: e non dexes tu sirviente; Dutton-González-Cuenca PN1: e non dexes tu serviente; Elia MN15: e non dexes tu serviente; Zinato (1996): e non dexes tu sirviente.

v. 12: en todos los testimonios el verso es hipómetro. En mi edición de 1997 propuse la enmienda *perder[se]* que ajusta el verso a la métrica. La mantengo.

Rennert (1900): [Iá] perderse por obridança; Ciceri ME1; perder por olvidança; Dutton-González-Cuenca PN1: perder por olvidança; Elia MN15: perder por olbidança; Zinato (1996): perder[se] por olbidança

v. 13: ME1 y LB2 transponen los versos 13/23-14/24, lección que procede de su antígrafo, lección que comparte también SA7 y que, a raíz de las oscilaciones textuales de SA7 entre las dos ramas principales del texto, podría justificarse por medio de una contaminación. Además, la lección errónea de SA7 *e tu faras buenandança* procede sin duda de su antígrafo: intenta subsanarla *ope ingenii*.

Rennert (1900): e tu faras buen estança (v.23); Lang (1907): e tu farás boa estança

v. 14: -;

Rennert (1900): e mesura (v.24);

ESTROFA III [II LB2, ME1, vv. 5-14; II SA7, vv. 5-14]	III [MN15, MN65, PN1, vv. 15-24]	TRADICIÓN INDIRECTA
5 no por que mereçimiento LB2 non por que mereçimiento ME1	15 non por mi mereçimiento MN15 non por mi mereçimiento MN65 non por mi mereçimiento PN1 non por mi mereçimiento SA7 (v. 5)	<i>parle masias</i> ZA1-6 no por quel mereçimiento
6 a ti lo manda LB2 a ti lo demanda ME1	16 que a ti lo manda MN15 que a ti lo manda MN65 que a ty lo manda PN1 que a ti lo manda SA7 (v. 6)	a ti lo manda ZA1-6
7 mas por tu mercet conplida LB2 mas por tu merçed conplida MN1 mas por tu merçe conplida SA7	17 mas por tu merced conplida MN15 mas por tu merced conplida MN65 mas por tu merced conplida PN1	mar por tu merçet com- plida ZA1-6
8 duele te del perdimiento LB2 duelete del perdimiento ME1 duelete del perdimiento SA7	18 duelete del perdimiento MN15 duelete del perdimiento MN65 duele te del perdyimiento PN1	duelete del perdimiento ZA1-6
9 en que anda LB2 en que anda ME1 en que anda SA7	19 en que anda MN15 en que anda MN65 en que anda PN1	en que anda ZA1-6
10 en aventura mi vida LB2 en aventura mi vida ME1 en aventura mi vida SA7	20 en aventura mi vida MN15 en aventura mi vida MN65 en aventura my vida PN1	mia aventura he vida ZA1-6
11 faz que no sea perdida LB2 faz que no sea perdida ME1 ffaz que non sia perdida SA7	21 fas que no sea perdida MN15 faz que no sea perdida MN65 faz que non sea perdida PN1	ffas que non sea perdida ZA1-6
12 en ti la mi esperança LB2 en ti la mi esperança ME1 en ti la mi esperança SA7	22 en ti mi esperança MN15 en ti mi esperança MN65 en ty mi esperança PN1	en ti la mi sperança ZA1-6
13 e tu faras buen estança LB2 e tu faras buen estança ME1	23 pues que toda mi nenbrança MN15 pues que toda mi nombrança MN65 pues que toda mi nenbrança PN1 pues toda mi bien andança SA7 (v. 13)	
14 e mesura LB2 e mesura ME1	24 es tu figura MN15 es tu figura MN65 es tu fygura PN15 es tu figura SA7	

ESTROFA III

v. 15: prefiero la lección de [β] + SA7, aunque la de [α] es adiafóra, para mantener el paralelismo entre el pronombre /mi/ y el /tu/ del verso siguiente.

Rennert (1900): non porque o merecimento; Lang (1907): non por meu merecimento; Ciceri ME1: non porque mereçimento.

v. 16: ME1 transmite una hipermetría (un heptasílabo) que altera la alternancia de verso de pie quebrado tetra y pentasílabos.

Rennert (1900): a ti o manda; Lang (1907): que a ti o manda; Ciceri ME1: a ti lo demanda

v. 17: -;

Rennert (1900): mais por ta merzed comprida; Lang (1907): mas por ta merced comprida

v. 18: -;

Rennert (1900): do-te do perdimento; Lang (1907): doe-te do perdimento

v. 19: -;

Rennert (1900): en que anda; Lang (1907): en que anda

v. 20: la variante de la fuente indirecta ZA1 presupondría un *locus corruptus* de su fuente.

Rennert (1900): en aventura mia vida; Lang (1907): mia ventura e mia vida

v. 21: -;

Rennert (1900): faz que no sea perdida; Lang (1907): Faz que non seja perdida; Elia MN15: fas que non sea perdida.

v. 22: la lección de [α] permite subsanar la hipometría de [β].

Rennert (1900): en ti miña esperança; Lang (1907): en ti minna esperança; Ciceri ME1: en ti la mi esperança; Dutton-González Cuenca PN1: en ti mi esperança; Elia MN15: en ti mi esperança; Zinato (1996): en ty la mi esperança.

v. 23: **nombraça** de MN65 es error del copista.

Rennert (1900): pois que toda mi nembraça (v.13); Ciceri ME1: pues que toda mi nembraça.

v. 24:-;

Rennert (1900): é tu figura (v.14);

ESTROFA IV [LB2, ME1 (vv. 25-34); II MH1 (vv. 5-14), III SA7 (vv. 5-14)]	IV [MN15, MN65, PN1, vv. 25-34]	TRADICIÓN INDIRECTA
25 no se lugar atan fuerte LB2 no se lugar tan fuerte ME1 ya non se lugar atan fuerte MH1 (v.5) non siento lugar tan forte SA7 (v.15)	25 non se lugar tan forte MN15 non se lugar tan forte MN65 non se lugar tan forte PN1	
26 en que me defienda LB2 en que me defienda ME1 que a mi defienda MH1 (v.16)	26 que me defenda MN15 que me defenda MN65 que me defenda PN1 que me defenda SA7 (v.16)	
27 de la tu muy gran beldat LB2 de la tu muy grand beldat ME1 de la tu muy grand beldat MH1 (v.7) (en la tu muy grand beldat SA7 (v.17))	27 de la tuy muy grand beldad MN15 de la tuy muy gran beldad MN65 de la tu muy grand beldad PN1	
28 en ti tengo ya la muerte LB2 en ti tengo ya la muerte ME1 en ella tengo la muerte MH1 (v.8) en ti tengo yo la muerte SA7 (v.18)	28 en ti traygo yo la morte MN15 en ti traygo yo la morte MN65 en ty traygo yo la morte PN1	
29 sin contienda LB2 sin contienda ME1 sin contienda MH1 (v.9)	29 sin contenda MN15 sin contenda MN65 syn contenta PN1 sin contenda SA7 (v.19)	

<p>30 si me non val la tu bondat LB2 si me conval tu beldad ME1 sy non vale tu piadad MH1 (v.10)</p>	<p>30 si me non val tu bondad MN15 si me non val tu bondad MN65 sy me non vala tu vondat PN1 si me no val tu bondat SA7 (v.20)</p>	
<p>31 e por que esto es verdad LB2 e por que esto es verdad ME1 e por que esto es verdad MH1 (v.11) e por que esto es verdat SA7 (v.21)</p>	<p>31 e por que esto es verdad MN15 e por que esto es verdad MN65 e por que esto es verdat PN1</p>	
<p>32 ay amor en rememrança LB2 ay amor en rememrança ME1 ay amor en rememrança MH1 (v.12) ay amor en rememrança SA7 (v.22)</p>	<p>32 ay amor en rememrança MN15 ay amor en rememrança MN65 ay amor en rrememrança PN1</p>	
<p>33 en meu cor tengo una lança LB2 en mi coraçon tengo una lança ME1 en el cor tengo una lança MH1 (v.13) en meu cor tengo vna lança SA7 (v.23)</p>	<p>33 en meu cor tengo tu lança MN15 en meu cor tengo tu lanza MN65 en meu cor tengo tu lança PN1</p>	
<p>34 damargura LB2 de amargura ME1 de amargura MH1 (v.14) damargura SA7 (v.24)</p>	<p>34 de amargura MN15 de amargura MN65 de amargura PN1</p>	

ESTROFA IV

v. 25: la lección *atán* de [α] (en MH1 produce una hipermetría) permite subsanar la hipometría de β. Esta tradición mantiene rimas gallegas, que [α] castellaniza. Como observa Marcenero, con respecto a la poesía de *koiné* gallego-portuguesa, observación que se puede extender también a los textos híbridos (gallego-castellano) de Macías, cuyos poemas han sido ‘manejados’ por compiladores y copistas que han progresivamente castellanizado sus textos, no hay que olvidar que

se per contaminazione intendiamo l’‘ibridazione’ o ‘interferenza’ di due sistemi linguistici, lo studio delle lingue medievali, com’è ovvio, offre numerosi esempi di particolare interesse [...]. Si tratta, in ultima analisi, di un idioma distillato in funzione di uno specifico genere letterario- quello lirico- che viene definito di *koinè*, poiché utilizzato in tutta la poesia da trovatori portoghesi, galeghi, castigliani, leonesi e perfino italiani o provenzali come lingua della poesia²⁰.

20 Simone Marcenero, “Il gallego-portoghese dei canzonieri medievali: lingua d’autore

Rennert (1906): non sei logar atan fuerte; Ciceri ME1: non sé lugar atan fuerte; Dutton-González-Cuenca PN1: no sé lugar atán fuerte; Zinato (1996): no sé lugar atán fuerte.

v. 26: [α] y [β] + MH1 coinciden en la hipermetría. A lo largo de todo el poema, en los versos de pie quebrado se alternan tetra y pentasílabos: tetrasílabos: vv. 4 *tristura*, 14 *e mesura*, 19 *en que anda*, 34 *de_ amargura*, 29 *sin contenda*, 36 *ay coitado*, 39 *mal pecado*, 44 *syn ventura*; pentasílabos: vv. 7 e todavía, 9 por cortesía, 24 *es tu figura*, 26 *que me defenda*. Elijo la lección de [β] por mantener la forma gallega *defenda* que rima con *contenda* del v. 29.

Rennert (1900): que me defende; Ciceri ME1: que me defienda; Zinato (1996): que me defenda.

v. 27: -;

Rennert (1900): da tu mui grande beldade;

v. 28: las lecciones de [α] y [β] son adiaforas: elijo la lección de [β] a zaga del sintagma arcaizante *traer en* y de acuerdo con la rima gallega.

Rennert (1900): en ela tenno a morte; Ciceri ME1: en ti tengo yo la muerte; Zinato (1996): en ti tengo yo la muerte.

v. 29: elijo [β] por la rima gallega, véase *supra* v. 26.

Rennert (1900): sen contenda; Ciceri ME1: sin contienda; Dutton-González-Cuenca PN1: sin contenda.

v. 30: la lección de PN1 produce una hipermetría; la de ME1 es un error de copista.

Rennert (1900): se me non val ta bondade; Ciceri ME1: si me non

o di copista?”, *Critica del testo*, XVII, 3 (2014), pp. 25-43 (pp. 25-26).

val tu beldad; Dutton-González-Cuenca PN1: si me non vala tu bondad; Elia MN15: si me non val' tu bondad; Zinato (1996): si me non vale tu bondad.

v. 31: -;

Rennert (1900): e porque esto é verdade;

v. 32: -;

Rennert (1900): ai amor en remembrancha;

v. 33: ME1 introduce la forma castellana *mi coraçon* vs *meu cor*, lección que produce una hipermetría; las variantes *una lança* de [α] y *tu lança* de [β] son adiaóforas: prefiero y elijo [β] por la estructura retórica de la estrofa.

Rennert (1900): en meu cor tenno ta lança; Ciceri ME1: en meu cor tengo una lança.

v. 34: -;

Rennert (1900): de amargura;

ESTROFA V [V LB2, ME1 (vv.35-44), IV SA7 (vv. 25-34)]	V [MN15, MN65, PN1, vv. 35-44]	TRADICIÓN INDIRECTA
<p>35 aquesta lançada sin falla LB2 aquesta lançada sin falla ME1 esta lançada sin falla SA7 (v. 25)</p>	<p>35 aquesta lança sin falla MN15 aquesta lança sin falla MN65 aquesta lança syn falla PN1</p>	
<p>36 a mi cuytado LB2 ay cuitado ME1 ay cuytado SA7 (v. 26)</p>	<p>36 ay coytado MN15 ay coytado MN65 ay coitado PN1</p>	
<p>37 no me la dieron de muro LB2 non me la dieron de muro ME1 no me la dieron del muro SA7 (v. 27)</p>	<p>37 non me la dieron del muro MN15 non me la dieron del muro MN65 non me la dieron del muro PN1 no me la dieron del muro SA7 (v. 27)</p>	

38 ni la prise en batalla LB2 nin la prise en batalla ME1 ni la prise en batalla SA7 (v. 28)	38 nin la prise yo en batalla MN15 nin la prise yo en batalla MN65 nin la prise yo en vatalla PN1	
39 mal pecado Ω (peccado ME1) SA7 (v. 29)	39 mal pecado Ω	
40 mas veniendo a ti seguro LB2 mas veyendo a ti seguro ME1 mas viniendo a ti seguro SA7 (v. 30)	40 mas veniendo a ti seguro MN15 mas veniendo a ti seguro MN65 mas veniendo a ty seguro PN1	
41 amor falso e perjuro LB2 amor falso e perjuro ME1 amor falso e periuro SA7 (v. 31)	41 amor falso e perjuro MN15 amor falso e perjuro MN65 amor falso e perjuro PN1	
42 qui me firio sin tardança LB2 que me firio sin tardança ME1 qui me firio sin tardança SA7 (v. 32)	42 me firio e sin tardança MN15 me firio e sin tardança MN65 me firio e sin tardança PN1	
43 atal fue la mi andança LB2 atal fue la mi andança ME1	43 e fue tal la mi andança MN15 e fue tal la mi andança MN65 e fue tal la mi andança PN1 e fue tal la mi andança SA7 (v. 33)	
44 sin ventura Ω	44 sin ventura Ω	

ESTROFA V²¹

v. 35: la lección de [α] produce una hipermetría, que SA7 subsana por su cuenta.

Rennert (1900): aquesta lança sin falla;

v. 36: prefiero la lección de [β] por ser *coitado* forma gallega.

Rennert (1900): ai coitado; Ciceri ME1: a mí cuitado.

v. 37: SA7 sigue la lectio de [α], sin embargo en este caso (e, *infra*, v. 43),

21 Andrea Zinato, *op. cit.*, p. 75: “Le tre leggende biografiche si originarono proprio dall’interpretazione più o meno contorta di questa strofa che non poteva non stimolare soprattutto la fertile immaginazione dello stesso Argote de Molina, provocando l’ambigua indicazione del compilatore di MN65. I versi contengono tutti gli elementi necessari per modellare una leggenda biografica, la *vida*, di Macías”.

coincide con [β] *del muro*.

Rennert (1900): no te a deron do muro; Ciceri ME1: no me la dieron de muro; Elia MN15: non me la dieron del muro; Zinato (1996): non me la dieron del muro.

v. 38: sin sinalefa *priselen*, también la lección de α es correcta, pero prefiero la de [β].

Rennert (1900): nen a prix eu en batalla;

v. 39: -;

Rennert (1900): mal pecado; Ciceri ME1: mal peccado.

v. 40: *veyendo* de ME1 es lección errónea (Ciceri ME1 no enmienda basándose en LB2; tampoco pone la variante en el aparato).

Rennert (1900): mais vijndo a ti seguro; Ciceri ME1: mas veyendo a ti seguro

v. 41: -;

Rennert (1900): amor falso e perjuro;

v. 42: la lección de [α] no tiene sentido desde el punto de vista sintáctico.

Rennert (1900): me feriu e sen tardança; Ciceri ME1: que me firió sin tardança.

v. 43: la lección de [α] intenta acomodarse al verso anterior; elijo [β]. La lección de SA7 coincide con la de [β].

Rennert (1900): e foi tal a mia andança; Ciceri ME1: atal fue la mi andança.

v. 44: -;

Rennert (1900): sen ventura;

A raíz de la *collatio codicum*, del análisis de la *varia lectio* y de lo dicho arriba, se deduce que tal vez el único testimonio de la tradición de [ID0447] *Señora en que fiança* que parece contaminar es SA7²². En el *Cancionero de Palacio* [SA7], de hecho, se han fundido materiales de distinta procedencia, cuyo desorden no se debería a ocasionales adiciones posteriores de material que se hicieron en espacios libres, sino a medida que los poemas o grupos de poemas iban incorporándose al centro receptor²³.

Se confirman la filiación cladística $[\alpha] > [\delta]$, a la cual se incorporan LB2 y ME; y $[\beta] > [\theta]$, de la que forman parte MN15 MN65 PN1.

LB2, ME1 y SA7 transmiten el texto, ya sea de forma directa o indirecta:

Directa: LB2-140, ME1-72, SA7-209; Indirecta: LB2-106, ME1-35, SA7-22/108/189.

La transmisión indirecta se limita, como de costumbre, a la primera

22 Juan Casas Rigall, “El enigma”, pp. 32-32, también hipotetiza la contaminación: “Fuera de estos testimonios principales (es decir PN1, MN15, MN65 y LB2 ME1, *nda*), el *Cancionero de Palacio* (SA7) desempeña un importante papel en la determinación del texto crítico de algunos poemas de Macías. En líneas generales, sus lecturas se acercan a la familia $[\alpha]$, pero en ocasiones comparte variantes con PN1, lo cual prueba que éstas se encontraban en el arquetipo superior y deben ser seleccionadas. Por desgracia, esta colección acoge solamente “Cativo de miña tristura” (en estado fragmentario), “Con tan alto poderío” (en dos versiones muy cercanas, una incompleta) y “Señora en que fiança”.

23 Cleofé Tato García, “El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)”, en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, ed. Jesús López Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, I, pp. 495-523. Véanse de la misma autora “Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *El texto medieval: de la edición a la interpretación*, eds. Pilar Lorenzo Gradín y Simone Marcellano, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 299-318; y “Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*”, en *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, ed. José Luis Rodríguez Fernández, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia y Universidad de Santiago de Compostela, 2000, II, pp. 725-731.

estrofa, citada en los otros textos, con la excepción de ZA1-6, que transmite también la tercera. Cuenta, además, con una lección interesante del propio SA7: se trata de las dos transcripciones de [ID2238] *Pierdese quien esperança* de Suero de Ribera²⁴:

[SA7-190, vv. 13-17]:	[SA7-316bis, vv. 13-17]
Senyora desesperando	Senyora desesperando
De tanto servir sin don	De tanto servir sin don
El mi triste coraçon	El mi triste corazon
Se vos despide cantando	Se vos despide cantando
No "senyoran que fianza".	No "senyora en qui fianza".

6. TEXTO CRÍTICO

Texto base: β [PN1]

I
Ay, señora, en que fiança
he por çierto, syn dubdança,
tú non ayas por vengança
mi tristura.

II

En ti adoro agora	5
e todavía	
de todo leal talente;	
miébrate de mí, Señora,	
por cortesía,	
e siempre te venga en miente,	10
e non dexes tu serviente	
perder[se] por olvidança,	
e tú farás buen estança	
e mesura.	

24 Transcribo a partir de Brian Dutton, *op. cit.*, IV, pp. 132 y 164.

III

Non por mi mereçimiento, 15
que a ty lo manda,
mas por tu merced complida
duélete del perdymiento
en que anda
en aventura my vyda; 20
faz que non sea perdida
en ty la mi esperança,
pues que toda mi nembrança
es tu figura.

IV

Non sé lugar atán forte 25
que me defenda
de la tu muy grand beldad;
en ty traygo yo la morte
sin contenda,
si me non val tu bondad, 30
e porque esto es verdad,
¡ay, Amor! en remembrança
en meu cor tengo tu lança
de amargura.

V

Aquesta lança sin falla 35
¡ay, coitado!
non me la dieron del muro
nin la prise yo en batalla,
¡mal pecado!
mas, viniendo a ti seguro, 40
amor, falso e perjuro,
me firió e sin tardança:
e fue tal la mi andança
syn ventura.

SIGLAS EMPLEADAS

LB2: Londres, British L. [Add.33382], Cancionero d'Herbaray des Essarts Ed.: Charles V. Aubrun (ed.), *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts XVe siècle*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 25, Bordeaux, Féret et Fils, 1951].

Descripción codicológica + bibliografía:

Manuel Moreno: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/contrib-ms-morenom.htm>

ME1: Módena, Estense [α.R.8.9], *Cancionero de Módena*: ed. M. Ciceri (1995).

MH1: Madrid, Real Academia de la Historia [2 MS 2, *olim* Ms 2-7-2], Cancionero de San Román o de Gallardo, descripción codicológica + bibliografía:

Manuel Moreno: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/contrib-ms-morenom.htm>

MN15: Madrid, Nacional [3788], *Pequeña cancionero* o del Marqués de la Romana, ed.: P. Elia (2002).

MN20: Madrid, Nacional [6052], Obras de Juan Rodríguez del Padrón, eds. Antonio Prieto y Francisco Serrano Puente, *Siervo libre de amor*, Madrid, Castalia, 1976.

MN65: Madrid Nacional [1293633], copia del siglo XVIII de MN15 o de su fuente.

PN1: París, Nationale [Esp.37], *Cancionero de Baena*, ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (1993).

SA7: Salamanca, Universitaria [2653], *Cancionero de Palacio*, ed. Álvarez-Pellitero (1993).

ZA1: Zaragoza, Universitaria [M 210 *olim* 184], *Cancionero catalán*. El manuscrito fue editado por Mariano Baselga, *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, Cecilio Gasca, Zaragoza, 1896, y actualmen-

te el profesor Jaume Torró Torrent prepara un estudio del mismo para la colección «Els Nostres Clàssics»; Francisco Javier Rodríguez Risquete, “El Cancionero de Llonard de Sos”, <http://www.narpan.net/documents/>; *Actas del VI Congreso de la AHLM*, A Coruña, 2001).

Véanse, además, las páginas web de:

Convivio, poesía medieval y cancioneros: <http://www.lluisvives.com/portal/cancionmedieval/pcuartonivel.jsp?conten=presentacion>

Philobiblon. BETA: <http://sunsite.berkeley.edu/PhiloBiblon/phhmbe.html>;

CIM: Cancionero impresos y manuscritos: <http://www.cancioneros.org/>

La contaminación en *N*, la traducción italiana de *La Celestina*

PATRIZIA BOTTA

Universidad de Roma “La Sapienza”

Título: La contaminación en *N*, la traducción italiana de *La Celestina*.

Title: The Contamination in *N* the Italian Translation of *La Celestina*.

Resumen: En estas páginas se estudia un ejemplo de contaminación en la tradición textual de *La Celestina*, el de *N*, la primera traducción italiana de la obra (Roma 1506) que, aun derivando de una rama baja de la Tragicomedia en 21 actos, exhibe sin embargo constantes contaminaciones con la primitiva redacción del texto (ya sea de la fase manuscrita, ya de la fase impresa de la Comedia en 16 actos, o bien de la fase primeriza de la Tragicomedia en 21 actos). El contaminador de los textos es su antecedente español, *y³*, perdido, y de dicha contaminación, salvo *N*, no queda traza en ninguno de los testimonios coetáneos.

Abstract: In these pages, an example of contamination is studied in the textual tradition of *La Celestina*, the named *N* text, that is, the first Italian translation of the book (Rome 1506) which, although derives from a low branch of the Tragicomedy in 21 acts, exhibits however frequent contaminations with the primitive writing of the text (either the manuscript phase, or the printed phase of the Comedy in 16 acts, or the first phase of the Tragicomedy in 21 acts). The ‘polluter’ of the texts is his spanish antecedent, *y³*, lost nowadays, and of this contamination, except *N*, there isn’t trace in any of the contemporaneous testimonies.

Palabras clave: *La Celestina*, traducción italiana Roma 1506, Comedia, Tragicomedia.

Key words: *La Celestina*, Italian Translation Rome 1506, Comedy, Tragicomedy.

Fecha de recepción: 16/11/2016.

Date of Receipt: 16/11/2016.

Fecha de aceptación: 12/12/2016.

Date of Approval: 12/12/2016.

Para este número especial de *Creneida* dedicado a la *contaminatio* no podía faltar un ejemplo llamativo que atañe a la tradición textual de *LC*¹,

1 En adelante utilizaré las siguientes siglas y abreviaturas: *LC*=*La Celestina*; *Com*=pri-

y es el caso de la traducción italiana tempranísima de la obra, llevada a cabo por Alphonso Hordognez en 1505 por encargo de Gentile Feltria de Campofregoso², impresa en Roma por Eucario Silber en 1506³ y reim-

mera redacción de la Comedia en 16 actos; *Trag*=segunda redacción de la *Tragicomedia* en 21 actos; *edd.* = todos los testimonios; *N*= traducción italiana de *LC*, cuyo título completo es *Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*. *Infra*, al pie del *stemma*, aclaro otras siglas de testimonios antiguos. Adopto las siglas utilizadas por James Homer Herriott, *Towards a Critical Edition of "La Celestina". A Filiation of Early Editions*, Madison, University of Wisconsin Press, 1964.

2. Era hija de Federico di Montefeltro y le había solicitado a Hordognez la traducción ("Ecco exequito donna il tuo precepto", reza el *incipit* del soneto-dedicatoria).
3. De la no muy abundante bibliografía sobre *N* recuerdo los trabajos principales. Pioneros fueron dos artículos de Emma Scoles, "Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*", *Studi Romanzi*, XXIII (1961), pp. 155-217 y "La prima traduzione italiana della *Celestina*: repertorio bibliografico", en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, 1964, pp. 209-230. Una edición del original de 1506 fue llevada a cabo por Kathleen V. Kish, *An Edition of the First Italian Translation of La Celestina*, Madison, University of Wisconsin, 1971 (y Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973), con reseña de Beniamino Vignola, "Su un'edizione della prima traduzione italiana della *Celestina*", *Cultura Neolatina*, XXXVI (1976), pp. 129-137. La misma autora volvió a ocuparse de *N* en otras ocasiones: "*Celestina*: estímulo multiseccular", en *Actas del X Congreso de la AIH*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, I, pp. 249-254, y "*Celestina* as Chameleon: The Early Translations", *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 87-98. Sobre la lengua y el estilo del traductor tiene varios trabajos Raffaele Lampugnani: "Il metodo e lo stile di Alphonso Hordognez nella prima traduzione italiana della *Celestina*", tesis inédita del Master of Arts from the School of Humanities, Flinders University of South Australia, 1983; "Travellers' Tails: Subjective Textual Changes in the First Italian Translation of *La Celestina*", *Romance Studies*, 21 (1992), pp. 85-96; "La prima traduzione italiana della *Celestina* e le postille in margine alla traduzione inglese di James Mabbe", *Convivio. Journal of Italian Studies*, 2.2 (1996), pp. 170-173, hasta dar con la reciente monografía *La prima traduzione italiana de "La Celestina". Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*, Firenze, Leo Olschki, 2015. También estudian aspectos lingüísticos Robert C. Melzi, "Celestina, Italian Style", *Rivista di Studi Italiani*, 18.2 (2000), pp. 32-43, y Andrea Gualano, *Il plurilinguismo della prima traduzione italiana della "Celestina" (Roma 1506)*, tesis Università di Torino 2005-2006. Se ocupó del perfil biográfico de Hordognez, amén de Scoles en su "Note", Dean W. MacPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Valencia, Castalia, 1961, mientras que la mujer destinataria de la traducción fue abordada por Franco Dall'Ara, "Gentile Feltria e *La Celestina*", *La Rocca. Notiziario di Storia e Attualità Sant'Agatese*, 0 (2010), pp. 6-7, y por Devid Paolini, "Madonna Gentile de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de *La Celestina*",

eHumanista, 19 (2011), en línea. Amplio crédito dio a las soluciones textuales de *N* la edición crítica de Miguel Marciales, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1985, 2 vols., y a su zaga, a veces, la edición de Peter Russell (Madrid, Castalia, 1991). Estudian su posición alta en la tradición textual Carla Simone, *La prima traduzione italiana de "La Celestina" ed i suoi rapporti con le edizioni primitive in lingua spagnola*, tesis de la Università di Roma "La Sapienza", 1990-1991, y Ottavio Di Camillo en varios de sus trabajos: "Hacia el origen de la *Tragicomedia*: Huellas de la *princeps* en la traducción de Ordóñez", en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea (18-19 October, 2002: Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145; "When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration", en *Estudios Celestinescos y Medievales en honor del Profesor Snow*, ed. Devid Paolini, New York, The Hispanic Society, 2010, I, pp. 71-157; "Algunas consideraciones sobre la *Celestina* italiana", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, Roma, Bagatto, 2012, II, pp. 216-226. De la contaminación de *N* entre el texto de la *Trag* y el de la *Com* aduce unos pocos ejemplos Francisco Lobera en un trabajo en el que examina tres casos celestinescos de contaminación (la comedia *D*, la traducción italiana *N* y un testimonio posterior, Salamanca 1543): "Tradición impresa y contaminación: *La Celestina*", en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Alcalá, Universidad, 1998, II, pp. 887-897. Vuelven sobre el tema del laberinto bibliográfico de las ediciones antiguas de *N* Juan Carlos de Miguel y Canuto, "Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina* (Roma 1506)", *Studi e problemi di critica testuale*, 63 (2003), pp. 71-108, y Amaranta Saguar, "¿Hubo otra traducción quinientista de *Celestina* al italiano?", *Celestinesca*, 39 (2015), pp. 53-60. Estudia la recepción italiana de *LC* en general el trabajo de Margherita Morreale, "Apuntes bibliográficos para el estudio de la presencia de *La Celestina* en Italia", *Revista de Literatura*, LII (1990), pp. 539-544. Yo misma me ocupé de *N* en varios trabajos, comenzando por uno en que estudiaba la dependencia de la traducción inglesa de Mabbe de la italiana de Hordognez (Patrizia Botta y Elisabetta Vaccaro, "Un esemplare annotato della *Celestina* e la traduzione inglese di Mabbe", *Cultura Neolatina*, LII (1992), pp. 353-419) y siguiendo con otros sobre testimonios muy tempranos como el Ms. Palacio, la comedia *B*, la tragicomedia *Z*, donde ponía de relieve la frecuente coincidencia textual con *N* (y varios de los ejemplos ahí comentados los aprovecho en estas páginas): Patrizia Botta, "El texto en movimiento (de *La Celestina* de Palacio a *La Celestina* posterior)", en *Cinco Siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat, 1997, pp. 135-159; Patrizia Botta y Víctor Infantes, "Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)", *Revista de Literatura Medieval*, XI (1999), pp. 179-208; Patrizia Botta, "La última década de la labor ecdótica sobre *La Celestina*", en "*La Celestina*".V Centenario (1499-1999).

presa varias veces en la Italia del siglo XVI⁴ y que contamina dos textos de *LC*: el de la segunda redacción de la *Trag* (que a veces trivializa la lección antigua) con el de la primera versión de la *Com* (más arcaico, y casi siempre preferible).

N tiene una importancia indiscutible en la historia textual de *LC*, por varias razones. Ante todo es (paradójicamente, siendo una traducción) el primer testimonio conservado de la segunda versión en 21 actos, puesto que el primer impreso castellano de la *Trag* viene a ser el de Zaragoza 1507 (*Z*), una vez que Norton⁵ corrigió las fechas falsas de seis ediciones que declaraban ser de 1502 y que en cambio resultaron todas posteriores a 1510 e impresas incluso fuera de la península (como en Roma para *J y M*)⁶. Y la fecha primeriza de *N* implica lógicamente que traducía de un original español en 21 actos anterior a 1505 y a todos los testimonios conocidos de la *Trag*.

En segundo lugar, *N* sirvió de base a otras traducciones antiguas de la obra (como la alemana de Wirsung de 1520 y 1534, la francesa anónima de 1527, las dos inglesas de Mabbe de ca.1598 y 1631), en la ola

Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999), eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal, Gema Gómez Rubio, Cuenca, Instituto Almagro de Teatro Clásico, 2001, pp. 97-120; “En el texto de *B*”, en “*La Celestina*” 1499-1999. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quicentennial Anniversary of “La Celestina” (New York, November 17-19, 1999)*, eds. Ottavio Di Camillo y John O’Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 19-40.

- 4 Según Emma Scoles, “Repertorio”, se conservan ejemplares de las siguientes reimpressiones: Milano, Castione, 1514; Milano, Minunziano, 1515; Venezia, Pincius, 1515; Milano, Scinzenzeler, 1519; Venezia, Arrivabene, 1519; Venezia, De Gregorii, 1525; Venezia, Caron, 1525; Venezia, Sessa, 1531; Venezia, Bindoni e Pasini, 1531; Venezia, Sabio, 1535; Venezia, Sabio, 1541; Venezia, Bendoni, 1543. Recientemente Lampugnani en su monografía señala nuevos ejemplares conservados de dichas reimpressiones.
- 5 Cf. Frederick J. Norton, *Printing in Spain, 1501-1520, with a Note on the Early Editions of “La Celestina”*, Cambridge, University Press, 1966 (trad. esp. *La imprenta en España 1501-1520*, ed. Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997); *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, London, Cambridge University Press, 1978.
- 6 Cf. las nuevas fechas y lugares de impresión de las falsas 1502 en las siglas al pie del *stemma*.

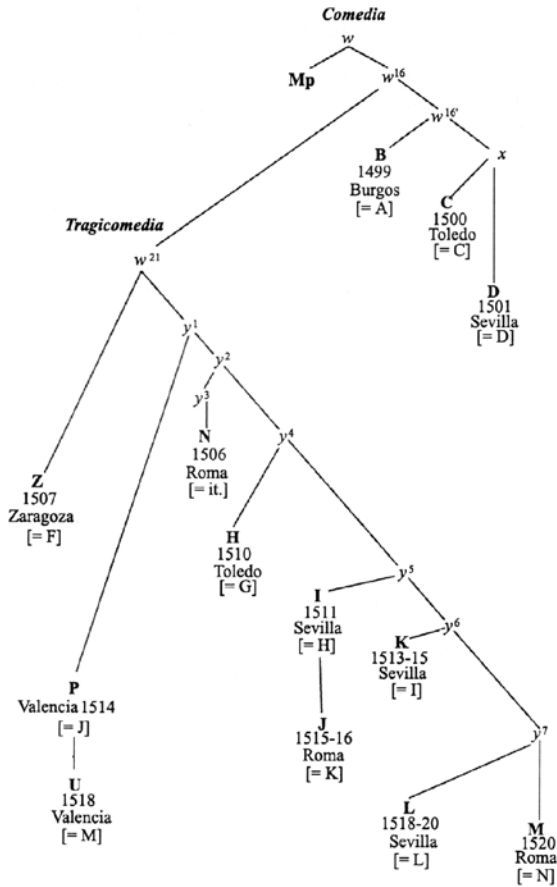
de la vitalísima fortuna de la recepción europea de *LC* y amoldándose a una arraigada costumbre del siglo XVI, según la cual las traducciones de mayor difusión comercial (como *N* con sus muchas reimpressiones y su consiguiente y más amplio mercado editorial) vehiculaban, mejor que el original, nuevas versiones a otras lenguas.

En tercer lugar, es una traducción muy escrupulosa, que incluso trata de aclarar los pasajes oscuros del original; al mismo tiempo, contaminando con la *Com* primitiva, acaba teniendo lecciones mejores que la *Trag*, hasta el punto de que hubo editores modernos, como Marciales y Russell, que le dieron tal crédito que, en pasajes estropeados, llegaron a enmendar el texto crítico a partir de la lección de *N*, tratándola como la soberana y la *princeps* de las ediciones de la *Trag*, aun siendo un testimonio indirecto de la tradición.

En realidad *N* tiene parentesco con una rama más baja de la *Trag* en 21 actos (cf. *stemma*)⁷: la que comienza en y^2 , donde se originan los errores y los retoques comunes a *N* y a las falsas 1502, pero deriva directamente de un interpuesto, el perdido y^3 , que es en realidad el verdadero contaminador. En efecto, en caso de error común de *N* con las posteriores, si Hordognez hubiese tenido acceso directo a la *Com*, incorporándola en tal caso como testimonio contaminante, habría corregido sin más, tan atento como era a la lógica del texto; y no lo hace, compartiendo el error con las ramas más bajas. El contaminador, es, por tanto, su antecedente y^3 , anterior a 1505, que innova acudiendo a las Comedias o incluso a las Tragicomedias de la parte alta, dejando descendencia solo en *N* y no en las falsas 1502 (que no tienen la menor traza de esta contaminación). Todo ello puede apreciarse gráficamente en el *stemma*:

7 Reproduzco el *stemma* (modificado en su gráfica) que publiqué con Víctor Infantes, *op. cit.*, p. 199.

Stemma (ediciones primitivas)



Las siglas adoptadas son de Herriott y entre corchetes van las siglas correspondientes de Marciales.

Siglas:

Comedia en 16 actos:

MP: *Celestina* de Palacio, fragmento Auto I (Biblioteca de Palacio, Madrid: ms. II-1520, *olim* 2.A.4).

B: Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 (Hispanic Society of America, Nueva York).

C: Toledo, Pedro Hagenbach, 1500 (Biblioteca Bodmeriana, Ginebra).

D: Sevilla, Stanislao Polono, 1501 (Bibliothèque Nationale de France: Rés.Yg.63).

Tragicomedia en 21 actos:

N: Roma, Eucharius Silber, 1506 (British Library, Londres: C.62.b.17; Biblioteca Marciana, Venecia: Dramm.2988; Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander: R-V-9-13; University of Harvard Cambridge).

Z: Zaragoza, Jorge Coci, 1507 (Real Academia de la Historia, Madrid: 3-7-2-3566; Biblioteca Cigarral del Carmen, Toledo).

H: Toledo 1502 [= Toledo, Pedro Hagenbach, 1510-14] (British Library, Londres: c.20.b.9).

I: Sevilla 1502 [= Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511] (British Library, Londres: C.20.c.17).

K: Sevilla 1502 [= Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513-15] (University of Michigan: PQ 6426 A1 1502?).

P: Valencia, Juan Joffre, 1514 (Biblioteca Nacional, Madrid: R-4870).

J: Sevilla 1502 [= Roma, Marcellus Silber, 1515-16] (British Library, Londres: c.20.b.15; Public Library, Boston: *XD.170B.9; Biblioteca Zalbáburu, Madrid; Biblioteca Nacional, Buenos Aires: FD-214, R 705).

U: Valencia, Juan Joffre, 1518 (British Library, Londres: c.64.d.4).

L: Sevilla 1502 [= Sevilla, Jacobo Cromberger, 1518] (Biblioteca Nacional, Madrid: R-26.575).

M: Salamanca 1502 [= Roma, Antonio de Salamanca, 1520] (Hispanic Society of America, Nueva York; British Library, Londres: G.10224).

Decae de este modo la hipótesis de que Hordognez hubiese empezado su labor traduciendo primero una Comedia en 16 actos y, al salir la Tragicomedia en 21, hubiese cambiado de modelo por una versión del texto más moderna, recién aparecida, y en aras de acudir a la última novedad editorial.

* * *

Paso a los ejemplos concretos de esta contaminación, que hereda *N* de su modelo γ^3 (aunque en adelante hablaré de “contaminación de *N*”, para simplificar).

Antes que nada *N* es, a todas luces, una tragicomedia en 21 actos, o sea, que a nivel cuantitativo es portadora de la segunda redacción del texto en su totalidad. Tiene todos los añadidos (5 actos del *Tratado de Centurio*, las interpolaciones menores, los Paratextos adicionales), las omisiones y las variantes en el texto común, y hasta el título nuevo de la obra. Y sin embargo, exhibe una indiscutible contaminación con la versión primera de la obra. Cuando contamina lo hace a nivel cualitativo, en porciones pequeñas de texto, coincidiendo la mayor parte de las veces con lecciones mejores de la parte alta del *stemma* (Ms. Palacio, *Com*, e incluso *Trag*, como ocurre con *Z*, que depende de un antecedente anterior al de *N*, o sea w^{21}).

Los ejemplos que doy a continuación son tan solo una selección de los muchos que se podrían aducir a partir de las variantes.

1) Comienzo por las coincidencias de *N* con el testimonio más antiguo en la historia textual de *LC*, el breve fragmento del Primer Auto documentado por el Ms. Palacio (= *Mp*), dado a conocer en los años Noventa por Faulhaber⁸. Subrayo la lección de *Mp* con la que *N* coincide e indico entre corchetes los añadidos y con guión una omisión. Modernizo parcialmente las grafías. Los que siguen son todos ejemplos que oponen *MpN* a la tradición entera (*edd.*), y en su mayoría son casos de lección mejor frente a la de los demás testimonios.

Un primer ejemplo es el de los nombres propios de Alisa y Elicia, que *Mp* nos da como “Alicia” y “Elisa”, coincidiendo aquí con *N*. Otras lecciones comunes tan solo a *Mp* y a *N* son:

<i>Mp</i>	<u>mayor</u> felicidad
<i>N</i>	maggior felicità
<i>edd.</i>	tanta felicidad

8 Cf. Charles B. Faulhaber, “*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520”, *Celestinesca*, XIV.2 (1990), pp. 3-39; “*Celestina* de Palacio: Rojas’s Holograph Manuscript”, *Celestinesca*, XV.1 (1991), pp. 3-52; “MS 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los ‘papeles del antiguo auctor’ a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente”, en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, 1991-1993, II, pp. 283-287.

Mp de ombre de tal ingenio
N de omo de tale ingegno
edd. de ingenio de tal ombre

Mp yo [te] lo figuraré
N io [tel] voglio figurare
edd. yo [-] lo figuraré

Mp ves que torpe
N guarda
edd. Veed

Mp usar [-] de la oportunidad
N usar [-] la opportunità
edd. usar [el hombre] de la oportunidad

Mp la edad [en mí] ha fecho
N [in me] ha facto la ectà
edd. la edad [-] ha hecho

Mp [-] iva a la plaça
N [-] andava a la piazza
edd. [Señor] iva a la plaça

Mp tenía [-] ... que guardava [ella]
N teneva [-] ... ch' [ella] guardava
edd. tenía [ella] ... que guardava [-]

Mp assí [la] pudiera [vender] çiento
N così potesse [vender] cento
edd. assí pudiera [-] ciento

Mp encomendador de huevos assados
N comandator
edd. comedor

2) Paso ahora a las lecciones comunes de *N* con la *Com* (= *BCD*), las más de las veces preferibles frente a las de la *Trag*. Aquí también subrayo la lección de la *Com* con la que *N* coincide, mientras que en cursiva marco

los añadidos de la *Trag* de los que *N* no participa. Son ejemplos que se comentan solos:

Com el qual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte
que espero traspasa

N in grado incomparabile

Trag en grado incomparabilmente

Com ante del tiempo de [mi] ravisosa muerte

N de [mia] rabiosa morte

Trag de [-] ravisosa muerte

Com recogía la nueva memoria lo que la vejez no ha podido quitar

N la vecchiezza

Trag la vieja

Com llorarás sin provecho

N piangerai

Trag lloras

Com en el contemplar está la pena de amor

N sta la pena d'amore

Trag esta *es* la pena de amor

Com ya [las] lloras?

N già [le] piangi

Trag ya [-] lloras

Com vendrá cada uno a él con [su] pleito

N con [sua] lite

Trag con [-] pleito

Com que ha tocado [todas] las reliquias

N [tutte] le reliquie

Trag [-] las reliquias

Com de tus [-] mañas

N de toi [-] modi

Trag de tus *falsas* mañas

Com de tu [-] claro gesto
N di tuo [-] chiaro viso
Trag de tu *muy* claro gesto

Com Clandiana
N Cládina
Trag Claudina

En cuanto a qué impreso de la *Com* sirvió de modelo para la contaminación, las variantes no ofrecen resultados claros, ya que a veces *N* coincide con *B*, otras con *D*, otras con *BC* y otras con *CD*. De todo ello no deriva un cuadro nítido de parentesco con una comedia sola (y por esta razón en el *stemma* no se marca gráficamente la línea de la contaminación).

Ejemplos de coincidencia con *B* son:

B por tu vida [Pármeno]
N dio te guardi [fratello]
edd. por tu vida [-]

B [grande] estrépito
N [grandissimo] strepito
edd. [-] estrépito

B sigues
N segui
edd. sigas

Un ejemplo curioso de posible parentesco con *D* es el siguiente:

D quitarles las armas
N torse la fame
BC quitarles las [-]
Trag quitárselas

Se trata de un error que se forma en ω^{16} , antecedente común a las tres comedias, y que consiste en no entender (y omitir) la palabra “armas”; de dicho error queda constancia tan solo en dos comedias que tienen

la laguna (*BC*), porque la tercera (*D*) recupera la palabra perdida. Igual incertidumbre en la lectura muestra *N*, que en su lugar pone “fame” (= ‘hambre’), confundiendo quizás una *ese* larga interna (“lafarmas”) con una *efe*. La *Trag* cambia la redacción, acudiendo al pronominal (“quitárselas”) porque además la palabra *armas* se nombraba poco antes en el contexto.

Un ejemplo de coincidencia de *N* con *BC* es:

<i>BC</i>	Melibea [-]
<i>N</i>	Melibea [-]
<i>D + Trag</i>	Melibea [su hija]

mientras que un caso que *N* comparte con *CD* es:

<i>CD</i>	<u>cavallo</u>
<i>N</i>	cavallo
<i>B + edd.</i>	cavallos

3) Paso, por último, a comentar una lección común de *N*, esta vez con una tragicomedia, la primitiva *Z*. Se trata de un añadido al título general de la obra que, durante mucho tiempo, pareció ser una *lectio individualis* de *N* contra toda la tradición, pero que en realidad era una lección común con *Z*, y de esto solo pudimos enterarnos a partir del hallazgo del nuevo ejemplar del Cigarral del Carmen de Toledo (sigla *Zt*), que di a conocer junto con Víctor Infantes en 1999⁹, y en el que sí consta completo el primer pliego, con el Paratexto Preliminar (que le faltaba, por caída accidental, al ejemplar madrileño que todos conocíamos).

Es una variante más compleja que las anteriores: una interpolación en el título de la obra, que marco en cursiva, en la que *Zt* ofrece una *lectio* totalmente nueva frente a todas las ediciones castellanas, viniendo curiosamente a coincidir con *N*:

<i>Zt</i>	Tragicomedia de Calisto y Melibea <i>nuevamente añadida lo que hasta aquí faltava de poner en el processo de sus amores</i> la qual contiene demás de su agradable y dulce stilo...
-----------	---

9 Cf. Patrizia Botta y Víctor Infantes, *op. cit.*

N Tragicocomedia di Calisto e Melibea *novamente agiontovi quello che fn a qui manchava nel processo de loro innamoramento nel quale...*

Como se ve, se trata de dos adiciones casi idénticas en uno y otro testimonio, colocadas en el mismo punto textual, y que, aun sin nombrarlo a las claras, aluden ambas implícitamente a “aquello que” (“lo que” / “quello che”) alarga la historia de amor, o sea, la gran adición de los cinco actos nuevos, que por ahora no reciben nombre. En las demás ediciones hallamos en este lugar una gran pluralidad de soluciones: hay algunas que no traen el añadido (que no se podría esperar en las Comedias):

B [om.? def.?

C Melibea la qual;

otras, en cambio, más tarde mudan el título y no traen subtítulo, como alguna tragicomedia:

L Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina;

las hay, asimismo, que aluden, en el mismo punto, a otro tema, el de los Argumentos que ¿faltaban? y se han agregado:

D Melibea [con sus argumentos nuevamente añadidos] la qual

P Melibea [nuevamente revista y emendada con addición de los argumentos de cada un auto en principio] la qual;

y otras, por último, como las falsas 1502, que no ya en este punto sino más abajo, al final del subtítulo, traen un tipo distinto de indicación que también habla de “añadir”, pero “algo” que ahora tiene nombre, el *Tratado de Centurio*:

HIJKM (*L om.*, cfr. *supra*) alcahuetas y nuevamente añadido el Tratado de Centurio

Como se aprecia, todas insisten en palabras como *adición*, *agiontovi*, *añadida*, *añadidos*; por tanto, todas abundan en el concepto de agregar “algo”

de lo que, además, hay que hacer publicidad para vender, ya sean los Argumentos (que efectivamente faltan en algunas, como *Z*), como *D* y *P*, ya sean los cinco actos con el título ya definido de *Tratado de Centurio*, como algunas de las falsas 1502.

En este contexto, llama la atención la reticencia común a *NZt* a nombrar aquello que se añade pero que claramente alude no ya a los Argumentos, sino al alargamiento, a la historia, al contenido, a la redacción (ambas rezan “processo de sus amores” / “processo de loro innamoramento”). Y el hecho de no darle un nombre puede significar que “aquello” se acaba de redactar, y va sin título por el momento. También llama la atención que aparezca en ambas una indicación temporal (“hasta aquí” / “fin a qui”), esto es, “hasta la fecha”, que implica un pasado y un presente en la mente de quien lo escribe.

Pero sobre todo es llamativa la coincidencia de “faltava” / “manchava”, que es una variante exclusiva de ambas, ya que lo temporal podía ir implícito en el “nuevamente” común a varias otras. Pues bien, “lo que faltaba”, imperfecto que tiene una connotación de ‘deber’ (“faltava de poner” en *Zt*) y de cierta duración en el tiempo, podría ser vinculado con las palabras del propio autor en el Prólogo de la *Trag*, cuando explica por qué interviene por segunda vez en la redacción del texto, y, entre otras cosas, vuelve a usar la palabra *processo*, que consta en el añadido:

miré adonde la mayor parte acostava y hallé que querían que *se alargasse en el processo de su deleite* d'estos amantes sobre lo qual *fui muy importunado* de manera que *acordé* aunque *contra mi voluntad* meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad. [La cursiva es mía].

A la luz de estas coincidencias, y sobre todo a zaga de una misma actitud de quien escribe el segundo Prólogo y el añadido, que insiste en el fastidio, en lo que “debía” agregar por «petición general de inoportunos», queremos imaginar que la adición del título, documentada solo por *NZt*, es autorial, y la deriva *Zt* directamente de *w²¹*; y *N*, como traductor, la deriva de su modelo, que contamina con las partes altas. Se trata de una lección de autor que yacía adormilada en *N*, y que, con el hallazgo del nuevo ejemplar de *Zt*, se pudo exhumar para incorporarse a futuras ediciones.

En definitiva, hemos visto varios casos en que *N* se aleja del texto de la rama más baja de la *Trag* (a la que pertenece) por incorporar lecciones mejores de la parte alta, e incluso altísima, del *stemma*. Dada la naturaleza de las variantes ilustradas, podemos excluir que sean todos casos de corrección *ope ingenii* del traductor (o de su fuente) que por pura casualidad acaben por coincidir hasta en detalles ínfimos con la *lectio* de los testimonios altos. Queda, pues, demostrada la contaminación que *N* exhibe, por recibirla de su modelo, entre un texto de la rama baja de la *Trag* y un texto de la rama alta de la *Com*, tanto de la fase manuscrita (*Mp*), como de la fase impresa (*BCD*), e incluso con un texto primerizo de la *Trag* (*Zt*) que no ha dejado más descendencia. Todo ello le confiere gran valor textual a este testimonio indirecto, que guarda lecciones arcaicas (como las de *Mp*) y aisladas (como las de *Zt*), en su mayoría mejores que las de toda la tradición. ¡Dichosa *contaminatio!*, en este caso al menos.

¿Una edición contaminada? El Par. BnF lat. 2876 y la *editio princeps* de Pseudo-Sisberto de Toledo (Isidorus Hispalensis, *Opera omnia*, Jacques Du Breul, París, 1601)*

ÁLVARO CANCELA CILLERUELO
Universidad Complutense de Madrid

Título: ¿Una edición contaminada? El Par. BnF lat. 2876 y la *editio princeps* de Pseudo-Sisberto de Toledo (Isidorus Hispalensis, *Opera omnia*, Jacques Du Breul, París, 1601)

Title: A Contaminated Edition? The Manuscript Paris, BnF lat. 2876 and the *editio princeps* of Pseudo-Sisbert of Toledo (Isidorus Hispalensis, *Opera omnia*, Jacques Du Breul, Paris, 1601)

Resumen: En 1601 Jacques Du Breul publicó la *editio princeps* de tres obras tradicionalmente consideradas hispano-visigodas y conocidas como el corpus de Pseudo-Sisberto de Toledo (ss. VII-IX); para su publicación, el filólogo Nicolás Lefèvre transcribió supuestamente un solo códice, hoy perdido, otrora conservado en la abadía de Saint-Maur-des-Fossés (París). El presente trabajo defiende que, por ser este tal vez múltiple o lagunoso, para el final del texto el modelo transcrito fue, en realidad, el códice *PARIS, BnF* lat. 2876 (s. XII), con el que acaso se corrigió el texto del manuscrito perdido; la identificación de la escritura de Lefèvre en *marginalia* del lat. 2876 permite reconocer en este códice un libro de su biblioteca personal y reconsiderar las fuentes manuscritas de la edición de Du Breul, abriendo la posibilidad de que su texto esté contaminado.

Abstract: In 1601 Jacques Du Breul published the *editio princeps* of three Latin works traditionally regarded as Visigothic, today known as the corpus of Pseudo-Sisbert of Toledo (7th-9th c.); they were allegedly transcribed by the scholar Nicolas Lefèvre from a now lost manuscript coming from the abbey of Saint-Maur-des-Fossés (Paris). This paper argues that, for the final section of the last work, the exemplar used was actually the extant *PARIS, BnF* lat. 2876 (12th c.), possibly because the lost manuscript did not transmit the whole text. The identification of the hand of Lefèvre within the *marginalia* of lat. 2876 proves that it belonged to Lefèvre's personal library and allows to reconsider the problem of the sources used by Du Breul, suggesting that the text of his edition could be contaminated.

Palabras clave: Jacques Du Breul, Sisberto de Toledo, Nicolas Lefèvre, PAR. BnF lat. 2876, Saint-Maur-des-Fossés.

Key words: Jacques Du Breul, Sisbert of Toledo, Nicolas Lefèvre, PAR. BnF lat. 2876, Saint-Maur-des-Fossés.

Fecha de recepción: 13/12/2016.

Date of Receipt: 13/12/2016.

Fecha de aceptación: 30/12/2016.

Date of Approval: 30/12/2016.

* Este artículo se inscribe en el marco de un contrato de investigación FPU (nº

1. INTRODUCCIÓN

Con el apelativo de *corpus de Sisberto* o *Pseudo-Sisberto de Toledo* se da nombre en la actualidad a tres composiciones latinas altomedievales de temática penitencial, tradicionalmente consideradas hispánicas y formadas por dos poemas rítmicos, la *Exhortatio paenitendi* (compuesta en hexámetros rítmicos)² y el *Lamentum paenitentiae* (compuesto en septenarios trocaicos catalécticos rítmicos, de tipo 8 p. + 7 pp.)³, así como una tercera obra redactada en prosa, la *Oratio pro correptione uitae*, de extensión notablemente mayor que las anteriores⁴. La temática de estas

FPU13/02321), y es fruto, a su vez, de una estancia oficial en la École Pratique des Hautes Études de París (EST15/00166). También se vincula a los Proyectos de Investigación HAR2015-65649-C2-1-P (MINECO/FEDER) y S2015-HUM3377 (DOCEMUS-CM). Agradezco profundamente a Isabel Velázquez Soriano, Antonio Moreno Hernández y José Carlos Martín-Iglesias su detallada lectura y sistemática revisión de este trabajo. La identificación de la mano de Lefèvre y de sus *ex libris* y anotaciones no habría sido posible sin la esmerada diligencia de Jacques Elfassi y sin la generosa ayuda de Donatella Nebbiai; agradezco en especial a Jérémy Delmulle sus eruditas informaciones a propósito de Jacques Du Breul y la estimulante discusión y corrección de numerosas partes de este trabajo.

- 2 En adelante, *Exhortatio*. Referencias: Eligius Dekkers y Aemilius Gaar, *Clavis Patrum Latinorum*, 3ª ed., Steenbrugs, Brepols, 1995, nº 1227; Manuel C. Díaz y Díaz, *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum. Pars prior*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1958, nº 304. Última edición: Karl Strecker, “CXLVII. *Exhortatio poenitendi*”, en *Monumenta Germaniae Historica. Poetae Latini Aevi Carolini*, tomo 4.2/3, Berlín, Weidmann, 1923, pp. 760-768; citamos por su numeración de versos.
- 3 En adelante, *Lamentum*. Referencias: Eligius Dekkers y Aemilius Gaar, *op. cit.*, nº 1533; Manuel C. Díaz y Díaz, *op. cit.*, nº 305. Última edición: Karl Strecker, “CXLVIII. *Lamentum poenitentiae*”, en *op. cit.*, pp. 769-783; citamos por su numeración de estrofa y verso.
- 4 En adelante, *Oratio*. Referencias: Eligius Dekkers y Aemilius Gaar, *op. cit.*, nº 1228; Manuel C. Díaz y Díaz, *op. cit.*, nº 306. Última edición: Faustino Arévalo, *Sancti Isidori Hispalensis Episcopi Opera Omnia*, Roma, Antonio Fulgonio, VII, pp. 358-373 (en realidad, reimpresión corregida de la *princeps* de Du Breul, de la que a continuación se tratará); reimpresa por Jacques-Paul Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina* (en adelante, *PL*), vol. 83, París, *apud J. P. Migne editorem*, 1850, cols. 1261-1274 (*Oratio*), cols. 1251-1274 (corpus de Pseudo-Sisberto completo); no hay edición posterior a Arévalo ni a la reimpresión de Migne. Para simplificar las referencias, citamos por la numeración de capítulo de Arévalo, aunque advertimos que está

piezas, de las que estamos preparando una edición crítica completa⁵, se articula en una suerte de ciclo iniciado por la *Exhortatio*, en la que se conmina al pecador a la práctica de la penitencia, invitándolo a la declamación del *Lamentum* para la redención de sus culpas; este, por su parte, constituye la lamentación versificada del penitente, redactada bajo la forma de un *abecedarius* poético en primera persona en el que las estrofas se suceden alfabéticamente en virtud de la inicial de su primera palabra; la última pieza, por su parte, consiste en una larga oración puesta también en boca del pecador, que retoma en ella los tópicos sobre el pecado, la penitencia y la misericordia en que ya abundaban las dos piezas anteriores⁶.

Tradicionalmente atribuidos a San Isidoro de Sevilla († 636)⁷, los textos, probablemente obra de un único autor, portan hoy el nombre del obispo Sisberto de Toledo, oscuro personaje histórico de los últimos decenios del reinado godo en Hispania, a raíz de un artículo de Justo Pérez de Urbel⁸.

ausente de la tradición manuscrita y se debe enteramente a este estudioso.

- 5 Se trata, de hecho, de una de las obras altomedievales marcadamente necesitadas de una edición crítica completa, como señala José Carlos Martín, *Sources latines de l'Espagne tardo-antique et médiévale (Ve-XIVe siècles): répertoire bibliographique*. Avec la collaboration de Carmen Cardelle de Hartmann et Jacques Elfassi, París, CNRS Éditions, 2010, pp. 130-131 y 266.
- 6 El artículo fundamental sobre el corpus de Pseudo-Sisberto es Jacques Elfassi, “El corpus atribuido a Sisberto de Toledo: algunas notas sobre su difusión y sus fuentes”, en *Estudios de latín medieval hispánico. Actas del V Congreso internacional de latín medieval hispánico (Barcelona, 7-10 de septiembre de 2009)*, eds. José Martínez Gázquez, Óscar de la Cruz Palma y Cándida Ferrero Hernández, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 53-60, que debe complementarse con notas del mismo autor publicadas en “Chronique isidorienne II (2010-2011)”, *Eruditio Antiqua* 4 (2012), pp. 19-63. La presentación breve más clara es Salvador Iranzo Abellán, “Pseudo-Sisberto de Toledo”, en *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*, ed. Carmen Codoñer, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 188-191.
- 7 La atribución a Isidoro es corriente en la tradición manuscrita, buena parte de la cual, de hecho, asocia los textos del corpus a los *Synonyma* de Isidoro; véase *infra* § 2; su consideración como obras pseudo-isidorianas, corrientes también en la bibliografía reciente, se debe sobre todo a su inclusión entre las del obispo hispalense por parte de Du Breul y Arévalo, cuya edición fue reimpresa por Migne.
- 8 Justo Pérez de Urbel, “Origen de los himnos mozárabes”, *Bulletin Hispanique* 28 (1926), pp. 5-21, 113-139, 209-245 y 305-320. Para la unidad de autor remitimos

De Sisberto de Toledo es poco lo que sabemos; probablemente fue abad en un monasterio cercano a Toledo y aparece como firmante en las actas de los Concilios XIII-XV, sucediendo como obispo a Julián; en el cargo estuvo entre los años 690-693, cuando fue depuesto por su participación en el golpe de estado contra el rey Égica († 702/3) y juzgado con motivo del Concilio XVI de Toledo, cuyas actas le dedican el Canon IX *De Sisberto Episcopo*. De acuerdo con la hipótesis de Pérez de Urbel, Sisberto habría compuesto en prisión el *Lamentum* tras su participación en el golpe de estado para congraciarse de nuevo con el monarca, de tal suerte que el *peccatum* que constantemente deplora el penitente no sería sino un crimen político⁹. Para tal interpretación, con todo, los apoyos explícitos son muy escasos y la atribución, que posteriormente resultó dudosa incluso para su propio autor¹⁰, no cuenta hoy con partidarios. En la práctica totalidad de la bibliografía

a Jacques Elfassi, “El corpus”, a cuyas observaciones se puede añadir la existencia de paralelismos textuales evidentes entre las tres obras y la presencia de un léxico común característico.

- 9 Sobre el juicio de Sisberto, véase José Orlandis, “El juicio del primado Sisberto”, en *Historia de los concilios de la España romana y visigoda*, de José Orlandis y Domingo Ramos-Lissón, Pamplona, Editorial de la Universidad de Navarra, S. A., 1986, pp. 491-493, n. 84. Sobre el Concilio XVI, véanse los textos en José S. Vives, *Concilios Visigóticos e Hispano-Romanos*, Barcelona-Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1963, pp. 507-509 (Canon IX) y 513-515 (*Decretum iudicii*). Sobre la figura histórica de Sisberto de Toledo, puede consultarse Juan Francisco Rivera Recio, “Los arzobispos de Toledo en el siglo VII”, *Anales Toledanos* 3 (1971), pp. 181-217, y *Los arzobispos de Toledo desde sus orígenes hasta fines del siglo XI*, Toledo, 1973; Luis A. García Moreno, *Prosopografía del Reino Visigodo de Toledo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974; Ursicino Domínguez del Val, “Sisberto de Toledo”, en *Diccionario de historia eclesiástica de España*, eds. Quintín Aldea Vaquero, Tomás Marín Martínez y José Vives Gatell, Madrid, CSIC (Instituto Enrique Flórez), 1975, vol. IV, 2494. Respecto del proceso judicial emprendido contra él en el XVI Concilio de Toledo, además de los textos editados por Vives, véase José Orlandis, “El juicio”. Una síntesis de la cuestión en Ursicino Domínguez del Val, *Historia de la antigua literatura latina hispano-cristiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, vol. IV, pp. 482-483.
- 10 Justo Pérez de Urbel, “Los himnos isidorianos”, en *Isidoriana*, ed. Manuel C. Díaz y Díaz, León, Centro de Estudios Isidorianos, 1961, pp. 105-113, especialmente las pp. 112-113, donde Pérez de Urbel, junto a la paternidad sisbertiana, admite que tal vez el *Lamentum* podría ser tal vez un *ludus poeticus*, un ejercicio de escuela inspirado en los *Synonyma*.

posterior el nombre del prelado se mantiene en último término como designación cómoda e inequívoca de estas piezas altomedievales. Compuestas entre los siglos VII-VIII, las obras son sin duda posteriores a Isidoro, tal como indica dependencia de *Synonyma*, *Sententiae* y *Etymologiae*¹¹; el *terminus ante quem* lo marca la propia tradición manuscrita, cuyos primeros testimonios datan de inicios del siglo IX. Respecto de su origen, aunque tradicionalmente consideradas como obras hispano-visigodas, existen indicios fundados para plantear un origen extra-hispánico, particularmente carolingio, tal como ha mostrado Elfassi¹².

La *editio princeps* del corpus apareció en el año 1601 en París y se incluyó en el volumen *in folio* de los *Opera omnia* de Isidoro de Sevilla publicado por el erudito benedictino francés Dom Jacques Du Breul (1528-1614), prior y bibliotecario en la abadía de Saint-Germain-des-Prés (París); se dio a la estampa una segunda edición del mismo en 1617, en Colonia¹³. Puesto que no constaban en ediciones precedentes, para la

-
- 11 Para la dependencia de los *Synonyma*, véase Jacques Elfassi, “El corpus”, pp. 55-57; para *Sententiae* y *Etymologiae*, Álvaro Cancela, “La *Oratio pro correptione uitae* atribuida a Sisberto de Toledo: nuevas notas sobre sus fuentes literarias”, en *Omnia mutantur. Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les seves llengües i en el seu llegat*, eds. Esperança Borrell Vidal y Óscar de la Cruz Palma, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016, vol. II/2, pp. 99-105.
- 12 Para las dudas sobre el origen hispánico, que compartimos plenamente y sobre las que nos ocuparemos en otro lugar, bástenos remitir a las puntualizaciones de Jacques Elfassi, “El corpus”.
- 13 Jacques Du Breul, *Sancti Isidori Hispalensis episcopi opera omnia quae extant. Partim aliquando virorum doctissimorum laboribus edita, partim nunc primum exscripta et ad chirographa exemplaria accuratius quam antea emendata. Per fratrem Iacobum Du Breul Monachum sancti Germani a Pratis*, París, Michael Sonnius, 1601; 2ª ed. *auctior et correctior*, Colonia, Antonius Hierat, 1617. Sobre la figura de Du Breul, la noticia más amplia sigue siendo la de Antonine Le Roux de Lincy y Alexandre Bruel, “Notice historique et critique sur Dom Jacques Du Breul, prieur de Saint-Germain-des-Prés”, *Bibliothèque de l'École des Chartes* 29 (1868), pp. 56-72. Importantes referencias en la ficha correspondiente en la base de datos *Bibale* del IRHT (<http://bibale.irht.cnrs.fr/personne/953>; consulta con fecha 12/10/2016). Sobre la edición de Isidoro, además de toda la bibliografía citada en las páginas que siguen, véanse los eruditos comentarios de Faustino Arévalo, “Isidoriana”, en *S. Isidori Hispalensis episcopi opera omnia*, Roma, Antonio Fulgonio, 1797, tomo I, parte I, cap. XXXVII; las apostillas dedicadas en los prolegómenos de las ediciones críticas modernas que la estudian, en particular las del *De rerum natura*, ed. Jacques Fontaine, Burdeos, Féret

publicación de *Exhortatio*, *Lamentum* y *Oratio* Du Breul hubo de recurrir necesariamente a la transcripción de un testigo manuscrito del que el editor, en el índice general del volumen, ofrece dos preciosas informaciones: por un lado, que el códice se conservaba a la sazón en la biblioteca de la abadía benedictina de Saint-Maur-des-Fossés (París); por otro, que la labor de transcripción fue encargada al filólogo y humanista francés Nicolas Lefèvre (1554-1612), preceptor real de Luis XIII, colaborador de Du Breul en *Le Théâtre des antiquitez de Paris*¹⁴ y consumado editor y comentarista de Séneca el Rétor, de Séneca el Filósofo¹⁵ o de Hilario de

et fils, 1960; el *De uiris illustribus*, ed. Carmen Codoñer, Salamanca, CSIC, 1964; y la *Historia gothorum*, ed. Cristóbal Rodríguez Alonso, León, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, 1975; así como las de *Liber differentiarum* [II], ed. Ma^a Adelaida Andrés Sanz, 2006; *Synonyma*, ed. Jacques Elfassi, 2009; *Chronica*, ed. José Carlos Martín, 2003; *De ecclesiasticis officiis*, ed. Christopher Lawson, 1989; respectivamente los vols. 111A y B, 112 y 113 de *Corpus Christianorum. Series Latina*; Turnhout, Brepols; así como el vol. 113B de la misma colección con la edición de escritos a propósito de Isidoro de Sevilla (ed. José Carlos Martín, 2006).

14 Jacques Du Breul, *Le Théâtre des antiquitez de Paris*, París 1612, donde Lefèvre es uno de los citados entre los agradecimientos de Du Breul (véase *Au lecteur*, reed. de París, Société des Imprimeurs, 1639).

15 En *Lucii Annaei Senecae Philosophi Scripta quae extant, ex editione romana virorum doctorum* [M. Ant. Mureti, Fernandi Pinciani, Beati Rhenani, Hadriani Junii, Erasmi et Jo. Opsopoei] notis castigata, quadam etiam parte ex veteribus libris aucta... [opera Nic. Fabri...] - *M. Annaei Senecae Rhetoris Controversiarum lib. X, Suasoriarum liber I* [nec non Excerpta librorum I, II, VII, IX et X], multis locis emendati et annotationibus illustrati [opera N. Fabri et F. Pinciani], París, J. Dupuy, 1587; reimpresión, con adición de *Castigationes* del Pinciano, en París, N. Nivellio, 1587. Las notas de Lefèvre a las *Controversias* del Rétor y a la *Apocolocintosis* del Filósofo aparecen en la edición Janus Gruter, *Animadversiones in L. Annaei Senecae opera... His additae Nicolai Fabri annotationes, ad Senecae patris controversias et filii Apocolocynthosin*, Ginebra, J. Le Preux, 1594/5. Los comentarios a Séneca el Rétor fueron reimpresos en otras ocasiones; véase *Senecae Rhetoris Opera quae extant, integris Nicolai Fabri, Andr. Schotti, Joh. Fred. Gronovii et selectis variorum commentariis illustrata et praeterea indice accuratissimo aucta*, Amsterdam, Daniel Elsevier, 1672. *L. Annaei Senecae Philosophi Opera quae extant omnia, a Justo Lipsio emendata et scholiis illustrata*, Amberes, J. Moretus, 1605, contiene también notas de Lefèvre.

Poitiers¹⁶, entre otros trabajos¹⁷:

INDEX LIBRORVM SANCTI ISIDORI

(...)

**Exhortatio poenitendi, cum consolatione et misericordia Dei, ad animam futura iudicia formidantem. Quam ex m.s. codice Bibliothecae S. Mauri Fossatensis, quondam regularis, V. C. Nic. Faber transcribi curauit.*

**Lamentum poenitentiae, uersu ac duplici alphabeto editum. Ex eadem bibliotheca*

**Oratio prolixa S. Isidori, ad flenda semper peccata, pro correctione uitae. Ex eadem Bibliotheca¹⁸*

De las indicaciones se puede colegir, por tanto, que tras la edición breuliana se esconden *stricto sensu* al menos dos testimonios concatenados: el *manuscriptus codex Fossatensis* que Du Breul conoció en la abadía de Saint-Maur y el apógrafo que de este hizo Nicolas Lefèvre, que seguramente sería empleado a la postre como ejemplar para la imprenta. Lamentablemente, ni de uno ni de otro se ha vuelto a tener noticia alguna, dándose en la actualidad por perdidos. Bien es cierto que la desaparición de la copia de Lefèvre se explicaría por las condiciones materiales en que habría terminado tras un uso continuado: tratándose de una copia personal y erudita, realizada por encargo para un editor y tal vez empleada en imprenta, la transcripción de Lefèvre fácilmente pudo terminar dañada por el uso, parcialmente seccionada, manchada de tinta, etc., juzgándose inútil su conservación una vez publicada la edición; sin embargo, la desaparición del primero es, ciertamente, problemática y acaso guarde relación con su paso por manos de Lefèvre, tras cuya transcripción el libro

16 [Nicolaus Faber, ed.], *Beati Hilarii Pictavensis provinciae Aquitaniae episcopi ex opere historico fragmenta, nunquam antea edita*, París 1588, impresa en sendas ediciones en las prensas de A. Drouart, A. Périer y R. Nivelles; Lefèvre empleó un códice de Pierre Pithou y dedicó la obra a Jacques-Auguste de Thou, a quien dirige la *praefatio*.

17 Un volumen de *opuscula selecta* de Lefèvre apareció en *Nicolai Fabri Ludovici XIII franc. et nav. regis christianissimi consilarii ac praeceptoris opuscula ad christianissimum regem, cum eiusdem Fabri vita. Scriptore Fr. Balbo in curia Monetarum Galliae Generali Regis Advocato*, París, Pierre Chevalier, 1614.

18 Jacques Du Breul, *Isidori opera omnia, Index librorum*, f. e_{ii}^v (sin paginación explícita).

no seguiría los cauces del resto de volúmenes de Saint-Maur¹⁹.

En estas circunstancias, y a pesar de que, evidentemente, las eventuales intervenciones de Lefèvre o del propio editor puedan restar puntalmente fidelidad a su testimonio, toda la bibliografía sobre el corpus de Pseudo-Sisberto ha partido de la edición de Du Breul como único testigo del esfumado códice parisino, que en último término sigue siendo la fuente del único texto impreso hoy disponible de la *Oratio*²⁰:

-
- 19 Es más, a este respecto recientemente Jérémy Delmulle, especialista en la erudición maurista y en la figura de Jacques Du Breul, ha inventariado documentos del propio Du Breul sin clasificar conservados en la Bibliothèque Nationale de France, sin hallar entre ellos, al menos por el momento, noticia alguna sobre el paradero de ambos testimonios. Conste aquí el más vivo agradecimiento al Dr. Delmulle por compartir conmigo sus informaciones al respecto.
- 20 Gottlieb Spitzel, *Literatus felicissimus, sacrae Metanoee proselytus*, Augsburg, Theophil Goebel, 1685, pp. 214-268 (reimpresión de Jacques Du Breul, *op. cit.*, según la 2ª ed. de Colonia, 1617); Faustino Arévalo, “*Isidoriana*”, en *S. Isidori Hispalensis episcopi opera omnia*, Roma, Antonio Fulgonio, 1797, tomo 2, parte III, cap. LXXXI, p. 12; Jean Baptiste Pitra, *Spicilegium Solesmense complectens sanctorum patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera*, París, Firmin Didot, 1858, vol. 4, pp. 131-137; Friedrich Hanssen, “*De arte metrica Commodiani*”, *Dissertationes Philologicae Argentoratenses Selectae* 5 (1881), pp. 74-84; Wilhelm Meyer, “Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung”, en *Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 1. Cl.*, 17.2 (1884-1886), p. 433; Max Manitius, *Geschichte der Lateinische Literatur des Mittelalters*, Teil 1. Von Justinian bis zur Mitte des zehnten Jahrhunderts, München, Beck, 1911, pp. 188-190; Karl Strecker, *op. cit.*, pp. 760-783; Jacques Elfassi, *Isidori Hispalensis Episcopi Synonyma (Corpus Christianorum. Series Latina 111B)*, Turnhout, Brepols, 2009, pp. cxxvi-cxxvii; Jacques Elfassi, “El corpus”, p. 55. Igualmente, esta perspectiva es nuestro punto de partida en Álvaro Cancela, “La *Oratio*”, y es la que reconsideramos en el presente trabajo. Recuérdese (véanse las notas 4 y 7) que, puesto que la última edición de la *Oratio* es la publicada por Arévalo y que este solo introduce conjeturas esporádicas al texto de Du Breul, el fosatense perdido sigue siendo nuestra única fuente para la obra más extensa del corpus.

	<i>Codex fossatensis</i> [perdido]
	<i>Apographon Fabri</i> [perdido]
a. 1601.–	<i>Editio Du Breulii</i>

Estema 1

2. UN GEMELO ESTEMÁTICO DEL *FOSSATENSIS DEPERDITUS*: EL PAR. LAT. 2876

Empleando, con las debidas cautelas, el texto de Du Breul a manera de *editio instar codicis*, ha sido posible identificar un testigo conservado cuyo texto es extremadamente próximo al *fossatensis deperditus*²¹: el códice *París, Bibliothèque Nationale de France*, lat. 2876 (s. XII; origen incierto, tal vez Fleury-sur-Loire), que en adelante recibirá la sigla *R*²². A pesar de que este códice

21 Todas las variantes recogidas en este trabajo se deben a nuestra colación personal de todos los testimonios citados, ya sea sobre los propios códices, ya a partir de microfilmes.

22 Descripción del códice en *Catalogue général des manuscrits latins. Bibliothèque Nationale. Tome III, N.º 2693 à 3013A*, París, Bibliothèque Nationale de France, 1952, pp. 190-191. Lo hemos consultado tanto *in situ* como en la digitalización íntegra disponible en *Gallica* (Id.: ark:/12148/btv1b525025913). Respecto de su fecha, es necesario corregir la errata de Marie-Hélène Jullien y Françoise Perelman, eds., *Clavis Scriptorum Latinorum Medii Aevi. Auctores Galliae, 735-987*, Turnhout, Brepols, 1999, vol. 2, p. 123, donde se asigna el códice al s. XV. Como testimonio de la *Exhortatio* y la *Oratio*, fue descubierto por Manuel C. Díaz y Díaz, *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*, Pars prior, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1958, nº 305-306. Por lo que toca a sus contenidos, la descripción del *Catalogue* es, *grosso modo*, admisible; convendría revisar con todo los fols. 73v-74v, que, según el catálogo, recogen un fragmento de la hom. 48 de Rabano Mauro (*PL* 110 cols. 238-239); sin embargo, el texto es idéntico a Beda, *Super epistolas catholicas*, In *I epist. Petri* IV 7,66-11,112, ed. David Hurst (*Corpus Christianorum. Series Latina*, 121), Turnhout, Brepols, 1983, desde *Estote itaque* hasta *tradere iubet*; y puesto que el códice cita explícitamente a Beda como autor en el título (f. 73v), parece que el texto deba asignarse a este autor y no a Rabano.

no transmite el corpus completo —carece del *Lamentum* y solo contiene la *Exhortatio* y la *Oratio* precedidas de los *Synonyma* de Isidoro de Sevilla, en el interior de una miscelánea patrística y medieval²³—, la vinculación de ambos testimonios nos viene sugerida ya en un texto tan breve como la *Exhortatio*, en la que se localizan al menos tres errores conjuntivos, el segundo de los cuales es además insostenible desde el punto de vista métrico:

Exhortatio 3 itinera] itineris *R Du Breul*

Exhortatio 15 quae (*alii quasi uel quas*)] res iniquas *R Breul contra metrum*

Exhortatio 112 relinquens] relinquat *R Du Breul*²⁴

Dicha vinculación queda sobradamente confirmada por el estudio de la *Oratio*, cuya mayor extensión permite obtener un número más amplio de errores conjuntivos:

23 Respecto de los *Synonyma*, se trata del código n° 324 de Jacques Elfassi, *Les Synonyma d'Isidore de Séville: édition critique et histoire du texte*, París, École Pratique des Hautes Études, 2001. La falta del *Lamentum* no se debe a pérdida de folios: el final de la *Exhortatio* y el inicio de la *Oratio* coinciden en el f. 108r, por lo que la ausencia del *Lamentum* debe de ser una decisión deliberada, que en nuestra opinión es consecuencia de la composición misma del libro. En efecto, *R* es una colección monástica de textos en prosa tardoantiguos, altomedievales y medievales: Agustín de Hipona, Cesáreo de Arlés, Gregorio Magno, Beda, Isidoro de Sevilla, Alcuino o Rabano Mauro. Aunque en la actualidad se edite respetando la disposición versificada de sus hexámetros rítmicos, la tradición manuscrita transmite, con contadas excepciones, la *Exhortatio* como prosa; muestra de ello es el propio *R*, tal como muestra la *Lámina 4*; es más, la propia forma métrica de la obra dificulta la restitución del verso y, de hecho, el propio Du Breul editó la obra como prosa. A diferencia de la *Exhortatio*, el carácter poético del *Lamentum* es considerablemente más perceptible: el metro trocaico es rítmicamente más audible, la forma alfabética de cada estrofa se asociaba con los abecedarios poéticos medievales y el hecho de que en buena parte de la tradición cada estrofa esté rubricada o, como mínimo, copiada en mayúscula, indica a las claras la forma métrica de la composición. En vista de ello, nos parece altamente probable que la omisión del *Lamentum* se deba a que el *scriptorium* en que *R* se ejecutó preparaba una compilación de textos en prosa, *Exhortatio* inclusive, en la cual un alfabeto poético en verso resultaba un elemento extraño.

24 Ambos códigos comparten la innovación *Exhortatio* 172 potens est] potest *R Du Breul*; sin embargo, la corrupción puede ser eventualmente poligenética y no tiene *stricto sensu* valor conjuntivo, aunque la existencia de otros errores hace probable que este remonte también al modelo común a ambos.

- Oratio* cap. 1 et facere] *om.* et *R Du Breul*
Oratio cap. 6 tempore] torpore *R Du Breul*
Oratio cap. 6 sanaturam] sanandam *R Du Breul*
Oratio cap. 8 orantem publicanum] -nte -no *R Du Breul*
Oratio cap. 21 in desiderio *om.* *R Du Breul*
Oratio cap. 23 autem Hieremiae] autem per I(h)eremiam *R Du Breul*
Oratio cap. 23 in Isaia dicis] in Isaia dicit *R Du Breul*
Oratio cap. 32 dictum est] est *om.* *R Du Breul*
Oratio cap. 35 perdat] pereat *R Du Breul*
Oratio cap. 35 animum post prosperitas *R Du Breul*
Oratio cap. 36 uero quae] uero *om.* *R Du Breul*
Oratio cap. 40 et gressus] et transgressus *R Du Breul*
Oratio cap. 40 priuatim illi] illi *om.* *R Du Breul*
Oratio cap. 40 sit in omnibus] in omnibus sit *R Du Breul*
Oratio cap. 41 labiis] laudibus *R Du Breul*²⁵

Si los errores comunes a ambos testimonios son numerosos, los errores separativos abundan aún más, a pesar de que *a priori* no habría necesidad siquiera de presentarlos: puesto que *R* no transmite el *Lamentum* y la edición de Du Breul sí, es seguro que *R* no puede haber servido de modelo ni para la edición del benedictino ni para el *fossatensis deperditus*, que había de contener el corpus completo; en todo caso, tanto en la *Exhortatio* como en la *Oratio*, el texto de *R* contiene errores que no pueden haber sido enmendados por vía conjetural y que en principio obligan a descartarlo como modelo de la edición y del fosatense²⁶:

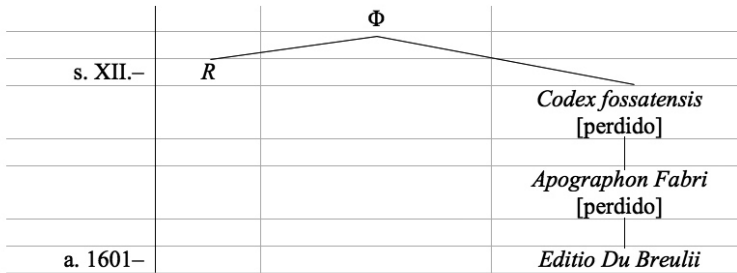
- Exhortatio* 27 quaeras] quærens *R*
Exhortatio 28 camino] iudicio *R*
Exhortatio 47 sed] *om.* *R*
Exhortatio 57 protestantia] potestate *R*: protestanda *Du Breul*
Exhortatio 68 quasi] quasi si *R*

25 Sobre el falso valor conjuntivo de los errores a partir del cap. 34 de la *Oratio*, véase *infra*; a pesar de ello, adelantamos que, para las secciones anteriores faltas como las localizadas en *Oratio* cap. 1, 6 (*tempore*), 21 o 23 (*autem Hieremiae*) difícilmente pueden ser independientes; tanto más improbable es que lo sean todas conjuntamente.

26 Precisamente sobre el caso particular de la *Oratio* volveremos más adelante; por el momento, baste con señalar que ningún error separativo aparece tras el cap. 34.

- Exhortatio* 97 sedas cito] *om. R spatio relicto* (auertes *add. R*²)
Exhortatio 174 incolae] *om. R*
Oratio cap. 1 et consolationis] *ante pater transp. R*
Oratio cap. 1 uelle] *om. R* (uel *Du Breul*)
Oratio cap. 1 homo] *om. R*
Oratio cap. 2 fiduciam in corde meo] in corde meo fiduciam *R*
Oratio cap. 2 dicit] *om. R*
Oratio cap. 3 uirtus] -tutis *R*
Oratio cap. 6 grauiore] grauiore eius *R*
Oratio cap. 7 amabilia sunt mihi] mihi *om. R*
Oratio cap. 8 haec est enim] enim *om. R*
Oratio cap. 15 iusti] *om. R*
Oratio cap. 16 omnis deletur] deletur omnis *R*
Oratio cap. 16 in alio aliquo salus] aliquo *om. R*
Oratio cap. 30 tu autem Deus] *om. R*

La doble serie de errores conjuntivos y separativos, unidos a la ausencia del *Lamentum* en *R*, conduce inevitablemente a un estema bífido en el que *R* y el *fossatensis deperditus*, reconstruido a partir de la edición parisina, derivan de forma independiente a partir de un hiparquetipo común ϕ ²⁷:



Estema 2

Lamentablemente, la vinculación estemática de ambos testimonios aporta escasa luz sobre los perdidos: ϕ era con seguridad un testimonio que contenía el corpus completo y sin duda pertenecía a la familia más

²⁷ Respecto del estema que sigue, evidentemente no sabemos la fecha ni de ϕ (salvo que es anterior a *R*, cuya datación sirve de *terminus ante quem*) ni del *fossatensis*, salvo que debe de ser anterior a 1601.

común de la tradición, aquella en que el corpus va precedido de los *Synonyma* de Isidoro de Sevilla²⁸. Prueba de ello es no solo la presencia de esta última obra en *R*, sino también la existencia en el texto de la *Exhortatio*, el *Lamentum* y la *Oratio* de errores comunes a todos los testimonios que presentan la combinación de los *Synonyma* con el corpus de Pseudo-Sisberto, y que dependen en último término de un hiparquetipo común Σ . Como botón de muestra —los errores podrían multiplicarse—, en *Oratio* cap. 10 es preciso leer *homo in se paenitendo*; solo los códices en que se concatenan *Synonyma* y corpus de Pseudo-Sisberto omiten *in se*, pero el sintagma es indudablemente original, tal como demuestra un cotejo con la fuente (Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Libro 6, § 19, 71-73)²⁹.

La distribución geográfica de los testimonios fundamentales derivados de este hiparquetipo, que para los siglos IX y X se concentran en área sangalense o franco-oriental³⁰, indubitablemente sangalense³¹ y nordita-

28 Véase Jacques Elfassi, “El corpus”, p. 55.

29 Identificación de la fuente en Álvaro Cancela, “La *Oratio*”; edición más reciente de la fuente en César Chaparro Gómez, *Isidorus Hispalensis. Etymologiae VI*, París, Les Belles Lettres, 2012, § 19, 71-73.

30 *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana*, Reg. Lat. 407, copiado a mediados del s. IX en área franco-oriental, según André Wilmart, *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae, Codices manu scripti recensiti iussu Pii XII Pontificis Maximi. Codices Regienses Latini, Tome II*, Città del Vaticano, Bibliotheca Vaticana, 1945, pp. 482-486, o entre mediados y el tercer cuarto de tal centuria en área germánico-meridional, tal vez Sankt Gallen, según Bernhard Bischoff (†), *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen). Teil 3: Padua-Zwickau*. Aus dem Nachlass herausgegeben von Birgit Ebersperger, Wiesbaden: Harrassowitz, 2014, n° 6674.

31 *Sankt Gallen, Stiftsbibliothek*, Cod. Sang. 269, copiado en Sankt Gallen a inicios del siglo X; véase Albert Bruckner, *Scriptoria Medii Aevi Helvetica 3. Schreibschulen der Diözese Konstanz, St. Gallen II*, Genf, Roto-Sadag, 1938, pp. 89-90; última descripción en Álvaro Cancela, “St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 269. Standard description”, en *e-codices - Virtual Manuscript Library of Switzerland*, dir. Ch. Flueler, 2016 [<http://www.e-codices.unifr.ch/en/description/csg/0269/Cancela>].

liana³², y que en el siglo XI se hallan en área franco-meridional³³, hace verosímil que la rama ϕ represente el desarrollo de la difusión posterior en área francesa (¿siglos XI / XII?) de un testimonio Σ ³⁴.

Por su parte, lo que sabemos sobre *R*, y en especial sobre su origen y proveniencia es tan lábil que apenas arroja luz sobre esta rama de la tradición, más allá de confirmar el probable origen galo del hiparquetipo. El *ex libris* de los ff. 1v y 121v (*Ex libb. Petri Danielis Aurelii 1564*) confirma sin atisbo de duda que, en tal año, *R* había ido ya a parar a manos de Pierre Daniel (1531-1604); y dada la participación de este bibliófilo y erudito abogado en la dispersión de la abadía de Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury-sur-Loire, Francia), Léopold Delisle propuso esta biblioteca como la proveniencia más verosímil para el códice³⁵,

32 *Monza, Biblioteca Capitolare*, b-10/70, U_D. COD. I (ff. 1-77), copiado en el norte de Italia en los primeros decenios del siglo X, según Annalisa Belloni y Mirella Ferrari, *La Biblioteca Capitolare di Monza*, con aggiunte di Lucio Tomei (Medioevo e Umanesimo 21), Padova, Editrice Antenore, 1974, pp. 26-27.

33 *París, Bibliothèque Nationale de France*, lat. 2997, copiado en el sur de Francia a inicios el s. XI; véase *Catalogue général des manuscrits latins. Bibliothèque Nationale. Tome III, n° 2693 à 3013A*, París, Bibliothèque Nationale de France, 1952, p. 384.

34 Sobre este punto volveremos más adelante. Una temprana presencia de códices Σ en área septentrional parece demostrarla el manuscrito *München, Bayerische Staatsbibliothek*, Clm 14843 (*olim* 'Em. L 3'), copiado en las inmediaciones de Toul a mediados del siglo IX según Bernhard Bischoff (†), *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit*. Teil I: Die bayrische Diözesen. 3. Auflage. Wiesbaden, Otto Harrassowitz Verlag, 1974, p. 256; Bernhard Bischoff, *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit*. Teil II: Die vorwiegend österreichischen Diözesen, mit 25 Schriftproben, Wiesbaden, Otto Harrassowitz Verlag, 1980, 245; Bernhard Bischoff, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*. Teil 2: Laon - Paderborn. Aus dem Nachlass herausgegeben von Birgit Ebersperger. Wiesbaden, Harrassowitz, 2004, n° 3272. No obstante, adviértase que el códice, que carece de la *Oratio*, presenta algunas particularidades únicas, como la presencia del *Lamentum* antes que la *Exhortatio* o la inserción del himno *In natale Sanctae Marię* en los ff. 53v-54r entre los *Synonyma* de Isidoro y las dos obras del corpus de pseudo-Sisberto, que en el resto de códices que presentan la misma combinación van siempre inmediatamente seguidas.

35 Léopold Delisle, *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale. Étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie de la mi-*

cautamente defendida también por Mostert³⁶. Respecto de su lugar de copia, Carey ha defendido también un origen floriacense³⁷, aunque en último término nada obsta para que el códice, aunque estuviera a mediados del siglo XVI en Saint-Benoît, tuviese otro origen o procediera de otra biblioteca³⁸. El hecho cierto es que su siguiente poseedor conocido fue Jacques-Auguste de Thou (1553-1617), quien estampó su firma en el f. 1r (*Jac. Aug. Thuani*); tras la venta de su biblioteca, el códice fue adquirido por Jean-Baptiste Colbert (1619-1683; signatura antigua *Colbert 4401*, en el f. 1r), cuyos libros pasan a la Biblioteca Real de Luis XV (1710-1774; signatura antigua *Reg. 4358I^a*, en el f. 1r)³⁹ y, por vía de la biblioteca regia, a la actual Bibliothèque Nationale de France.

* * *

El presente *status quaestionis* sobre la historia del códice puede precisarse parcialmente a la luz de un examen *in situ* del manuscrito, que nos ha permitido identificar en él la escritura de un erudito con el que, hasta la actualidad, no se había vinculado el manuscrito parisino; de la identificación paleográfica de su escritura y de un estudio textual detenido se derivará, como se sigue a continuación, la modificación de la *communis opinio* respecto de las fuentes manuscritas de la edición breuliana y, en consecuencia, del estema 2 arriba propuesto, que resultaría *a priori* el más verosímil.

niature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l'invention de l'imprimerie, París, Imprimerie Nationale, 1874, II, pp. 364-365.

36 Marco Mostert, *The Library of Fleury. A Provisional List of Manuscripts*, Hilversum, Verloren, 1989, p. 205.

37 F. M. Carey, *De scriptura floriacense*, Cambridge Mass., Harvard, 1923 (tesis doctoral no publicada, pero citada sistemáticamente por Marco Mostert, *op. cit.*).

38 Sobre la dispersión de esta biblioteca, véase Elisabeth Pellegrin, “*Membra disiecta Floriacensia*”, *Bibliothèque de l'école des chartes* 117.1 (1959), pp. 5-56; y de la misma autora, “La tradition des textes classiques latins à l'abbaye de Fleury-sur-Loire”, *Revue d'histoire des textes* 14, 1984 (1986), pp. 155-67.

39 Véase *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae. Pars tertia, Tomus tertius*, París, E. Typographia Regia, 1744, p. 346.

3. IDENTIDAD DE LA MANO DE LOS *MARGINALIA* DEL PAR. LAT. 2876

En los márgenes de *R*, hallamos anotaciones de diverso origen que vienen a sumarse a las correcciones debidas al propio copista (*R*¹, *R*^{p.c.}) así como a un corrector contemporáneo (*R*²), que parece haber ejercido como revisor del primero⁴⁰. De todas ellas, la más relevante a nuestros efectos es una mano que hemos denominado *R*³, a la que se deben con seguridad dos intervenciones: la inserción de un probable signo editorial en el f. 107r (del que hablaremos *infra* en § 4) y, sobre todo, la introducción de una anotación en margen exterior del fol. 117v con el texto *huc usque / fossatensis / codex* ('hasta aquí el código fosatense'), que reproducimos a continuación en la *Ilustración 1* (detalle) y, al final de este trabajo, en la *Lámina 1* (folio completo):

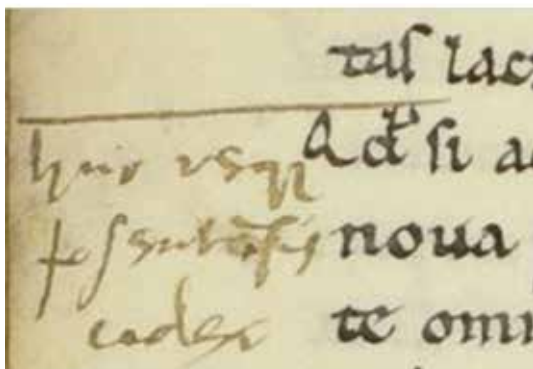


Ilustración 1

París, *Bibliothèque Nationale de France*, lat. 2876, f. 117v (detalle)⁴¹

La nota, introducida bajo una línea que separa *Oratio* cap. 34 hasta “*creatori suo*” del resto del texto de la obra (desde “[*Quod si adhuc*” en adelante, hasta el final)⁴², constituye en primer lugar la segunda noticia conocida del *fossatensis deperditus*, de cuya existencia hasta el presente solo contábamos con la información aportada por el *Index librorum* de

40 Una intervención de este revisor puede verse en la *Lámina 3*, tercera línea comenzando desde el final.

41 © Bibliothèque Nationale de France (fuente: Gallica).

42 Tanto *R* como la edición de Du Breul transmiten la obra en su integridad.

Du Breul. Si de la interpretación de su significado nos ocuparemos más adelante, de su autor podemos decir que no se trata de ninguno de los poseedores del códice hasta ahora conocidos, sino de la mano de quien, de acuerdo con Du Breul, se había encargado precisamente de la transcripción del fosatense: Nicolas Lefèvre.

La escritura de este erudito nos es bien conocida gracias a la preservación de numerosos manuscritos anotados por él⁴³ y, sobre todo, a la existencia de varias cartas autógrafas como las conservadas en el manuscrito *París, Bibliothèque Nationale de France*, Dupuy 490, una importante compilación, en su mayoría original, de 223 folios con epístolas de los siglos XVI-XVII cruzadas entre personajes de la talla de Guillaume Budé, Justo Lipsio o Henri Estienne⁴⁴. El fol. 179r-v conserva una carta autógrafa de Lefèvre que Pierre Petitmengin empleó en 1966⁴⁵ para identificar la escritura de Lefèvre en otro testimonio manuscrito⁴⁶; por nuestra parte, hemos comprobado que el fol. 180r conserva otra misiva autógrafa también del mismo erudito. El cotejo de la escritura de una y otra epístola, que hemos podido examinar en microfilm en la *Bibliothèque Nationale de France*, París⁴⁷, no deja lugar a dudas respecto de la paternidad lefevriana de la nota; para demostrarlo podrían aducirse varios hechos, pero bastan tres rasgos extremadamente peculiares de su escritura, sumamente característica, que podemos cotejar con tres especímenes tomados de la mano autógrafa de Lefèvre (*Ilustraciones 2-4*):

43 Donatella Nebbiai-Dalla-Guarda, *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Denis en France du IX^e au XVIII^e siècle*, París, Éditions du CNRS, 1985, pp. 130-136 (esp. pp. 130-131).

44 Sobre el manuscrito, véase Léon Dorez, *Catalogue de la Collection Dupuy*, tome I (N^o 1-500), París, Ernest Leroux Éditeur, 1899, pp. 468-471.

45 Pierre Petitmengin, "A propos des éditions patristiques de la Contre-Reforme: le 'Saint Augustin' de la Typographie Vaticane", *Recherches Augustiniennes* 4 (1966), p. 237.

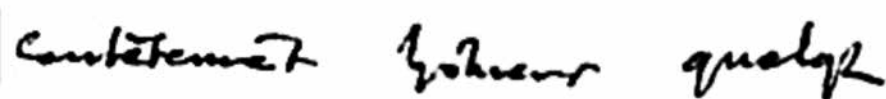
46 El códice *París, Bibliothèque Nationale de France*, Dupuy 641, f. 2r-3v, sobre el cual véase Pierre Petitmengin, *ibidem*, y Jacques Elfassi, "Le sermon 150 de saint Augustin. Édition critique et tentative de datation", *Revue des études augustiniennes* 45 (1999), pp. 21-50, especialmente las pp. 23-24.

47 Microfilm ref. MF 27351. El códice, precisamente por su composición heterogénea, no se encuentra en condiciones de ser transportado ni siquiera consultado *in situ*.

a) La abreviatura de <n> suprascrita a la <e>, ejecutada con un trazo vertical en sentido derecho que adopta una forma cóncava, y se remata en un bucle unido en ligadura la letra subsiguiente [*Ilustración 2*].

b) La <h>, cuyo segundo trazo vertical desciende acusadamente bajo la línea para, desde el punto más inferior, ascender y unirse en ligadura a la letra subsiguiente [*Ilustración 3*].

c) La abreviatura de (ue) en *huc usq(ue)*, que, iniciándose en el punto más bajo del asta que desciende de la *q*, asciende nuevamente para adoptar una forma de *L* [*Ilustración 4*].



Ilustraciones 2-4:

París, Bibliothèque Nationale de France, Dupuy 490, f. 179r-v, 180r⁴⁸

Coincidencias igualmente significativas se podrían señalar para la forma de otras letras, en particular de la <f>, la <x> o la <a> abierta, que reaparecen en las misivas firmadas por Lefèvre y confirman la impresión causada por los tres ejemplos citados: *R* ha sido anotado por este estudioso.

Nuestra identificación paleográfica puede apoyarse en dos indicios suplementarios. En su estudio de la biblioteca de la abadía de Saint-Denis (de cuyo fondo un buen número de códices pasó a manos de Lefèvre y, a través de este y de Thou, a la Bibliothèque Nationale de France), Donatella Nebbiai-Dalla Guarda llamó la atención sobre un hecho típico de los códices de la colección de Lefèvre: una signatura del siglo XVI consistente en una cifra árabe entre dos barras, del tipo /110/. Esta misma estudiosa propone que la escritura de estas cotas se debe a la mano de Lefèvre y que hacía referencia a la organización de los libros en su biblioteca. Lamentablemente, propietarios posteriores a Lefèvre

48 © Bibliothèque Nationale de France. Publicación bajo consentimiento de la institución.

han borrado, mediante raspado, muchas de estas cotas, de tal suerte que en varios casos se leen solo parcialmente y en otros se advierte la existencia de una signatura de tipo / NÚMERO /, sin poder identificar la cifra correspondiente⁴⁹. Pues bien, este es justo el caso de *R*; en el fol. 1r, originariamente en blanco, junto con un índice antiguo y los *ex libris* y antiguas signaturas de Thou, Colbert y la Biblioteca Real, es posible localizar una de las viejas signaturas de Lefèvre:

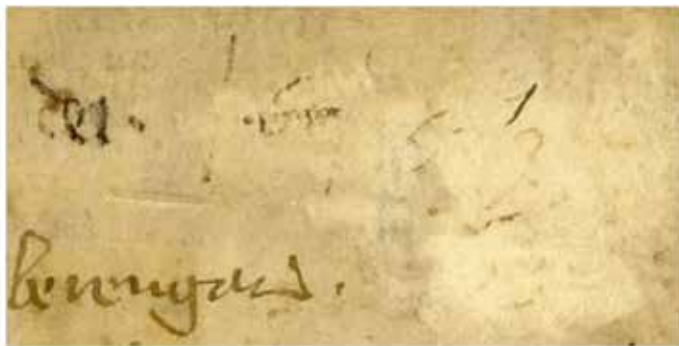


Ilustración 5:
París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 2876, f. 1r (detalle)⁵⁰

Como puede comprobarse, a continuación de *dei* (resto de un antiguo título: *Augustinus de doctrina dei*) se hallan dos barras (/ /) y entre ellas 6 y, escrito en ligadura, lo que podría ser un 0 o incluso 6 (/ 60 / o / 66 /, que *a posteriori* han sido rasurados⁵¹: exactamente el tipo de signaturas lefevrianas identificadas por Nebbiai-Dalla-Guarda⁵². A la derecha, bajo la actual numeración del fol. 1, se localiza un trazado sobre el que la *rasura* ha sido particularmente dañina y que tal vez pueda identificarse con restos de la firma de Lefèvre⁵³.

49 Sobre todo ello, Donatella Nebbiai-Dalla Guarda, *La bibliothèque*, p. 131.

50 © Bibliothèque Nationale de France (fuente: *Gallica*).

51 Aunque parecen tachados, creemos que se trata de una ligadura del final del bucle del 6 con la cifra subsiguiente, trazada sin levantar el instrumento escritor.

52 Donatella Nebbiai-Dalla Guarda, *La bibliothèque*, pp. 134-136 ofrece, para los códices de Saint-Denys, un cuadro de correspondencias entre las signaturas de Lefèvre, Thou, Colbert, la Biblioteca Regia y la actual Bibliothèque Nationale.

53 En la reproducción completa de la página (*Lámina 2*) se advierte de manera no-

Un segundo indicio de la vinculación de *R* con Lefèvre y, concretamente, con sus labores editoriales lo aportan dos notas transmitidas en los márgenes correspondientes a los títulos de *Exhortatio* y *Oratio* (fol. 105v y fol. 108r, respectivamente) y que portan exactamente el mismo texto: *Non est edita*.

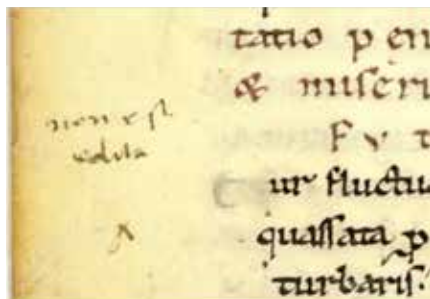


Ilustración 6:

*R = Par. lat. 2876, f. 105v (detalle)*⁵⁴

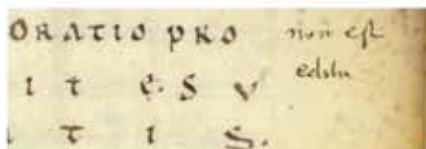


Ilustración 7:

*R = Par. lat. 2876, f. 108r*⁵⁵

El instrumento escritural con que han sido ejecutadas es diverso, algo más fino que el de las dos notas previamente estudiadas; la tinta parece igualmente más oscura, tendiendo a un marrón negruzco en lugar del ocre claro de las intervenciones precedentes. Sin embargo, la mano es igualmente identificable con la escritura auténtica de Lefèvre, tal como lo testimonian las dos cartas anteriormente citadas del códice Dupuy 490: en ellas consta la forma de *est* en la que la *s* alta se traza, partiendo de una ligadura con la *e* precedente, en un primer movimiento ascendente seguido de un asta ascendente que se liga en la cúspide con el inicio de la *t*, ejecutada en dos trazos bajo una forma de *L*; igualmente en ellas puede registrarse la forma de *non* que presentan ambas notas. Por último, la forma de la *d* es del todo coherente con la que presentan los autógrafos

tablemente más acusada la diferencia cromática de la zona raspada. La firma de Lefèvre es visible en las citadas cartas del Dupuy 490 y los trazos visibles se corresponden tal vez con *evr* en su particular escritura; la clausura temporal de la Bibliothèque Nationale de France entre octubre y diciembre de 2016 impide someter la superficie a una lámpara de rayos ultravioleta que puedan confirmar este punto.

54 © Bibliothèque Nationale de France (fuente: Gallica). Véase también *Lámina 3*.

55 © Bibliothèque Nationale de France (fuente: Gallica).

lefevrianos y la ejecución de las ligaduras de —*ita*— es exactamente la característica de Lefèvre: el trazo descendente de la *i* se une en una ligadura ascendente con el cénit de la *t*, que se ejecuta en dos trazos, manteniendo la forma de *L* antes vista, aunque en este caso el segundo trazo se ligue en el punto más alto con la *a*, ejecutada en 2/3 trazos (el primero descendiente) y eventualmente abierta, exactamente igual que testimonian algunos especímenes de la escritura lefevriana. Los paralelos formales permiten seguramente asignarlas también al propio Nicolas Lefèvre, quien, no obstante, las habría introducido sobre el manuscrito en otro momento diverso al de las anteriores, tal como lo prueba la diferencia de tinta y cálamo. La confirmación, por el contrario, de que probablemente deban asignarse a Lefèvre la ofrecen las propias prácticas de este estudioso en otros códices que ha poseído, que portan muy a menudo anotaciones e índices del contenido debidos a su propia mano⁵⁶. En uno de tales índices, transmitido en el folio de guarda vuelto del códice *Paris, Bibliothèque Nationale de France*, lat. 2384, Lefèvre no solo ha listado el contenido del volumen, sino que con su característica escritura ha añadido dos comentarios a él: a propósito del *Liber quaestionum in euangeliiis* o *Commentarius in Matthaem* de Pseudo-Alcuino de York, *Non est editus et uidetur Alcuini*⁵⁷; en relación con un grupo significativo de textos exegéticos sobre los Salmos, Reyes y Crónicas, procedentes de Beda, Ps. Beda, Ps. Jerónimo

56 Donatella Nebbiai-Dalla Guarda, *La bibliothèque*, p. 131.

57 Referencias a esta obra: Eligius Dekkers y Aemilius Gaar, *op. cit.*, nº 1168 y sobre todo Marie-Hélène Jullien y Françoise Perelman (eds.), *Clavis Scriptorum Latino-rum Medii Aevi. Auctores Galliae, 735-987. Clavis des auteurs latins du Moyen Age, Territoire français, 735-987*, vol. II: Alcuin, CC CM, Turnhout, Brepols, 1999, pp. 471-473, ALC 65; la autoría actualmente es rechazada y se piensa en un anónimo irlandés del siglo VIII. Advuértase, sin embargo, que la nota sobre Alcuino como posible autor ha tenido trascendencia: la primera edición de este texto, parcial y debida a Francis Monnier, *Alcuin et Charlemagne avec des fragments d'un commentaire inédit d'Alcuin sur Saint Matthieu*, París, Plon, 1863 (2ª ed.), transcribió este manuscrito parisino; sin embargo, en él la obra es estrictamente anónima, por lo que la autoría alcuiniana en Monnier solo puede provenir de esta nota de Lefèvre (¿pudo invitarle también a su publicación la referencia a su carácter inédito, al menos para la época de Lefèvre?). Nótese, pues, que la opinión de este erudito, aun formulada en términos hipotéticos (*uidetur*), ha podido determinar en última instancia su consideración como obra pseudo-alcuiniana y su censo en Dekkers-Gaar y en Jullien-Perelman.

y Ps. Agustín, y reagrupados mediante una llave, Lefèvre apunta: *haec non sunt edita*, con la *h* característica de su escritura y una ejecución de *edita* idéntica, incluida la *a* ligeramente abierta, igual a la mostrada en el fol. 105v⁵⁸.

Tanto el *usus* de Lefèvre con sus códices como el análisis de su escritura confirman que con toda probabilidad se deben a la mano de este estudio las dos notas de los fols. 105v y 108r, y abren una posibilidad extremadamente sugestiva. Si Lefèvre hubiera tomado contacto con *R* después de que Du Breul lo invitara a colaborar en la edición de Isidoro, sería absurdo insertar *Non est edita*: en ese momento ya sabía que la obra era inédita. La inserción de estas dos notas solo tiene sentido en un momento anterior a la transcripción del fosatense y a la empresa de editar los *opera omnia* de Isidoro. Ello es perfectamente coherente con la observación de que las notas, aunque debidas todas a Lefèvre, están hechas en momentos distintos, e implica que las de los fols. 105 y 108 son anteriores a la del f. 117v. Las consecuencias de todo ello son relevantes para la historia y génesis de la edición de Du Breul. En efecto, podría considerarse que Lefèvre advirtió el carácter inédito de estos textos y que, cuando Du Breul le solicitó su colaboración con la transcripción del códice fosatense, Lefèvre reparó en la existencia de un testimonio en su biblioteca que contenía el texto íntegro de la tercera obra. Sin embargo, si efectivamente Lefèvre, filólogo experimentado en la edición de textos⁵⁹, advirtió el carácter inédito de estas obras antes que Du Breul, el impulso de editarlas o incluirlas en los *opera omnia* de Isidoro tal vez no se deba a Du Breul, sino a Lefèvre, que podría habérselo comunicado a Du Breul cuando este preparaba su edición⁶⁰.

58 Del lat. 2384 lamentablemente no existe reproducción en *Gallica*. Afortunadamente, el índice con las notas manuscritas de Lefèvre son fácilmente consultables en la lámina publicada por Donatella Nebbiai-Dalla Guarda, en *La bibliothèque*, Pl. V (entre pp. 162-163).

59 Sobre la labor filológica de Lefèvre, véase todo lo referido a las notas 15-17.

60 Que *a posteriori* el ejemplar finalmente transcrito para la edición fuera el fosatense y no *R*, al que Lefèvre tendría acceso directo, es del todo lógico. En el siguiente epígrafe se mostrará que el fosatense, aunque transmitía *Exhortatio*, *Lamentum* y *Oratio*, probablemente era un códice mutilo al final, pero como *R* no contiene el *Lamentum*, el procedimiento más simple es transcribir todo el fosatense y recuperar el final de la *Oratio* a partir de *R*.

La identificación de la escritura de Lefèvre en *R*, su distribución en al menos dos momentos (uno previo y otro posterior a la preparación de los *opera omnia* de Isidoro) y la presencia de una antigua signatura (/60/ o /66/) y, tal vez, de su firma, sometidas ambas a *rasura*, son indicios que solo pueden indicar la pertenencia de *R* a la biblioteca de Nicolas Lefèvre. De haberse hallado solo su escritura, no podría descartarse un préstamo temporal de otro erudito de la *res publica litterarum* de la época, pero la signatura y la estratificación de las notas son capitales en este sentido; igualmente, el conocimiento de los contenidos del manuscrito que demuestra Lefèvre y las observaciones sobre el carácter inédito de *Exhortatio* y *Oratio* son mucho más explicables tratándose de un libro de uso personal por parte de un filólogo. Desde el punto de vista histórico, ello explica, por lo demás, que el códice terminara, como era conocido, en manos de Jacques-Auguste de Thou, dada la amistad que unió a ambos durante más de treinta años⁶¹ y que culminó con la donación que en 1612 Lefèvre hizo a Thou, a quien legó su riquísima colección de manuscritos, la mayoría de los cuales se hallan hoy en la Bibliothèque Nationale de France⁶². El contacto con

61 Recuérdese (nota 16) que fue a Thou a quien Lefèvre dedicó su edición de Hilario de Poitiers.

62 Tal fue el caso, por ejemplo, del citado *Par. lat. 2997* (véase n. 35), que también perteneció a Lefèvre y posteriormente a los mismos poseedores que *R*: Thou, Colbert, la Biblioteca Real y la Bibliothèque Nationale de France; de hecho, en la esquina superior izquierda del f. 1r de este códice también se halla una signatura del tipo /NÚMERO/ y de nuevo, ha sido borrada, pero la *rasura* en este caso ha sido tan notable que apenas puede distinguirse de qué cifras se trataba (tal vez pueda recuperarse al menos una parte del texto bajo rayos ultravioleta). En este caso la firma de Lefèvre se ha conservado plenamente en el centro del mismo f. 1r. El testamento de Lefèvre está reproducido en el códice *París, Bibliothèque Nationale de France*, Dupuy 81, f. 188v-189r; véase, en el códice *París, Bibliothèque Nationale de France*, lat. 7723 f. 1r: *Ex Nic. Fabri viri singulari pietate simul et doctrina praediti et mihi artissima XXXV annorum amicitia coniunctissimi dono ego Iac. Aug. Thuanus scripsi anno MDCX*. Sobre la donación de su biblioteca, véase Donatella Nebbiai-Dalla Guarda, *La bibliothèque*, p. 131, e Ingrid A. R. de Smet, *Thuanus: The Making of Jacques-Auguste de Thou (1553-1617)*, Ginebra, Droz, 2006, p. 187. Sobre la biblioteca de Lefèvre, además de las informaciones de Nebbiai-Dalla Guarda, en el excepcional fichero de poseedores del IRHT, *sub uoce* LE FEVRE (Nicolas), puede consultarse un listado de los códices relacionados con Lefèvre, ya formaran parte de su biblioteca, ya fueran empleados por él (naturalmente, hemos comprobado que el lat. 2876 no

Pierre Daniel, el primer dueño del manuscrito, es igualmente seguro⁶³: en el códice *París, Bibliothèque Nationale de France*, Dupuy 460, fols. 47r-55v, se conserva una carta de Thou a Lefèvre en la que el primero cuenta cómo en ocasiones, cuando Pierre Daniel hacía una visita a París, lo hacía pertrechado de cuchillo y tijeras para hacerse con los códices que deseara.

4. IMPLICACIONES ESTEMÁTICAS E HISTÓRICAS: ¿UNA EDICIÓN CONTAMINADA?

4.1. *Un cambio de modelo en la Oratio*

Si el significado literal de la nota parece claro (“Hasta aquí el códice fosatense”), su interpretación presenta alguna dificultad, porque, en todo caso, parece implicar el abandono del uso del fosatense a partir del pasaje en cuestión, y ello contradice la información que ofrece Du Breul en el índice de su edición, que no da cuenta de ningún hecho semejante y solo hace referencia al *codex manuscriptus fossatensis*. Sin embargo, reexaminado el comportamiento del códice *R* y la edición de Du Breul en el texto de la *Oratio* anterior a la nota (en adelante, *Sección A*) y en las líneas posteriores a ella (en adelante, *Sección B*), es posible demostrar que, con toda probabilidad, en la *Sección B* la edición de Du Breul abandonó el modelo fosatense y depende directamente de *R*. De tal dependencia no existe, conviene advertirlo, una prueba directa, como el salto de una línea, la caída de un folio o la herencia de correcciones supralineares posteriores a la copia. No obstante, téngase en cuenta que la porción de texto en cuestión no es suficientemente larga como para esperar su presencia, y menos aún tratándose de una copia hecha para la imprenta, en la que habrían cuidado los errores más groseros y mecánicos⁶⁴. A ello se añade la dificultad metodológica de probar el abandono de un modelo que, *de facto*, ya no existe. Sin embargo, la combinación de un análisis de errores con una simple estadística de innovaciones comunes

se encuentra entre ellos). Véase igualmente la ficha correspondiente en la base de datos *Bibale*, de la misma institución (URL: <http://bibale.irht.cnrs.fr/personne/875> [consulta con fecha de 11/10/2016]).

63 Para lo que sigue, véase Ingrid A. R. de Smet, *op. cit.*, p. 181, con transcripción del pasaje en cuestión.

64 Sobre la prueba directa, véase las referencias (muy selectivas) de la nota 67.

a ambas secciones arrojará que el texto breuliano de la *Sección B* es cualitativamente distinto al de la *Sección A*.

En primer lugar, la dependencia es prácticamente segura a partir del análisis de la distribución en el texto de las faltas de *R* y Du Breul. En efecto, en la *Sección A* es posible listar errores separativos seguros transmitidos por *R* y ausentes de la edición de Jacques Du Breul que descartan completamente una transcripción a partir de *R*⁶⁵. Sin embargo, en todo el texto de la *Sección B* no existe ningún error separativo en *R* que no reitere la edición de Du Breul; por el contrario, los escasos errores que comparecen en el primero y no en la segunda son siempre, como podrá comprobarse en el siguiente elenco exhaustivo, fallos enmendables, en ocasiones evidentesísimos, que fácilmente pudieron ser corregidos por Lefèvre o por Du Breul⁶⁶:

Oratio cap. 37 concupiscentia] -ae *M R* (el nominativo es corregible a partir de los restantes pecados capitales: *fornicatio, auaritia, inuidia, ira, tristitia et uana gloria*).

Oratio cap. 37 sic] sicut *R* (sigue una frase de *ut* consecutiva que no puede interpretarse en modo alguno como comparativa).

Oratio cap. 38 magnanimitatem] -tate *M R* (la frase exige acusativo: *Dona etiam mihi in omnibus tenere iustitiam, magnanimitatem, temperantiam*)

Oratio cap. 38 esse] inesse *R* (el texto exige un verbo copulativo, ‘ser’, y no local, ‘existir dentro’: *fac me cum simplicitate esse prudentem*)

Oratio cap. 43 subsequatur] subsequetur *G R* (el texto está precedido de subjuntivos: *perueniat, fiat*, y el autor emplea hasta la extenuación

65 Para mostrarlo bastan las omisiones de *incolae* (*Exhortatio* 174), *homo* (*Oratio* cap. 1), *iusti* (*Oratio* cap. 15) o de *tu autem Deus* (*Oratio* cap. 30), entre otras lagunas, citadas *supra*, que no pueden haberse resuelto por conjetura. El error de *Exhortatio* 174 podría haberse corregido con el *Par. lat.* 2997 (véase notas 33 y 62), pero no así el resto de deslices de la *Oratio*, porque no lo transmite.

66 Nótese que la existencia de una cierta labor de conjetura en el texto de la edición es segura por la corrección no ya de faltas heredadas no solo de *R* o de ϕ , sino de errores probablemente perpetuados desde modelos anteriores, particularmente desde el hiparquetipo del que dependen ϕ y el códice *M* (*Monza, Biblioteca Capitolare*, b-10/70). Sobre el vínculo de estos manuscritos, véase *infra* § 4.2 *Reevaluación del hiparquetipo ϕ y los errores conjuntivos de R Du Breul*.

la sucesión de imperativo y subjuntivo desiderativo; la variación incluso puede ser independiente)

Si para la *Sección B* de la obra el texto base de la edición breuliana continuara siendo el fosatense, difícilmente podría explicarse por qué los errores separativos de *R* que se localizan en la *Oratio*, citados *supra*, se interrumpen radicalmente a partir del pasaje en que se halla la nota de Lefèvre, sin que exista ningún desliz en *R* que demuestre la independencia de la edición.

Una *descriptio* de la edición de Du Breul sobre la ausencia de errores separativos en *R* podría rebatirse aduciendo que, tratándose de una menor porción de texto, durante su transcripción el copista de *R* pudo no cometer ningún error significativo, de tal suerte que en estos pasajes finales su texto resultaría prácticamente idéntico al del hiparquetipo φ ; en tal caso, la edición parecería un descendiente de *R*, cuando, en realidad, podría serlo de φ también. Tal argumento, clásico en la teoría estemática⁶⁷, en realidad no tiene peso en este caso: por un lado, aunque breve, los últimos nueve capítulos transmiten una porción de texto suficientemente extensa como para esperar en ellos al menos un error separativo⁶⁸; por otro, en porciones de texto de la *Sección A* de extensión equivalente a la *Sección B*, el copista de *R* comete siempre un número significativo de fallos que identificamos como errores separativos privativos de *R* porque están ausentes de la edición breuliana y, por lo tanto, no remontaban a φ ; en vista de ello, es injustificable aducir que en la copia de prácticamente

67 Ya se ocupó del asunto el propio Paul Maas, *Textkritik*, 2. Verbesserte und Vermerhrte Auflage, Leipzig, Teubner, 1950, § 11, § 25, aduciendo que, en textos de cierta extensión, es inverosímil pensar en la existencia de copias absolutamente perfectas; véase del mismo autor, "Leitfehler und stemmatische Typen", *Byzantinische Zeitschrift* 37, 1937, pp. 289-294 (véase ahora la traducción española: *Crítica del texto*, trads. Andrea Baldissera y Rafael Bonilla Cerezo, con la *Presentación* de Giorgio Pasquali a la edición italiana, la *Mirada Retrospectiva* [1956] y una nota de Luciano Canfora a la tercera edición italiana, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2012). En el mismo sentido se pronuncia Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Segunda edición, Florencia, Le Monnier, 1952 (primera ed., 1934), pp. 30-31 (aunque Pasquali evidentemente ofrece una versión más matizada de la prueba latente, propugnando la necesidad de una prueba directa; véanse las pp. 35-36).

68 Prueba de ello resulta el que para el resto de testimonios manuscritos de independencia estemática segura es posible señalar respectivamente al menos un error de esta clase.

un cuarto de la obra, el copista de *R* demostró un esmero y atención tan desacostumbrados sin motivo alguno para ello.

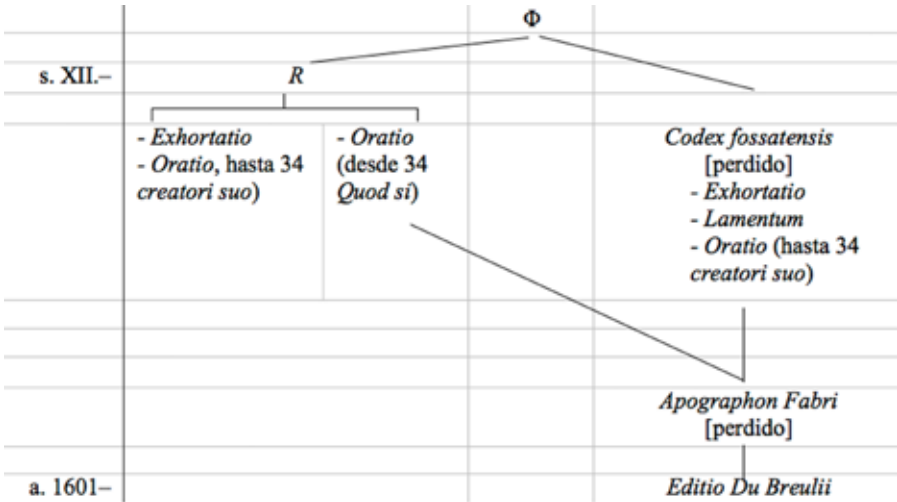
En segundo lugar, si tanto la edición de Du Breul como *R* dependiesen independientemente del hiparquetipo ϕ para todo el texto de la *Oratio*, no habría forma razonable de explicar dos hechos estadísticos harto significativos: la anómala concentración de innovaciones comunes en el *Sector B* y la triplicación de la frecuencia de estas a partir del cap. 34 de la *Oratio*. En efecto, el texto de esta obra ocupa en la primera edición de Jacques Du Breul un total de 1067 líneas y el pasaje correspondiente a la nota de *R* comparece en mitad la línea nº 763; corresponden al *Sector A* las 762,3 líneas que preceden a la nota (= 71 % del texto), y al *Sector B* las 304,7 líneas que siguen a ella (= 29 % del texto). En el total de la obra, *R* y Du Breul coinciden, por lo que atañe al dominio de la innovación, en un total de 52 ocasiones; de ellas, el *Sector A* alberga 24 (un 46 % del total), mientras que el *Sector B*, de una extensión inferior a la mitad del precedente, da cabida a 28 (un 54 % del total). En términos absolutos, es completamente anormal que en menos de un tercio del total de la obra se acumulen sin explicación aparente más de la mitad de innovaciones comunes. El aumento de la frecuencia es incluso más significativo: proporcionado en virtud del número de líneas de cada sector, advertimos que, de media, en el *Sector A* (líneas 1-762,3), el código *R* y Du Breul coinciden en innovar cada 31,7 líneas, mientras que en el *Sector B* (líneas 762,3-1067) la innovación común se da estadísticamente cada 10,8 líneas; en otros términos, en el *Sector B* la concurrencia en las innovaciones de *R* y Du Breul se antoja tres veces más frecuente:

	<i>Líneas edición</i>	<i>Extensión</i>	<i>Errores R + Du Breul</i>	<i>Líneas / error =</i>	<i>un error cada</i>
<i>SECTOR A</i>	1-762,3	762,3 líneas (= 71%)	24 errores (= 46 %)	762,3/24 =	31,7 líneas
<i>SECTOR B</i>	762,3-1067	304,7 líneas (= 29 %)	28 errores (= 54 %)	304,7/28 =	10,8 líneas
		Total: 1067 (= 100 %)	Total: 52 errores (= 100 %)		

Tabla 1

Frecuencia y distribución de coincidencias en innovación textual en cada sector

Si *R* y Du Breul dependieran para todo el texto de la *Oratio* de un mismo hiparquetipo, ¿cómo se podría explicar en tal caso que, a partir del pasaje en que se halla la nota de Lefèvre, Du Breul reitere todas las faltas *R* salvo cuatro fácilmente enmendables, que se concentren en un tercio del texto más de la mitad de las innovaciones y que la frecuencia de aparición de estas se triplique sin motivo aparente? La convergencia de ambos criterios solo puede explicarse admitiendo que, a partir del punto en que Lefèvre ha insertado la anotación, la edición de Du Breul ya no depende del *fossatensis deperditus*, sino que constituye *de facto* un apógrafo del actual manuscrito *R*, tal como representa el estema 3:



Estema 3

Respecto a los motivos que pudieron llevar al cambio de modelo, la nota no es explícita, pero lo más probable es que se deba a una necesidad material, probablemente en relación con una pérdida de folios del fosatense o de un antepasado⁶⁹: para la adopción de un texto base para la imprenta, el *fossatensis deperditus* contaba a su favor con el hecho de que transmitía las tres obras del corpus, mientras que en *R* el *Lamentum* no fue copiado.

69 Ya sea por laguna física del *fossatensis* mismo, ya porque este solo contenía el texto hasta ese punto (por omisión textual deliberada, o por derivar a su vez de un modelo afectado por una mutilación final).

Haber seleccionado *R*, a pesar de transmitir íntegra la *Oratio*, y a pesar de que estaba ya en las manos del filólogo que preparaba el texto, habría significado comenzar copiando la *Exhortatio* a partir de *R*, detenerse en este punto para pasar a transcribir el *Lamentum* por entero a partir del fosatense, y retornar a *R* para copiar la *Oratio*. En la práctica, transcribir por completo la práctica totalidad del corpus de un testimonio único (el *fosatensis*) y completar el final con un testimonio suplementario (*R*) es un proceder a todas luces más simple⁷⁰. A ello se añade el hecho de que el códice fosatense provenía de una biblioteca de la misma orden en que el propio Du Breul era prior y bibliotecario, por lo que el editor, erudito conocedor de los bienes culturales parisinos, tendría conocimiento del mismo y, en buena lógica, acceso a él⁷¹.

Cualesquiera que fueran las razones de haber preferido el fosatense como texto base, no hay razón para cambiar deliberadamente de modelo en un punto, a no ser que el testimonio empleado así lo impusiera por razones materiales, especialmente si el códice al que se había de acudir tenía carencias tan manifiestas como la falta de una de las tres obras que se estaban disponiendo para las prensas. Hasta la aparición de nuevos indicios, lo más verosímil es suponer una laguna final en el fosatense.

A propósito de los motivos que llevaron a Du Breul a silenciar el cambio de modelo en el *Index librorum* de su edición, la menor extensión del texto transcrito desde *R*, inferior a un cuarto del total del corpus, pudo inducir a que Du Breul juzgara innecesario rendir cuentas del cambio; si, además, la idea de completar el texto del fosatense con *R* pudo ser una iniciativa de Lefèvre (puesto que el libro formaba parte de su biblioteca), tal vez el propio Du Breul ni siquiera estuvo informado de absolutamente todos los pormenores que habían afectado a la transcripción final que iba a destinar a la imprenta. En todo caso, la identificación de *R* como modelo podrá ilustrar el trabajo llevado a cabo por Lefèvre y Du Breul,

70 Nótese, de hecho, que el *Par. lat.* 2997 también incluía tanto la *Exhortatio* como los *Synonyma* de Isidoro, ambas impresas por Breul, y tampoco hay traza alguna de influencia de su texto.

71 Véase *supra* § 1 INTRODUCCIÓN, y Antoine Le Roux De Lincy y Alexandre Bruel, “Notice historique”, pp. 61–62. Tratándose de una copia para la imprenta, no se puede descartar que, a su parecer, el *fosatensis* transmitiera un texto mejor en algunos aspectos.

y en particular su actitud ante el antígrafo empleado: si en la *Exhortatio*, el *Lamentum* y la *Sección A* de la *Oratio* no podemos distinguir entre innovaciones del fosatense e intervenciones de Du Breul o de Lefèvre, en la *Sección B* la discriminación es perfectamente posible, porque, al menos para una sección breve, pero significativa, conservamos el modelo transcrito, ante el cual se mantuvieron en esencia fieles.

Grosso modo, el texto de Du Breul es respetuoso con su modelo, aunque, sea por obra de Du Breul, o bien por la mediación de Lefèvre, el texto de *R* ha sido corregido en algunos pasajes con éxito desigual. Por un lado, la atención de uno u otro estudioso les llevó a localizar y a corregir correctamente algunos de los fallos de *R*, discutidos previamente; en otros dos casos han identificado con buen criterio *loci* en los que el texto de *R* había errado, pero su enmienda, en cambio, no resulta siempre la más ajustada:

Oratio cap. 36 memorans] memorata *R*, om. *Du Breul*

Oratio cap. 43 requiris] reducis *R*, ducis *Du Breul*

Sin embargo, la falta de testimonios independientes de *R* y del fosatense los condujo, por el contrario, a un intervencionismo excesivo, alterando pasajes del texto que, con toda probabilidad, están sanos:

Oratio cap. 34 componar] componatur *Du Breul*

Oratio cap. 34 parturiat] parturias *Du Breul*

Oratio cap. 35 fructu] in fructu *Du Breul*

Oratio cap. 35 contrarium] contrariorum *Du Breul*

Oratio cap. 41 et] quia *Du Breul*

Oratio cap. 42 propter munerum oblationes] pro munerum oblationibus *Du Breul*

Con todo, al enjuiciar el texto de la edición conviene ser prudentes, porque no puede excluirse que, en algunas ocasiones, como las que se listan a continuación, el texto de Du Breul tal vez se deba a errores de la transcripción de Lefèvre, o bien a la impericia durante la composición del texto en la imprenta.

Oratio cap. 35 defensionis] detensionis *Du Breul*

Oratio cap. 36 tantumdem] tantum *Du Breul*

Oratio cap. 37 carnis] *om.* *Du Breul*

Oratio cap. 40 uel] aut *Du Breul*

Oratio cap. 42 et ut me recognoscens] et *om.* *Du Breul*

Oratio cap. 42 iniungitur] iugiter *Du Breul*

4.2. Reevaluación del hiparquetipo ϕ y los errores conjuntivos *R* *Du Breul*

Aceptando un cambio de modelo, el empleo de *R* para la edición del final de la *Oratio* conduce a reevaluar *ex nouo* el texto publicado por *Du Breul* en al menos tres sentidos:

a) Puesto que parte de la *Oratio* se transcribió desde *R*, ¿se empleó este códice para corregir errores del fosatense perdido y, si es así, tal revisión se llevó a cabo en la *Oratio* únicamente, o se extendió a la *Exhortatio*.

b) Las lecciones en que *R* y la edición breuliana coinciden y que, en el caso de ser innovaciones con valor conjuntivo, demostraban un antepasado ϕ común al fosatense y a *R*, ¿pueden ser en realidad lecciones importadas únicamente de *R*, de tal suerte que *stricto sensu* no demuestran vinculación alguna entre *R* y el *fosatensis*? Bajo la sospecha de que la edición de *Du Breul* no representa tal vez fielmente el texto del fosatense, ¿es posible determinar con seguridad la posición estemática de este códice perdido?

c) Puesto que podemos vincular en ambos testimonios al menos parte del corpus de Pseudo-Sisberto, ¿ofrece el texto de los *Synonyma* impreso por *Du Breul* algún indicio que lo vincule igualmente con *R* o con el manuscrito?

a) Eventual influencia de *R* en el texto precedente

A lo largo de todo el texto del corpus de Pseudo-Sisberto, Jacques *Du Breul* no introdujo más que una sola anotación marginal; con muy poca fortuna, esta padeció el descuido de un trabajo poco atento en la imprenta, pero su examen incidentalmente resulta ser, a falta del fosatense, el indicio más sólido para pensar que el texto de *R* ha servido para algo más que para transcribir el final de la *Oratio*⁷². En efecto, en los vv. 116-

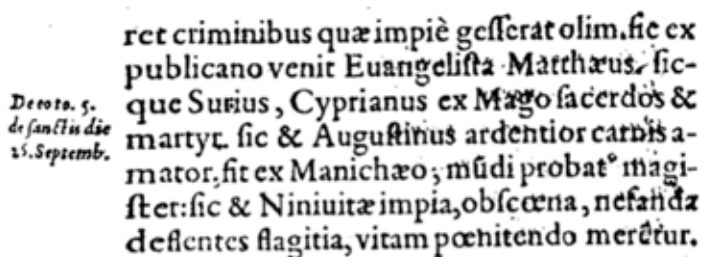
72 A propósito de la presencia de esta clase de notas, recuérdese que, de acuerdo con Jacques Fontaine, *op. cit.*, p. 143, la edición de *Du Breul* también fue la primera en contener, al menos para el *De natura rerum*, “un aparato crítico rudimentario y

136 el autor de la *Exhortatio* ofrece un catálogo de personajes que, tras haber sido pecadores, se han enmendado y gozan hoy del favor divino⁷³; el elenco, insertado al modo de *exempla* para exhortar a la penitencia, está basado fundamentalmente en casos bíblicos, tanto veterotestamentarios (la ciudad de Nínive, Manasés y Acab) como neotestamentarios (Mateo, Pedro, la meretriz de Lucas 7, el publicano arrepentido, Pablo de Tarso), a los que se añade, por un lado, el *exemplum* patrístico de Agustín de Hipona (que de *ardentis carnis amator* y *manichaeus* pasó a ser *mundi probatus magister*) y, por otro, la figura hagiográfica de Cipriano, que *ex mago* al final de sus días resultó ser *sacerdos et martir*⁷⁴. La historia de este último, que en el Occidente europeo era entonces menos conocida en comparación con los restantes ejemplos aportados, podía fácilmente requerir informaciones adicionales, por lo que para una mejor comprensión de las vicisitudes de Cipriano, Du Breul decidió señalar en el margen, a la altura de “*Sicque Cyprianus ex mago sacerdos et martyr*”, la siguiente anotación: “*Surius, de eo to. 5. de Sanctis die 26. Septembr.*”⁷⁵. La nota solo

algunas indicaciones de fuentes”.

- 73 Advertimos que el catálogo de personajes, extremadamente interesante, guarda un paralelo innegable con el del relato hagiográfico de la penitencia de Teófilo de Adana, o *Poenitentia Theophili*, traducción latina de un original griego (François Halkin, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, 5 vols., ed. F. Halkin, Bruselas, Société des Bollandistes, 1957-1984, nº BHG 1319-22), así como con el de una refacción de aquella (la *Historia Theophili Atheniensis*) y, parcialmente, con el de un difundidísimo sermón tardoantiguo o altomedieval (inc. *Provida mente*; véase Jean Machielsens, *Clavis Patristica Pseudepigraphorum Medii Aevi*, vol. IA, Turnhout, Brepols, 1990, nº 2353); sobre este catálogo y sobre estos textos, véase Paolo Chiesa, “*L’Historia Theophili Atheniensis. Il più antico rifacimento latino della Poenitentia Theophili*”, *Aevum*, 68 (1994), pp. 259-281. En un trabajo futuro nos ocuparemos de las importantes implicaciones derivadas de las coincidencias entre el texto de la *Exhortatio* y las obras relativas a Teófilo de Adana, porque difícilmente pueden considerarse poligenéticas.
- 74 Sobre Cipriano y Justina, remitimos a la *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, 2 vols. (*Subsidia Hagiographica*, 6), Bruselas, Société des Bollandistes, 1898-1901, nº 2047-2054 y Filippo Caraffa y Giuseppe Morelli, eds., *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 3, Roma, Città Nuova, 1962, 1281-1285.
- 75 Véase, *infra*, Ilustración 6. Paolo Chiesa, *op. cit.*, p. 270, nota 53, ofrece otro caso interesante del tratamiento de una cita de Cipriano “el mago”, muy similar en los textos sobre la penitencia de Teófilo. Estando presente en el original griego y en la traducción latina literal, su mención ha sido eliminada de una refacción de esta,

puede interpretarse como una referencia bibliográfica al tomo quinto del *De probatis sanctorum historiis* publicado por Laurentius Surius (Lübeck, 1522 - Colonia, 1578) en 1574, que, en efecto, entre los santos del día veintiséis de septiembre contiene una *Vita et martyrium ss. Cypriani et Iustinae, auctore Simeone metaphraste*⁷⁶. Lamentablemente, en el proceso de composición la nota debió de sufrir la incuria del impresor o tipógrafo, porque en el texto de la primera edición de Du Breul el nombre del ilustre hagiógrafo cartujo, autor también de una importante edición de actas de concilios⁷⁷, quedó interpolado entre *Sicque* y *Cyprianus*, tal como puede comprobarse en la siguiente ilustración:



De to. 5.
de sanctis die
25. Septemb.

ret criminibus quæ impiè gesserat olim. sic ex
publicano venit Euangelista Mattheus. sic
que Surius, Cyprianus ex Mago sacerdos &
martyr. sic & Augustinus ardentior carnis a-
mator. fit ex Manichæo; mûdi probat° magi-
ster: sic & Niniuitæ impia, obscœna, nefanda
deflentes flagitia, vitam pœnitendo merêtur.

Ilustración 8

Isidori opera - ed. Du Breul, París 1601, 1ª ed., p. 335 (detalle)

probablemente porque no era considerado como suficientemente conocido entre el público. A pesar de las diferencias obvias entre ambos textos, el paralelo muestra por qué sería necesario a los ojos de Du Breul o de Lefèvre ilustrar la historia de Cipriano para asegurar su comprensión.

- 76 Laurentius Surius, *De probatis sanctorum historiis partim ex tomis Alosysii Lipomani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus ... per F. Laurentium Surius, Tomus quintus, complectens sanctos mensium Septembris et Octobris*, Colonia: apud Geruinum Calenium et haeredes Quentelios, 1576, pp. 351-359. Ejemplar consultado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica, Fondo Antiguo, BH FLL 11521. La obra completa, en seis tomos, apareció entre 1570 (tomo primero: meses de enero y febrero) y 1576 (tomo sexto: meses de noviembre y diciembre).
- 77 Laurentius Surius, *Concilia omnia tum generalia tum provincialia*, 4 tomos, Colonia, apud Geruinum Calenium et haeredes Quentelios, 1567). Sobre la vida y obra de Surius, cuyo nombre real era Lorenz Sauer, tenemos noticia de la tesis de Hildegard Hebenstreit-Wilfert, *Wunder und Legenden. Studien zu Leben und Werk von Laurentius Surius (1522-1578)*. Dissertation, Tübingen, Universität Tübingen 1975, que, con todo, no hemos tenido ocasión de consultar.

La adición evidentemente hubo de nacer de una anotación malinterpretada en el ejemplar que manejaba el impresor, en el que la indicación de la llamada ha sido tomada como aviso de una omisión en el texto que debía ser restituida⁷⁸; su carácter espurio es tan palmario que el error se corrigió ya en la segunda edición de los *opera omnia* isidorianos de Du Breul, *auctior et correctior*, publicada en Colonia en 1617, restituyendo el nombre de *Surius* a la posición marginal a la que estaba destinado en origen y aprovechándose, de paso, para eliminar *de eo*⁷⁹:

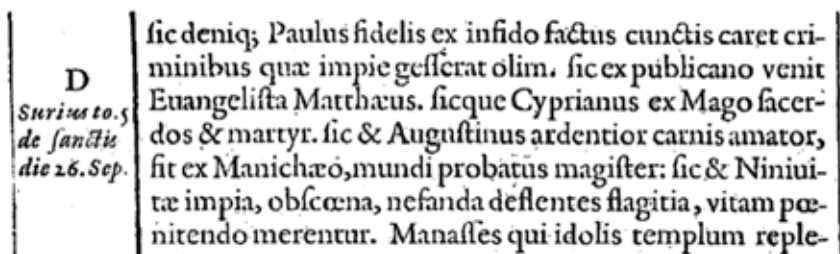


Ilustración 9

Isidori opera - ed. Du Breul, Colonia 1617, 2ª ed., p. 234 (detalle)

- 78 ¿Pensó el tipógrafo que Cipriano era sirio? Una excelente colección de errores nacidos de la mala interpretación de *marginalia* se encuentra en Michael Reeve, “Misunderstanding *marginalia*”, en *Talking to the Text: Marginalia from Papyri to Print. XII Course of International School for the Study of Written Records (Erice 1998)*, eds. Vincenzo Fera, Giacomo Ferrà, Silvia Rizzo, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. 289-300; reimpresso con adiciones y correcciones en *Manuscripts and methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 135-144.
- 79 El origen del fallo ya fue expuesto por Faustino Arévalo, “Isidoriana”, en *op. cit.* (Tomo II, parte III, cap. LXXXI), p. 13. Casos como este invitan a considerar excesivo el calificativo de “*neque auctior neque correctior*” que el propio Arévalo, “Isidoriana”, en *op. cit.* (Tomo I, parte I, cap. XXXVII), p. 286, dedica a la segunda edición de Du Breul. Respecto de la supresión de “*De eo*”, la existencia de una doble línea vertical, cuyo blanco intermedio acoge las anotaciones, invitaría tal vez a pensar en razones de espacio: la *Ilustración 9* muestra que, con la adición de *Surius*, en el caso de haberse mantenido “*De eo*”, la nota habría ocupado una línea más.

El examen de la nota en ambas ediciones y en *R* tiene su miga. En efecto, exactamente en el pasaje correspondiente, que el códice parisino transmite en el fol. 107r, la misma referencia a Cipriano, *Cyprianus ex mago sacerdos*, ha sido subrayada y acompañada adicionalmente de un signo marginal similar a una ψ griega, tal como puede observarse en el detalle de la siguiente ilustración, así como en la *Lámina 4* que reproduzco al final de este artículo:

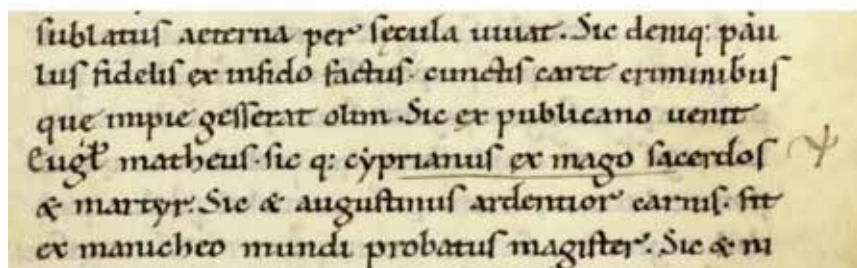


Ilustración 10

*R = Par. lat. 2876 f. 107r (detalle)*⁸⁰

A pesar de su brevedad, la tinta con que se ha trazado este signo, tal como hemos podido comprobar *in situ*, es exactamente la misma que comparece en la anotación debida a la mano de Lefèvre, por lo que verosíblemente se puede atribuir a este mismo erudito y a la misma época en que introdujo la alusión al fosatense. A pesar de la parquedad de informaciones, la vinculación entre este signo del códice y la nota bibliográfica de la edición de Du Breul nos parece altamente probable. Que la única nota en toda la edición del corpus de Pseudo-Sisberto y un signo debido a la pluma del filólogo encargado de la transcripción del manuscrito empleado coincidan independiente en señalar exactamente el mismo punto (la referencia a Cipriano), es *per se* inverosímil y, tras la identificación de la mención al fosatense y su autografía lefevriana, esta posibilidad puede descartarse en la práctica; nosotros nos inclinábamos por pensar que se

80 © Bibliothèque Nationale de France (fuente: Gallica).

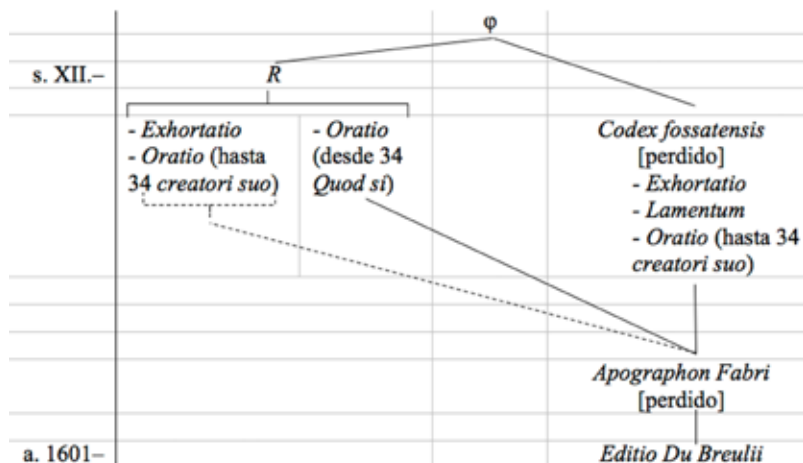
trata de un signo editorial, acaso un *signe de renvoi* a otro documento o una referencia a la existencia de una anotación marginal o final en la transcripción, que tal vez por una deficiente claridad fue malinterpretada por el tipógrafo o el impresor.

Ahora bien, dado que este signo comparece en un pasaje anterior al cambio de modelo, existen indicios fuertes para pensar que el códice *R* no solo sirvió de modelo manuscrito para el final del texto de la *Oratio*, sino que desempeñó también cierto papel en la edición de la *Exhortatio*, donde se encuentra el signo, y por extensión del *Sector A* de la *Oratio*. Secundariamente, la coincidencia de la referencia de Du Breul a Surius y el signo que hallamos en *R* podrían sugerir que la anotación en la edición tal vez no se deba a iniciativa del propio Du Breul, sino más bien a Lefèvre, quien la pudo incluir ya en su transcripción del fosatense y que, a la luz de lo expuesto, acaso intervino en la preparación del ejemplar para la imprenta de un modo más activo de lo que hasta ahora se había reconocido. En tercer lugar, puesto que la primera edición del tomo quinto de la obra hagiográfica de Surius apareció en 1576, el signo de *R* constituye probablemente un *terminus post quem* para establecer cuándo pudo acceder Lefèvre al manuscrito.

Sea como fuere, el cúmulo de indicios presentados —la nota de Lefèvre sobre el fosatense, su advertencia sobre el carácter inédito de la *Exhortatio* y de la *Oratio* y su signo editorial coincidente con una referencia bibliográfica en la edición de Du Breul— conduce a pensar que el papel de *R* en el apógrafo empleado en la imprenta es mayor que el de mera fuente para el final de la *Oratio*. Todos los indicios apuntan a que Lefèvre, quizás tras advertir la presencia de estas obras en un códice de su propiedad (*R*) y de comunicar su carácter inédito a Du Breul, colaboró con este transcribiendo un testigo de las tres obras facilitado por el editor (el fosatense) y recuperando el *Sector B* de la *Oratio* a partir de un manuscrito de su biblioteca; concluida la copia, hubo de releer total o parcialmente en *R* el texto que había transcrito ya del *fossatensis* y, advirtiendo al menos un pasaje problemático por la identificación de un santo mencionado, Cipriano, efectuó en *R* la anotación marginal que, por la vía que fuere, debe de estar vinculada a la nota que aparecerá en el impreso de Du Breul.

En tales circunstancias, y aunque tanto los errores separativos de *R* como la ausencia del *Lamentum* en *R* descartan, sin duda, que este fuera simple-

mente el apógrafo transcrito por Lefèvre, se abre evidentemente la posibilidad de que la transcripción de *Exhortatio* y del *Sector A* de la *Oratio* fuera en mayor o menor medida revisada *a posteriori* mediante un cotejo con *R*⁸¹:



Estema 4

Con todo, la demostración de esta posibilidad en ausencia del fosatense o

81 Siendo estrictos, si suponemos que como ejemplar de imprenta se empleó directamente la copia de Lefèvre y que este había hecho su transcripción a partir del fosatense, añadiendo en los márgenes o el interlineado variantes alternativas tomadas de *R*, en tal caso su copia sería un caso de *colación* (en términos de Reeve o Segre) o de *contaminación de segundo grado* (en términos de Cavallo); mientras que la edición de Du Breul presentaría el resultado de una *conflación* (Reeve) o *contaminación de primer grado* (Cavallo), o bien *contaminación* en sentido estricto (Segre). La distinción (que se halla ya en Paul Maas, *op. cit.*, § 10) no es meramente terminológica, porque en el primer caso las variantes del fosatense se podrían distinguir *prima facie* de las importadas desde *R*, mientras que en el segundo todas las variantes aparecen subsumidas en un texto único y la estratificación puede ser muy problemática e incluso irresoluble. Al respecto (con referencias a Cavallo y otros estudiosos), puede verse Michael Reeve, “A Man on a Horse”, en *Manuscripts and Methods*, pp. 211-219, esp. pp. 213-214, que prefiere *stricto sensu* reservar el término “contaminación” para el segundo caso. Igualmente Cesare Segre, “Appunti sul problema della contaminazione nei testi in prosa”, en *Ecdotica e comparatistica romanze*, ed. A. Conte, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 71-74, recogido y traducido en este monográfico de *Creneida*. Véase también Alberto Varvaro, “Considerazioni sulla contaminazione, sulle varianti adiafore e sullo *stemma codicum*”, en *Storia della lingua italiana e filologia*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 191-196, esp. 191-193.

del apógrafo lefevriano es metodológicamente ardua y hasta desesperada, por muy altas que sean sus probabilidades. En primer lugar, tanto Du Breul como Lefèvre repararían, sin duda, en las deficiencias del texto del fosatense y tendrían a mano *R* para su corrección, pero la única prueba segura para la demostración del estema 4 sería, en puridad, localizar en el texto del *fossatensis* errores separativos seguros ausentes tanto del texto de la edición como del apógrafo de Lefèvre; errores, en suma, de un cariz tal que solo podrían haber sido enmendados por contaminación teniendo a la vista un testimonio suplementario para el que, a la luz de lo expuesto, *R* sería el mejor candidato⁸². Sin embargo, la carencia del fosatense impide ante todo identificar en el texto de Du Breul errores con tal distribución. En segundo lugar, la contaminación en este punto, si es que tuvo lugar del modo en que podemos presuponer, tal vez dejó una huella demasiado sutil en el texto de la edición como para ser advertida.

En efecto, el comportamiento estemáticamente incoherente típico de los testimonios de veras contaminados sería en este caso —una vez perdido, repito, el fosatense— casi del todo inapreciable, porque el testimonio con el que se habría corregido el texto no era, por desgracia, más que un gemelo del ejemplar base y por tanto solo permitiría corregir las *lectiones singulares* del fosatense, dando por aceptables todos los errores heredados por línea directa desde el arquetipo hasta el propio hiparquetipo φ .

*b) Reevaluación del hiparquetipo φ y los errores conjuntivos de *R* y Du Breul*
La vinculación de *R* con Nicolas Lefèvre, el texto del fosatense y la edición de Jacques Du Breul plantean el problema del *status* de los errores conjuntivos compartidos por *R* y Du Breul y de su hiparquetipo común φ , en la medida en que, desconociendo el grado de influencia de *R* sobre el texto final de Du Breul, algunos errores comunes podrían ser eventualmente innovaciones de *R* que, consideradas como la lectura correcta, han sido tomadas de este códice e insertadas en la edición breuliana⁸³.

82 Evidentemente, tal caso presupone que *R* transmita la *uera lectio* y los fallos podrían aislarse como meras *lectiones singulares* del fosatense.

83 A pesar de que el resultado de la contaminación es por lo regular la disminución de errores comunes, es inseguro asumir *a priori*, y para todos los casos, que si Du Breul accedió a *R* para paliar errores del fosatense, el resultado de tal proceso sería única y sistemáticamente una mera disminución de faltas separativas propias solo del segundo, de

Ahora bien, el análisis de alguno de los errores conjuntivos de *R* y Du Breul citados *supra*, ofrece en realidad una prueba bastante segura, porque permite localizar diversos errores que difícilmente pueden viajar por contaminación, interpretados como la *uera lectio*, y que solo pueden adscribirse a tradición horizontal⁸⁴. Un caso flagrante de ello lo puede aportar el capítulo 23 de la *Oratio*, donde tan solo Du Breul y el códice *R* han omitido *in desiderio*:

Oratio cap. 23: uide uias tuas in conualle, scito quid feceris, cursor
leuis explicans uias tuas, onager assuetus in solitudine, *in desiderio*
animae suae attraxit uentum amoris sui, nullus auertet eam

in desiderio] *om. R Du Breul*

Que el texto correcto contenía *in desiderio* lo prueba tanto la fuente del pasaje, que no es sino una cita de Jeremías 2, 23-24, como la propia

tal suerte que la primera portaría de manera unánime la *uera lectio* en compañía de *R* y el resto de códices libres del error. En efecto, tal perspectiva implicaría que el proceso de contaminación se produjo tras identificar correctamente los pasajes en que el fosatense estaba corrupto, pero este último presupuesto es en ocasiones débil, pues, aunque no se produzca a menudo, incluso los errores pueden transmitirse por contaminación, y en procesos de esta clase se puede corregir de forma fallida la *uera lectio*, sustituyéndola por una lección innovada de apariencia superior o por una variante adífora, preferible por cualesquiera motivos. En este sentido —y sobre todo en ausencia del fosatense—, consideramos preferible examinar los casos en que la importación por contaminación es del todo inverosímil, porque si se tratara de deslices monogenéticos, constituyen en último término los fiables errores conjuntivos que justificarían la existencia de ϕ . Para otras referencias y reflexiones estemáticas sobre el particular, remitimos a las reflexiones de Michael Reeve, “Stemmatic Method: ‘qualcosa che non funziona?’”, en *The Role of the Book in Medieval Culture: Proceedings of the Oxford International Symposium 26 September - 1 October 1982*, vol. 1 (*Bibliologia*, 3), ed. Peter F. Ganz, Turnhout, Brepols, pp. 57-69, especialmente las pp. 66-67 (reimpr. con adiciones en Michael Reeve, *Manuscripts and Methods*, pp. 28-44, especialmente la p. 40).

- 84 Jean Irigoin, “Quelques réflexions sur le concept d’archétype”, *Revue d’histoire des textes* 7 (1977), pp. 235-245, especialmente la p. 243: “Le devoir du critique, lorsqu’il rencontre des traces de contamination, n’est pas de jeter le manche après la cognée. Sans se laisser égarer par des rapprochements superficiels et contradictoires, il doit s’efforcer, par tous les moyens dont disposent sa science et son ingéniosité, de retrouver, par dessous, les constantes de la tradition «verticale». C’est à, ce prix, et à ce prix seulement, qu’il pourra déterminer la réalité, et éventuellement l’ampleur, d’une transmission horizontale”.

sintaxis⁸⁵, así como la posición estemática de ambos códices, que los descarta como *Variantenträger* solitarios para la reconstrucción del texto del arquetipo⁸⁶. Tratándose de un error de una cita bíblica, es completamente inverosímil que el fosatense contuviera *in desiderio* y que el sintagma fuera eliminado por el solo influjo de *R*, porque el resultado es un texto más que deteriorado de un pasaje bien conocido⁸⁷.

En otros casos, el carácter errado del texto compartido por *R* y Du Breul es tan evidente que resulta inverosímil pensar que el texto impreso por el benedictino provenga de una contaminación con *R*. En *Oratio* cap. 4, por ejemplo, la ausencia de *cum* no puede ser deliberada en Du Breul, porque el periodo queda tan manco de sentido que ya Arévalo corrigió *ope ingenii* la omisión de su predecesor:

Oratio cap. 4 (a propósito de la *fons lacrimarum* o *fons paenitentiae*):
nondum me petente sed te praestante, mihi conlata est, tuaque misericordia procurante, *cum* necdum eam quaererem, inueni

cum om. R Du Breul, coniecit Arevalus, praeb. rell.

Igualmente, en *Oratio* cap. 41 la lección correcta, unánimemente transmitida por la tradición manuscrita salvo *R* y Du Breul, es “*et morum probitate comptissimum extrema uita reformet*”, donde, sin embargo, estos dos testimonios leen un *uitae* que, como en el caso que nos precedía, ya fue corregido por conjetura por el propio Arévalo. En tercer lugar, en numerosos casos los fallos comunes a *R* y Du Breul son lecciones *a priori* adiaforas en las que alterna a menudo el orden de palabras: en tales casos no existe razón alguna para imaginar que Du Breul haya podido adoptar

85 Nótese que *animae suae* queda en una posición extremadamente anómala en ausencia del sustantivo *desiderio*, porque *solitudine* debe vincularse con *assuetus*: “acostumbrado a la soledad, conforme al deseo de su alma”, etc.

86 Que el texto correcto careciera de *in desiderio* y que este fuera interpolado independientemente por los copistas es una posibilidad apriorística e inverosímil, porque ello implicaría una corrección masiva e independiente en todos los testimonios salvo precisamente ϕ .

87 Es más, el hecho de que nos hallemos ante un texto tan divulgado como el de Jeremías hace que el error carezca de valor separativo. Cualquier copista medianamente docto, no digamos ya Lefèvre o Du Breul, podría corregirlo, aunque *de facto* estos últimos no lo hicieran.

con tanta sistematicidad el texto *R* frente al del fosatense perdido.

A tenor de lo dicho, a pesar de que alguno de los errores comunes a *R* podría eventualmente ser un texto innovado, pero aparentemente correcto y propio solo de este códice, la existencia de errores con evidente valor conjuntivo fácilmente corregibles, la inverosimilitud de que algunos de los errores comunes puedan deberse a una contaminación y la ausencia de razones para preferir el texto innovado de *R* en casos de aparente adiaforía, invitan a concluir que en los errores listados como fallos conjuntivos de *R* y Du Breul se encuentran casos que: a) solo pueden explicarse por transmisión genética horizontal y no vertical; y b) tienen necesariamente valor conjuntivo incluso a pesar de una eventual influencia de *R* sobre el texto de Du Breul, demostrando la existencia de un antepasado común a ambos testimonios.

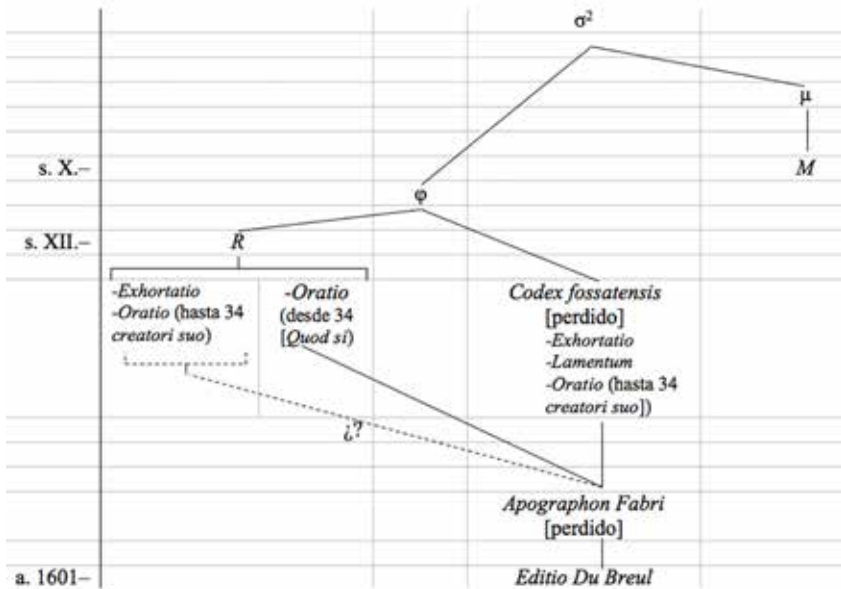
La existencia de este hiparquetipo es coherente además con dos indicios que vinculan separadamente el texto de *R* y el del fosatense con el códice *M* de la Biblioteca Capitolare de Monza⁸⁸. Por un lado, en el *Lamentum*, para el que no contamos con el testimonio de *R*, es posible localizar errores comunes a *M* y a la edición de Du Breul. Error seguro es la omisión que ambos comparten en 25, 1 (*quod om. M Du Breul*), porque el término es necesario por sintaxis y métrica; y si en este caso podría argüirse que la caída de *quod* podría ser independiente (a pesar de que en este caso no hay nada que dé pie al error), en modo alguno puede justificarse la sustitución en 42, 2 de “*requiretur quem ipse*” por “*quem tu ipse iudicans*” que comparten *M* y la edición de Du Breul, que no puede darse separadamente y que, aunque podría pasar por texto sano, estemáticamente es inadmisiblemente como tal.

Por otro lado, el texto de los *Synonyma*, que será abordado con algo más de detalle a continuación, ofrece una evidencia probatoria para vincular *R* y *M*. En efecto, una familia destacable de códices de la obra de Isidoro, identificada por Jacques Elfassi, ha introducido una serie de títulos temáticos para determinadas secciones del libro segundo (*de fornicatione, de castitate, de oratione, etc.*)⁸⁹; a tal familia pertenecía verosíblemente el hiparquetipo Σ , porque numerosos códices derivados de él presentan diversas variaciones de toda esta titulación. Frente a ellos, en cambio, tan-

88 Véase nota 32.

89 Jacques Elfassi, *Isidori Synonyma*, pp. LXXXIII-LXXXV.

to *M* como *R* no transmiten tales títulos, sino una capitulación de la obra en números romanos⁹⁰; la existencia de ejemplares antiguos en la tradición de los *Synonyma* que portan la titulatura invitan a pensar que, entre los derivados de Σ , el mantenimiento de la titulatura es un hecho de conservación, mientras que la sustitución de esta por la numeración es, en cambio, una innovación paratextual, en este caso común a *M* y a *R*. Y dado que ambos son códices independientes⁹¹, la interpretación más coherente de los hechos es pensar que la capitulación de los *Synonyma* se hallaba ya en un *exemplar* común a ambos. En vista de lo expuesto, es probable que tanto φ como *M*, a través de un hiparquetipo μ , desciendan de un modelo común que dependía, de forma mediada, o acaso inmediatamente, de Σ , y que provisionalmente daremos en llamar σ^2 :



Estema 5

90 La capitulación actual de los *Synonyma* no remonta a Isidoro, sino a la edición de Arévalo.

91 Las pruebas son abundantísimas. Baste citar un par de omisiones de *M* (la cronología y la ausencia del *Lamentum* en *R* ya lo descartan como modelo del primero):

Oratio 3 in grabato ... huius] om. *M*

Oratio 31 consumunt] om. *M*

Desde el punto de vista geográfico, el vínculo con *M*, copiado en área norditaliana, y con su modelo μ , que ha dejado otros descendientes en la región sangalense o franco-oriental⁹², aporta un nuevo indicio para ver en φ un desarrollo en área francesa, tal vez siguiendo el curso del Loira, proveniente de esta región tan rica en bibliotecas y *scriptoria*, que a todas luces ha sido el centro de difusión principal de la familia Σ .

c) *Anexo: R, Du Breul y el texto de los Synonyma de Isidoro*

El texto de los *Synonyma* de Isidoro de Sevilla que Du Breul imprime en 1601 presenta una serie de interpolaciones de carácter erudito extremadamente sugestivas que han sido localizadas y estudiadas por Elfassi⁹³. La mayoría de ellas, basadas en pasajes de Ambrosio, Agustín, Jerónimo, Gregorio Magno o del propio Isidoro, derivan de una rama de la transmisión representada en su fase más antigua por los códices *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana*, Reg. lat. 310 (s. IXⁱⁿ, Saint-Denis), en adelante, *Reg*⁹⁴, y *Valenciennes, Bibliothèque Municipale*, 173 [165] (s. IX, Saint-Amand-en-Pévèle), en adelante, *Val*⁹⁵; sin embargo, en una tradición tan contaminada como los *Synonyma* no es de extrañar que algunas de ellas reaparezcan en otros testimonios de la tradición⁹⁶, porque incluso las interpolaciones en *Val* parecen explicarse, de hecho, por esta misma vía⁹⁷.

Provengan de una transmisión horizontal o vertical, el resultado de tales intervenciones es un texto parcialmente rehecho y extremadamente característico cuyo origen en el impreso breuliano, de acuerdo con Elfassi, podría tal vez explicarse por contacto precisamente con *Reg*. En efecto,

92 El Reg. Lat. 407, concretamente; véase nota 30.

93 Para lo que sigue, Jacques Elfassi, *Les «Synonyma»*, pp. 230-233; Jacques Elfassi, *Isidori Synonyma*, pp. XC-XCIII.

94 La sigla de Elfassi es *R*, pero en este trabajo evidentemente ello crearía confusión con el lat. 2876.

95 La sigla de Elfassi es *V*; la modificamos en correspondencia a *R - Reg*.

96 En particular, los códices *Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz*, Phillips 1686 - Rose 41 (s. IX^{2/4}, Francia), en adelante *C*, y *Karlsruhe, Badische Landesbibliothek*, Aug. CLXIV (s. IXⁱⁿ, Rouen), en adelante *k*.

97 Jacques Elfassi, *Isidori Synonyma*, p. XCII.

este estudioso llama la atención, por un lado, sobre el hecho de que los intertítulos del libro II parecen derivar de la edición de Margarin de La Bigne (París, 1580)⁹⁸; además, Du Breul incluye la epístola *B* de Isidoro a Braulio a partir de un códice en manos de Paul Petau; y puesto que sabemos que Petau poseyó *Reg* y Du Breul presenta algunas de las interpolaciones características de *Reg*, Elfassi considera probable que Du Breul corrigiera el texto de La Bigne empleando *Reg*. Sin embargo, el hecho de que Du Breul afirme utilizar el códice de Saint-Maur-des-Fossés para la edición de la *Exhortatio*, el *Lamentum* y la *Oratio*, ligado a la vinculación habitual de estas obras con los *Synonyma*, conduce a Elfassi a plantear que tal vez Du Breul se sirviera también del *fossatensis deperditus* para la edición de los *Synonyma*⁹⁹.

La vinculación de *R* con la edición de la *Oratio* y tal vez de la *Exhortatio* y el *Lamentum*, que acabamos de estudiar, y el papel desempeñado por Lefèvre en la edición del texto, seguramente más relevante de lo que se pensaba, invitan también a examinar brevemente el texto de los *Synonyma* en el códice parisiense. En calidad de gemelo estemático del manuscrito de Saint-Maur, su texto podría aportar indicios de que o bien Du Breul se sirvió efectivamente el fosatense para su edición de los *Synonyma* (sea como texto base¹⁰⁰, sea como fuente de contaminación puntual), o incluso empleó puntualmente el propio manuscrito *R* sin mencionarlo, tal como ocurre con al menos la *Oratio*.

Un primer indicio en este sentido lo aporta el hecho de que, como poco, una parte de las interpolaciones típicas de *Reg* y *Val* no solo comparcen en la edición de Du Breul, sino que constan también en el texto de *R* (en ocasiones con algunas variantes fruto de la transmisión):

*Synon. I, 9 post sunt] impius praeualet aduersus iustum. Damnatur
malus bono. Honoratur iniquus pro iusto. Iustus damnatur pro im-
pio. Nocentes inpunes sunt. Innocentes pro nocentibus pereunt, add.
Reg Val Arev Du Breul*

98 Sobre la esta edición, véase Jacques Elfassi, *Isidori Synonyma*, p. CXXIV.

99 Jacques Elfassi, *Isidori Synonyma*, pp. CXXVI-CXXVII.

100 Evidentemente, los títulos de La Bigne podrían, al menos eventualmente, reimportarse por contaminación, en la medida en que ofrecen una cómoda división del texto.

Varia lectio: damnatur] dominatur *R*, damnant *Arev.* | malus bono] bonus malo *Du Breul*, mali bonos *Arev.* | nocentes inpunus sunt] *om. Arev.*
Synon. I, 13 *post* taceo] obmutesco nulli respondeo *add. Reg Val R Du Breul*

Algún caso presenta particular interés, porque, aunque el grueso de la interpolación comparece en los testimonios citados, el texto de *R* y de *Du Breul* son particularmente cercanos entre sí, vinculándose tal vez con el códice de Valenciennes:

Synon. I, 13 *post* clamoribus] captant omnes motus meos omnia uerba inquirunt. Seductione quadam me decipere temptant quod contra me agunt cottidie *add. Reg. Val R Du Breul*
Varia lectio: captant] iactitant *Val* | motus] -tos *Reg.* | uerba] uerba <mea> *add. Val R Du Breul* | seductione] -nem *R*

Sin embargo, conviene ser prudentes: tras “*omnes motus meos*”, la adición de *mea* a continuación de *omnia uerba* puede ser perfectamente independiente y no demuestra, creemos, necesariamente un caso de monogénesis¹⁰¹. No obstante, a pesar de estas coincidencias es posible descartar que *R* fuera la fuente de todas las interpolaciones, porque, al menos en una de ellas, el códice parisino omite una sección compartida por *Reg*, *Val* y la edición de *Du Breul*¹⁰². Más aún: en puridad, el texto de *Du Breul* tampoco se puede explicar por una corrección e importación de interpolaciones a partir de *Reg*, porque algunas de las interpolaciones comunes a este, a *Val* y, de hecho, al propio *R*, están completamente ausentes de la edición parisina de 1601:

101 El códice *V*, además, es todo un centón contaminatorio. Véase Elfassi, *Isidori Synonyma*, p. XCII.

102 Se trata de I, 12, donde *R* ofrece la misma interpolación que *C*, sugiriendo tal vez una contaminación con un códice cercano a este:

I, 12 *post* simulate] et si tacent non est simplex silentium *add. C R*, et si tacent non est simplex silentium quaerunt quod accusent *add. Reg Val Du Breul Arev*

Varia lectio: -tium] -cius *Reg* | quod] quid *V^{p.c.}*)

El caso de la erudita adición *Ciceronis* tras *scedula* en I, 3, compartido por *Reg Val C k*, pero no por *R*, es inútil a efectos estemáticos, porque *Du Breul* no transmite la carta de I, 3 (*Inc. Venit nuper ad meas*), seguramente porque su texto base es la recensión Λ (véase *infra*).

Synon. I, 7 sentias] nullus habere fidem nouit *add. N Reg Val R, om. Du Breul*

Synon. I, 27 rationem] particeps esto rationis (-ni *Reg*) *add. Reg Val R Arev., om. Du Breul*

Synon. I, 38 *post* agnosce] emenda (emendare *Reg*) dum tempus est uide ne umquam peccando in deterius uadas *add. Reg Val R, om. Du Breul*

Synon. II, 1 *post* inploro te] hortor admoneo conuenio testor *add. Reg Val R, om. Du Breul*

Synon. II, 48 *post* tace] tace prius et audi *add. Reg Val R, om. Du Breul*¹⁰³

Un segundo examen puntual del texto de los *Synonyma* en *R* y Du Breul puede hacerse comparando los *loci critici* en que las dos recensiones conservadas de la obra difieren. En efecto, en sus estudios de la tradición manuscrita de los *Synonyma*, Elfassi ha distinguido dos recensiones, denominadas Λ y Φ , que, de acuerdo con este estudioso, remontan ambas al propio Isidoro¹⁰⁴. Para la reconstrucción del texto de una y otra, Elfassi clasificó los testimonios más antiguos de la tradición, con la dificultad añadida de que la contaminación entre una y otra ha sido tan profunda y, en ocasiones, tan temprana, que en casos extremos algunos testimonios acaban por ser casi inclasificables. Por lo que respecta al texto impreso

103 Un caso más estimulante es el que sigue:

I, 39 *post* manifestasti] tu mihi manifestasti, <tu mihi retulisti>, tu mihi indicasti *add. Reg Val R, om. Du Breul cum transpositione*: tu autem mihi indicasti, tu mihi manifestasti.

Tal vez no sea casual que una interpolación de *Reg Val* y *R* coincida con una transposición de Du Breul. Alguna de ellas, de hecho, podría seguir sugiriendo un contacto especial entre *R* y *Val*; es el caso de I, 27, en el que, tras *ratione*, *Reg*, *Val* y *R* comparten la misma interpolación bajo dos formas diferentes: frente al texto de *Reg* (*anima ratio confirmat*), *R* y *Val* leen *animam ratione confirma*.

104 Jacques Elfassi, *Isidori Synonyma*, pp. LVIII-LXV, y sobre todo Jacques Elfassi, “Les deux recensions des *Synonyma*”, en *L'édition critique des oeuvres d'Isidore de Séville. Les recensions multiples. Actes du colloque organisé à la Casa de Velázquez et à l'Université Rey Juan Carlos de Madrid (14-15 janvier 2002)*, ed. María Adelaida Andrés Sanz, Jacques Elfassi y José Carlos Martín (Collection des Études Augustiniennes. *Série Moyen Âge et Temps Modernes*, 44), París, Institut des Études Augustiniennes, 2008, pp. 153-184.

por Du Breul, se trata fundamentalmente de una recensión Λ en la que se han importado algunas lecciones de tipo Φ ¹⁰⁵; de nuestro examen en Du Breul y en *R* de los *loci critici* en que precisamente Du Breul ofrece un texto Φ , se deduce, en primer lugar, que en el caso de *R* la situación es globalmente la contraria, porque el códice pertenece a la recensión Φ . En segundo lugar, en varios de estos puntos *R* ofrece exactamente el mismo Φ que lee Du Breul¹⁰⁶; sin embargo, su testimonio no es siempre unánime: en un buen número de casos, *R* lee un puro texto Φ , mientras que Du Breul ha procedido a un *mélange* en el que, a una base de texto Λ , ha importado lecciones de tipo Φ ¹⁰⁷. La pregunta evidente es, por fin, ¿cuál ha sido la fuente empleada por Du Breul para tal efecto (si es que la *conflatio* de ambas recensiones se debe a él) y si, dado el contacto que el editor tuvo con *R* y *Reg*, ambos códices Φ , uno u otro pudo ser empleado a tales efectos? El mejor indicio al respecto lo aporta, probablemente, el pasaje de I, 7 (l. 60-1), donde *R* ofrece el texto Φ corriente, mientras que Du Breul en este punto no solo hace lo propio, sino que, en lugar de *fidei*, lee *fido*: exactamente la misma lección que transmite *Reg* en solitario¹⁰⁸.

A la luz de lo expuesto, el texto de los *Synonyma* aporta indicios ambiguos. Por un lado, es más que significativo el hecho de que tanto *R* como Du Breul presenten un texto interpolado similar al de *Reg* y *Val*, porque el testimonio de *R* probablemente indica que el *fossatensis deperditus* que Du Breul conoció presentaba también esta curiosa recensión. De hecho,

105 Elfassi, *Isidori Synonyma*, p. CXXVI.

106 Así, en I 6, I 13 y II 2 tanto *R* como Du Breul ofrecen un texto puramente Φ .

107 En I, 7 l. 64-67 Du Breul parte de un texto Λ (“*si iustitia cunctis negatur*”, frente a “*si ius non creditur*” de Φ , omitido por Du Breul), demuestra un contacto con Φ (“*pereunt leges, auaritia iudicante*”, en lugar del texto Λ : “*creuit auaritia, periit lex*”); en este punto, de hecho, *R* ofrece un texto Φ evidentemente contaminado en un punto con Λ , de donde ha tomado: tras “*si ius non creditur*” (Φ *R*), *R* añade “*si iustitia cunctis negatur*” (texto Λ). En I, 8 se da un *mélange* semejante: por su parte, *R* ofrece un puro texto Φ y Du Breul un texto mixto en que a la base de Λ (*om.* “*ubique pecunia uincit*”) se ha sumado un texto Φ (“*ubique uenale iudicium est ... metus est*”) en lugar de Λ (“*Venale est ubique iudicium ... metus*”). En I, 36 *R* ofrece un texto puramente Φ , mientras que Du Breul edita un texto mixto: como Φ , transmite “*fallax, inconstans, infidus*”, pero omite, en cambio, “*Non est in te ulla misericordia*”, tal como la recensión Λ , que es la que, con variantes menores, transmite también en I, 37.

108 Jacques Elfassi, *Isidori Synonyma*, ad I, 8 (p. 8, l. 60, app. crit.).

alguna variante menor (esp. la adición *uerba <mea>* en I, 13) comparece en *R* y en el texto breuliano y, puesto que no puede provenir de *Reg*, tal vez testimonie que Du Breul cotejó *R*, o bien el *fossatensis*; en este sentido, no puede descartarse que por lo menos una parte de las interpolaciones provenga de uno u de otro. Por otro, nuestro examen refuerza la hipótesis de Elfassi de que, además de la epístola *B* de Isidoro a Braulio, Du Breul revisó su texto empleando *Reg*: su texto de *Synonyma* I, 7 (l. 60-1) no solo comporta una contaminación Φ , sino que lo hace con una variante que solo comparece en *Reg*. Sin embargo, podemos descartar por completo que Du Breul procediera sencillamente a insertar en su texto todas las variantes típicas que pudo hallar en *Reg* o eventualmente en *R* o en el *fossatensis*. Para probarlo bastan los citados casos en que, si Du Breul tuvo acceso a tales interpolaciones por la vía que fuere, no las incluyó en su texto, ya fuera por motivos de contenido o estilo, ya por su ausencia en otros testimonios de la obra. En último término, el texto de Du Breul y nuestro cotejo con el de *R* dan cuenta sobrada del estado hipercontaminado que caracteriza la tradición manuscrita de los *Synonyma*, sobre la que ha insistido abundantemente Elfassi¹⁰⁹; y cuando se trata de editores que han tenido acceso a varios códices —como Du Breul, en colaboración con filólogos como Lefèvre, que intervino probablemente de manera más activa de lo que se consideraba en la edición del corpus y que disponían en su propia biblioteca personal de numerosas copias de los *Synonyma*¹¹⁰—, las posibilidades de contaminación a pequeña y gran escala se disparan.

5. RECAPITULACIÓN

Frente a la idea de que la *editio princeps* del corpus de Pseudo-Sisberto de Toledo, publicada por Jacques Du Breul entre los *Opera omnia* de Isidoro de Sevilla (París 1601), es una mera transcripción de un manuscrito

109 Véase Jacques Elfassi, *Isidori Synonyma*, p. LXVI-LXX y, previamente, *Les Synonyma*, cap. 4 - Établissement du *stemma codicum*.

110 Como mínimo, Lefèvre poseyó los códices *París*, *Bibliothèque Nationale de France*, lat. 1153, lat. 2820, lat. 2990^A, lat. 2997 y lat. 7604 de los *Synonyma*. Véase Jacques Elfassi, *Les Synonyma*, n° 306, 321, 326, 328, 333 de su inventario.

perdido de la biblioteca de Saint-Maur-des-Fossés, el estudio del códice *París, Bibliothèque Nationale de France*, lat. 2876, del s. XII (*R*), muestra que a partir del capítulo 34 de la *Oratio* (desde *Quod si adhuc*) el texto de Du Breul es, con toda probabilidad, un *descriptus* del códice parisino y no una transcripción del *fossatensis deperditus*. La existencia en *R* de una nota “*huc usque fossatensis codex*” a la altura del pasaje en cuestión, la identificación de su escritura con la mano del filólogo Nicolas Lefèvre, que se había encargado de transcribir el fosatense para Du Breul, y el estudio comparado del texto anterior y sucesivo a la anotación indican, sin duda, un comportamiento textual cualitativamente distinto en ambas secciones: ello solo puede interpretarse como un abandono del modelo fosatense a favor de *R*, debido a buen seguro, aunque no contemos con una prueba explícita, a una mutilación o laguna en el códice perdido. La presencia en *R* de un signo editorial en un pasaje anterior, verosímelmente debido también a Lefèvre, coincidente con la única nota marginal en todo el texto del corpus impreso por Du Breul, abre la posibilidad, *per se* natural, de que el códice no sirviera únicamente para transcribir el final de la *Oratio*, sino también para corregir el texto transcrito a partir del fosatense; sin embargo, las evidencias seguras de tal práctica son muy sutiles, porque no es posible localizar errores separativos corregidos con *R* y la contaminación con un gemelo estemático ha podido dejar trazas demasiado sutiles.

Desde el punto de vista histórico, las notas lefevrianas “*Non est edita*” junto a los títulos de *Exhortatio* y *Oratio* seguramente sean anteriores a su participación en la edición de Du Breul. Bien podría ser que Lefèvre advirtiera el carácter inédito de las obras y, cuando ejecutara la transcripción del fosatense (acaso por petición de Du Breul), tomara conciencia de la existencia de una copia completa del texto en su biblioteca personal; sin embargo, la anterioridad de estas dos anotaciones y la experiencia de Lefèvre en empresas ecdóticas sugieren poderosamente la hipótesis alternativa de que la primera voluntad de editar estos textos, o de incluirlos en la edición de Isidoro, tal vez no haya partido de Du Breul, sino del propio Lefèvre, y que la selección del modelo fosatense en lugar del códice que Lefèvre ya poseía se debe probablemente al hecho de que, a diferencia de *R*, el primero contenía el *Lamentum*. Tocante a su práctica ecdótica, la dependencia de *R* ofrece una porción significativa de texto en la que podemos enjuiciar *de*

facto la actitud de Lefèvre y Du Breul frente a su modelo manuscrito. Aunque el texto de *R* ha sido esencialmente respetado, en no pocos pasajes las lecciones del manuscrito han sido, sin embargo, modificadas con desigual éxito por uno u otro; en este sentido, las intervenciones de Lefèvre sobre *R* podrían indicar que este erudito participó en la preparación de la edición de forma más activa de lo que se pensaba. Por lo que respecta a la historia de *R*, hasta ahora no relacionado con Lefèvre, las notas de este erudito en sus márgenes, verosíblemente debidas a al menos dos épocas distintas, la identificación en el códice de una antigua signatura de su biblioteca y el hecho de que el libro pasara con seguridad a manos de Jacques-Auguste de Thou, heredero de los códices de Lefèvre, son indicios probatorios de que el códice perteneció a la biblioteca de este ilustre filólogo. Por su parte, la pérdida del códice de Saint-Maur tal vez tenga que ponerse en relación con su paso por las manos de Lefèvre o, al menos, con una eventual salida temporal de la biblioteca para su transcripción, que lo habría desviado de los cauces seguidos por otros libros de la abadía.

Desde el punto de vista estemático, la dependencia de Du Breul para el final de la *Oratio* explica, por un lado, la significativa ausencia de errores separativos en *R* a partir de la aparición de la nota ϵ e invalida todos los supuestos errores conjuntivos que aparentemente comparten *R* y Du Breul a continuación; en puridad, todos ellos se deben en realidad a *R*. Sin embargo, existen deslices comunes en las secciones precedentes que, examinados en detalle y aun suponiendo una influencia contaminadora de *R* sobre la edición de Du Breul, solo pueden deberse a la tradición vertical y aseguran la existencia de un antepasado común a *R* y Du Breul, el hiparquetipo ϕ , que probablemente representa la circulación por Francia de un texto difundido desde área sangalense o norditaliana.

Las consecuencias estemáticas de estas conclusiones son mayores de lo que cabría esperar: efectuada la *eliminatio editionis descriptae* a partir de *Oratio* 34, ϕ no puede reconstruirse y dependemos enteramente de *R*, cuyas *lectiones singulares* no podemos diferenciar de las de su modelo; el texto de la *Oratio*, y especialmente la reconstrucción de Σ , se resiente gravemente en los capítulos finales en que, a partir del cap. 39 “*non offendam fac me*”], el códice *M*¹¹¹ (que a su vez dependía de otro hiparquetipo, μ) es

111 *Monza, Biblioteca Capitolare*, b-10/70 (s. Xⁱⁿ); véase nota 32.

mútilo por pérdida de folios; si, como hemos hipotetizado, *R* y *M* (esto es, φ y μ) probablemente remontan a un antepasado común, la *eliminatio* de la edición y la pérdida de *M* conducen a que el texto de Σ en el final de la *Oratio* solo pueda reconstruirse por el acuerdo de dos testimonios: *R* y el hiparquetipo Γ , a su vez reconstruido mediante el testimonio de G^{112} y de un hiparquetipo gemelo de este (γ), del que derivan *recentiores* de área germánica¹¹³. Sin embargo, la constitución del texto, más allá de la merma o de la pérdida de tantos testimonios derivados, no se ve *de facto* afectada de manera tan acusada, a causa de la existencia, al menos, de tres testimonios de la *Oratio* independientes de Σ que transmiten el texto íntegro¹¹⁴.

112 *Sankt Gallen, Stiftsbibliothek*, 269 (s. X); véase nota 31.

113 Esencialmente, por el acuerdo de *Leipzig, Universitätsbibliothek*, Theol. 208 (s. XV), *Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire*, 34 (s. XV) y (*Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka*, Mil. II 150, (s. XV), o de dos de ellos contra un tercero.

114 A saber, los códices *Angers, Bibliothèque Municipale*, 275 (s. IX^{1/3}), *Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire*. Section de médecine, H 137 (s. IX^{2/4}) y *München, Bayerische Staatsbibliothek*, Clm 14492 (s. IX).

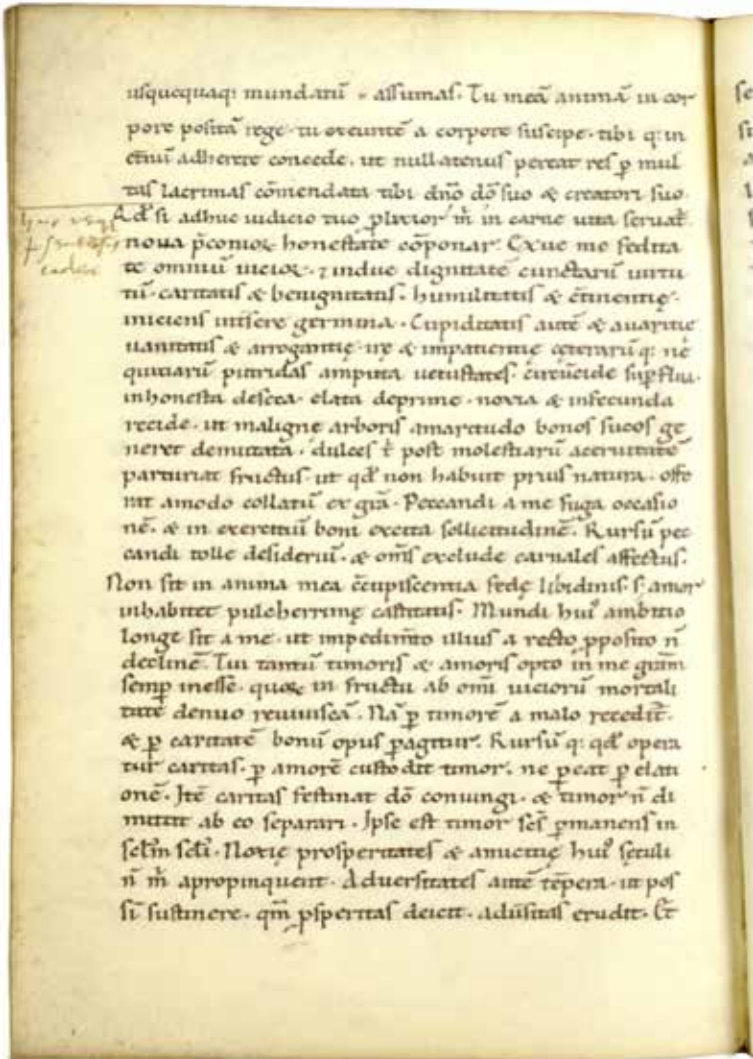


Lámina 1: una nota autógrafa de Nicolàs Lefèvre
R = París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 2876, fol. 117v
© Bibliothèque Nationale de France - www.gallica.fr

Nótese en el marg. ext. *huc usque / fossatensis / codex* a la altura de *et creatori suo* (*Oratio* cap. 34), sin duda haciendo referencia al manuscrito perdido de Saint-Maur-des-Fossés que sirvió para la edición de Jacques Du Breul. Hemos identificado la escritura con la mano de Nicolas Lefèvre, precisamente el encargado de transcribir el códice perdido de Saint-Maur para la edición de Du Breul.

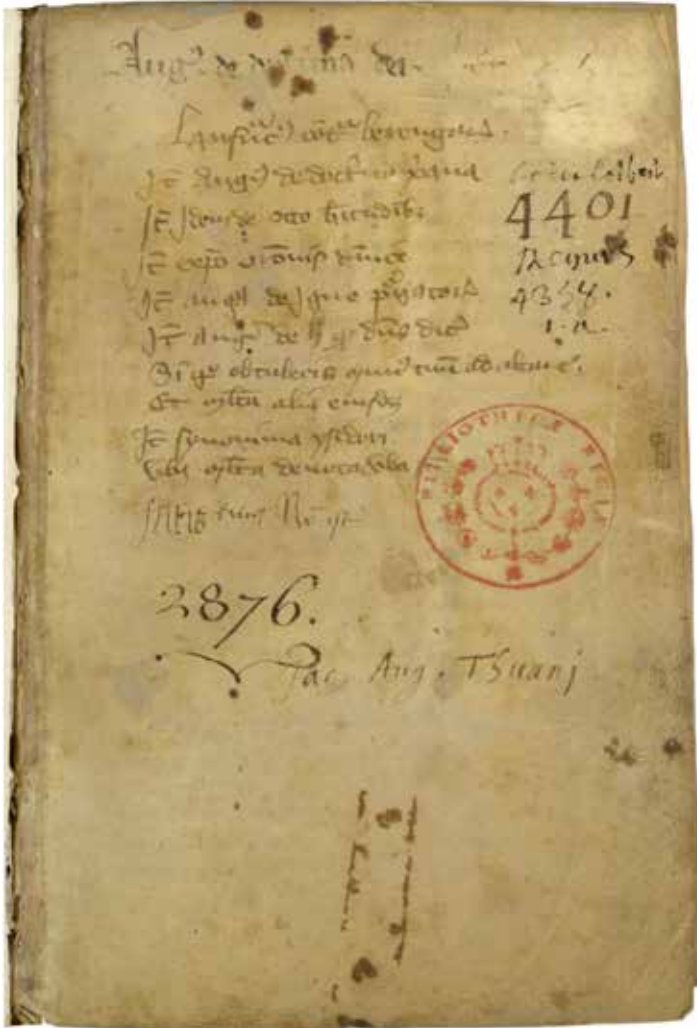


Lámina 2: una posible signatura de Nicolàs Lefèvre
R = París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 2876, fol. 1r
© Bibliothèque Nationale de France - www.gallica.fr

Nótese en la parte superior y superior derecha la existencia de una zona cuyo tono más claro se debe a un raspado; a pesar del intento de eliminación, tras el título medieval *Augustini de doctrina dei* se observa una signatura formada por dos barras y entre ellas una cifra, bien / 60 /, bien / 66 /; tal sistema de signaturas reaparece en numerosos códices de Lefèvre y es probablemente el que corresponde a la organización de su biblioteca personal. En la superficie más castigada por la rasura acaso se hallaba su *ex libris* o firma.

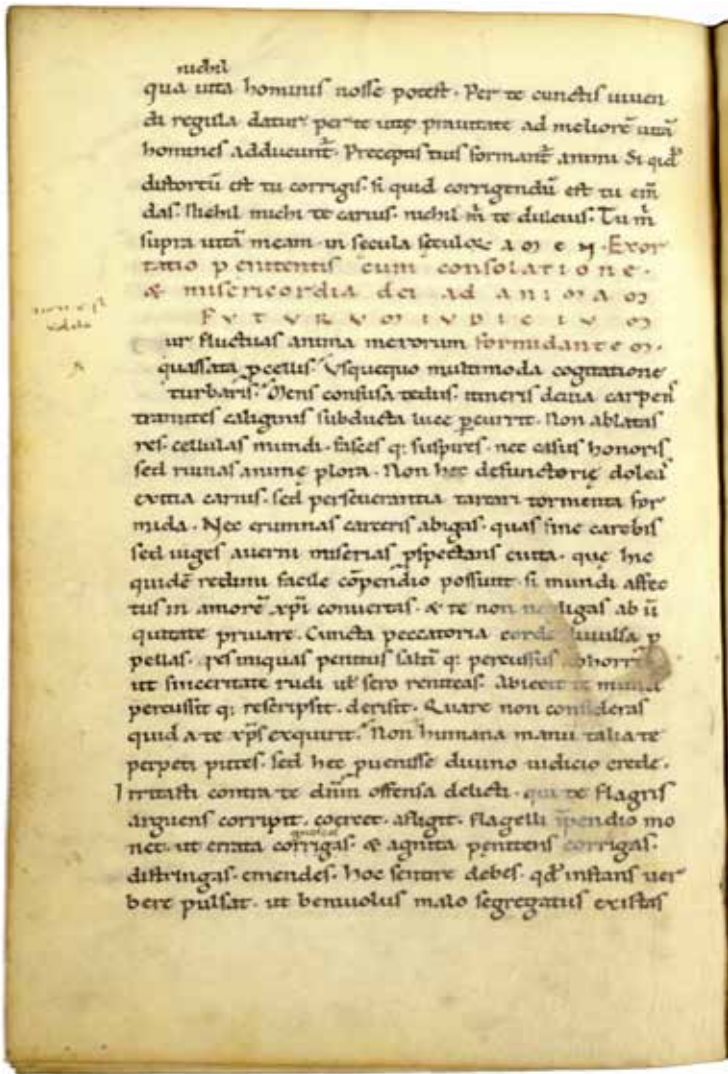


Lámina 3: Interés editorial en el código R

R = París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 2876, fol. 105v

© Bibliothèque Nationale de France - www.gallica.fr

Nótese (A) la corrección *cognoscas* a cargo de R², un corrector contemporáneo del copista principal, que había escrito *corrigas*, y (B) la anotación, por mano de probablemente Nicolás Lefèvre, *Non est edita* en el margen exterior del manuscrito, a la altura del inicio de la *Exhortatio*; la misma anotación se repite en el inicio de la *Oratio*, f.

108r (*marg. ext.*).

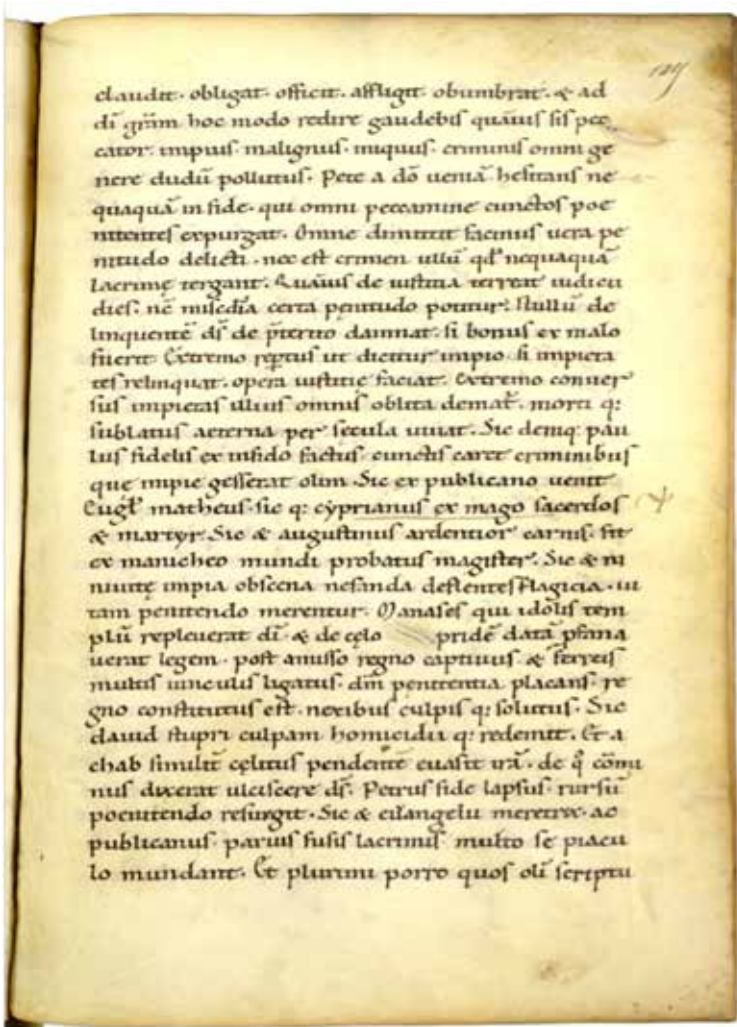


Lámina 4: un posible signo editorial de Nicolás Lefèvre
R = París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 2876, fol. 107r
© Bibliothèque Nationale de France - www.gallica.fr

Nótese en el margen exterior el signo y el subrayado a la altura de *cyprianus ex mago*, en la misma tinta que la nota autógrafa de Lefèvre; tanto el signo como la secuencia subrayada coinciden exactamente con la única observación marginal de la edición de Du Breul (París, 1601), en cuya maquetación se produjo una errata posteriormente corregida para la reedición de 1617.

Fenómenos de contaminación en la *Llama de amor viva* (tradición A) de San Juan de la Cruz*

PAOLO TANGANELLI
Universidad de Ferrara

Título: Fenómenos de contaminación en la *Llama de amor viva* (tradición A) de San Juan de la Cruz.

Title: Contamination Phenomena in *Llama de amor viva* (Tradition A) by St. John of the Cross.

Resumen: Se propone un nuevo *stemma codicum* para la tradición manuscrita A del comentario sanjuanista de la *Llama de amor viva*. Dicha genealogía presupone unos fenómenos de intensa contaminación, no detectados anteriormente, sobre todo dentro de la familia más numerosa de testimonios. Además, se examinan las omisiones por *homoiooteleuton* para una mejor individuación de los rastros de perturbación, así como para una general confirmación del estema.

Abstract: We propose a new *stemma codicum* for the manuscript tradition A of the commentary of *Llama de amor viva* by St. John of the Cross. Such genealogical tree presupposes some intense and not previously detected contamination phenomena, mainly within the largest family of testimonies. Furthermore, we examine the omissions by *homoiooteleuton* both for a better individuation of contamination traces and for a general verification of the *stemma*.

Palabras clave: *Llama de amor viva*, San Juan de la Cruz, *stemma codicum*, contaminación

Key words: *Llama de amor viva*, St. John of the Cross, *stemma codicum*, contamination

Fecha de recepción: 8/11/2016.

Date of Receipt: 8/11/2016.

Fecha de aceptación: 17/12/2016.

Date of Approval: 17/12/2016.

El examen de los saltos por *homoiooteleuton* puede constituir una brújula de cierta utilidad para quien se enfrente a tradiciones activas² de textos en

* *A Paola Elia, por su generoso magisterio y su afecto, dedico este pequeño ensayo de integración a nuestra edición sanjuanista de 2008.*

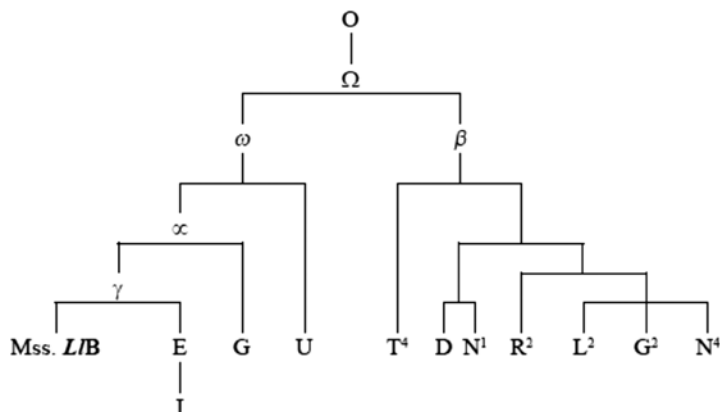
2 “L’elemento determinante pare l’atteggiamento dello scriba rispetto al testo: nella tradizione quiescente il copista si sente in qualche modo estraneo al testo su cui lavora e ne ha rispetto; sbaglia, magari azzarda congetture, ma sempre al fine di un

prosa con rastros patentes de contaminación. Abordaré, para demostrar dicha afirmación nada original, un único *case study*, sin ninguna pretensión o esperanza de brindar un prontuario elemental o un cuaderno de bitácora que pueda servir en otras navegaciones. Sondaré la tradición manuscrita *A* del comentario sanjuanista de la *Llama de amor viva*. De dicha declaración, como es sabido, existe también una segunda versión manuscrita *B* claramente apócrifa, según había intuido Jean Baruzi³, aunque algunos estudiosos (*in primis* Eulogio Pacho) sigan juzgando dicha reescritura como la redacción definitiva del autor. En realidad, creo que la naturaleza apócrifa de la *Llama B* fue demostrada con solvencia en la edición crítica que publiqué en 2008 con Paola Elia⁴; no obstante, volveré ahora a reflexionar sobre el *stemma codicum* propuesto en aquella ocasión porque considero que Paola Elia y un servidor no valoramos entonces todos los indicios de posible contaminación que pudieron perturbar la transmisión del comentario en las décadas que separaron la muerte del místico de Fontiveros de la publicación de la *princeps*. Reproduzco el diagrama de la edición de 2008, en el cual se había señalado solo el cambio

restauro conservativo. Nella tradizione attiva, invece, il copista ricrea il suo testo considerandolo attuale ed 'aperto', sicché —oltre a cadere nelle corrotte cui nessuno sfugge— opera interventi di un tipo alquanto diverso da quello consueto nella tradizione quiescente: soprattutto innovazioni che a suo parere incrementano il testo, ad es. rendendolo più piano e più 'contemporaneo', e che quindi non obbediscono ad intenti di restauro”, Alberto Varvaro, “Critica dei testi classica e romanza”, en Alfredo Stussi, *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 85-100 (p. 94).

- 3 “...si las dos formas del texto que encontramos para el *Cántico* y la *Llama* nos revelan un trabajo ajeno tal vez a la voluntad de Juan de la Cruz, entonces debería contemplarse como mínimo una hipótesis según la cual todas las obras de Juan de la Cruz habrían atravesado por diversas ‘formas’, o sea, habrían sufrido tan importantes enmiendas después de la muerte de su autor, que finalmente no tendríamos frente a nosotros más que una atenuación del texto original. En el primer caso —en que figuran la *Subida* y la *Noche oscura*— no tendríamos delante más que el texto retocado; en el segundo caso, el que nos ofrecen el *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva*, todavía resultaría visible el trabajo de deformación”. Véase Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, p. 57. De fundamental importancia es también el artículo de Paola Elia, “*Llama de Amor viva* di Juan de la Cruz: dall'autore al revisore”, *Il Confronto Letterario*, XLI (2004), pp. 93-118.
- 4 Paola Elia y Paolo Tanganelli, *San Juan de la Cruz. Llama de amor viva*, Modena, Mucchi, 2008.

de modelo en el ms. N4, que, en efecto, a partir del párrafo 67 de la tercera canción sigue como texto-base un testimonio de la *Llama B*:



Manuscritos de la *Llama A*

- D Alba de Tormes (Salamanca). PP. Carmelitas Descalzos, B-1.
 E Montserrat. Biblioteca de la Abadía (O.S.B.), Ms. 528.
 G Granada. Archivo Museo del Sacro Monte.
 G2 Granada. Biblioteca de la Facultad Teológica, S.J., La Cartuja, Cod. T13, n. 32954.
 I Madrid. Biblioteca Municipal, Ms. I-31.
 L2 Cádiz. PP. Carmelitas Descalzos, Ms. de Lazcano Cádiz.
 N1 Madrid. Biblioteca Nacional, Mss/6624.
 N4 Madrid. Biblioteca Nacional, Mss/18160.
 R2 Roma. PP. Carmelitas Descalzos. Arch. Generalizio, n. 328° (228b) (sigla Rm).
 T4 Toledo. MM. Carmelitas Descalzas, M-3 (sigla T).
 U Córdoba. MM. Carmelitas Descalzas, n. 216 (sigla C).

Manuscritos de la *Llama B*

- B1 Burgos, PP. Carmelitas Descalzos. Arch. Silveriano, Ms. 20 (*olim* cajón 13 letra L; 3-88).
 B2 Burgos, PP. Carmelitas Descalzos. Arch. Silveriano, cajón 13 letra L1.
 M6 Madrid. Biblioteca Nacional, Mss/8795 (*olim* X-423).
 N8 Madrid. Biblioteca Nacional, Mss/17950 (*olim* 121).

O Madrid. Academia de la Lengua, Ms. R. M. 6950 (*olim* E-41-6950).

Q Palencia. MM. Carmelitas Descalzas, A- II- 1.

S3 Sevilla. Arch. de los PP. Carmelitas Descalzos (Plaza del Buen Suceso, 5).

S4 Sevilla MM. Carmelitas Descalzas (Las Teresas), V/B-3.

U2 Córdoba. MM. Carmelitas Descalzas.

No me detendré en la descripción de los testimonios, para la cual remito a la ya mencionada edición crítica⁵; solo recordaré que algunos de ellos (L2, N4 y D) omiten largas porciones de texto. Para señalar las variantes utilizaré el sistema adoptado en el aparato de la edición de 2008 (número de la canción seguido por el de la línea o las líneas), insertando a continuación para los casos más relevantes un fragmento de contexto con la indicación de la canción y del párrafo.

1. ARQUETIPO

Ya se ha probado la existencia de un arquetipo de la *Llama A*⁶, entendiendo por dicho tecnicismo el testimonio no conservado del que descienden todas las copias supervivientes, es decir, el *codex interpositus* entre el original y la entera tradición manuscrita superviviente por encima del cual no es factible remontarse⁷. Me limitaré a rememorar un par de errores evidentes del arquetipo. En dicho apógrafo perdido, en correspondencia con el párrafo 10 de la tercera canción, figuraba “motivo suyo y de ella”,

5 Para la descripción de los testimonios de las dos versiones, *A* y *B*, así como de las impresiones antiguas, véanse Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, pp. VII-XLIV. Eulogio Pacho (San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva de San Juan de la Cruz. Primera redacción (LLA)*, Burgos, Monte Carmelo, 2014, p. 109) ha esbozado una genealogía diferente de los testimonios de la *Llama A*, sobre la cual no voy a detenerme ahora porque, además de rehuir el método neolachmanniano, emplea argumentos no falsables, por decirlo con Popper.

6 Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, pp. LVIII-LX.

7 Véase Paolo Trovato, *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, libreriauniversitaria.it, Padova, 2014, pp. 63-67.

corrupción de un primitivo “movimiento suyo y de ella” (ligeramente más complicado es establecer si había escrito “en este motivo” o, conforme pienso, “con este motivo”); se trata sin duda de la errónea lectura de la abreviación “mouĩ.^{to}” (*movimiento*). El mismo error se repite más adelante en algunos códices (“estos *motivos* del Espíritu Santo”), y en este caso podría tratarse de un error de arquetipo velado, a la sazón corregido de forma conjetural por algunos copistas.

3.187-8 con este movimiento] con este motivo G E I U T4 en este motivo D N1 R2 G2 (*el pasaje falta en L2 y N4*)

LlA 3.10. [...] Y los movimientos de esta llama, que son los vibramientos y llamear que habemos arriba dicho, no los hace sólo el alma que está transformada en la llama del Espíritu Santo ni los hace sólo él, sino él y el alma juntos [...]. Y así, estos movimientos de Dios y el alma juntos, no sólo son resplandores, sino glorificaciones de Dios que hace al alma, porque estos movimientos o vibramientos son los juegos y fiestas alegres que en el segundo verso de la primera canción decíamos que hacía el Espíritu Santo en el alma [...]. Porque todos los bienes primeros y postreros, menores y mayores que Dios hace al alma siempre, se los hace [**en este motivo D N1 R2 G2 / con este motivo G E I T4 U**] suyo y de ella, de llevarla a vida eterna; bien así como el fuego, que todos los movimientos y meneos que hace en el aire que en sí tiene inflamado, son a fin de llevarle al centro de su esfera, y todos aquellos vibramientos es porfiar por llevarlo; mas, porque el aire está en su esfera, no se hace. Y así, aunque estos [**movimientos U D N1 R2 G2 / motivos T4 G E I**] del Espíritu Santo son aquí encendidísimos y eficacísimos en absorber al alma en mucha gloria, todavía no acaba hasta que llegue el tiempo en que salga de la esfera del aire de esta vida de carne y pueda entrar en el centro de su espíritu de la vida perfecta en Cristo.

La adaptación de la *Llama B* corrobora que no hubo intervención del autor en la versión apócrifa, visto que, para subsanar *ope ingenii* la corruptela, el refundidor cambió el significado primigenio: “siempre se los hace *con motivo* de llevarla a vida eterna”.

Otra corrupción del arquetipo se puede divisar en el párrafo 63 del comentario a la tercera copla, donde, de nuevo, ninguno de los testimonios

parece transmitir la lección original. Algunos copistas se afanan en enmendar *ope ingenii* la lección “...llamando cada semejante a su semejante *e infundiendo en él*. Y así, la luz de la gracia...”: G, por ejemplo, opta por anticipar “la luz de”, mientras que N4 y L2 omiten el defectuoso “e infundiendo en él”.

3.971 e infundiendo en él] e (*corr. o?*) i. en el E (e *om.*) i. en el R2 y i. en el G2 *om.* N4 (L2)

llamando cada ... e infundiendo en él] llamando e inclinándose a su semejante. Abisus abisum inuocat; y assi una luz a otra luz L2 en él. Y así, la luz de la gracia] en el la luz de el y así la gracia G

LIA 3.62. Porque, hasta que el Señor dijo: “Fiat lux”, “estaban las tinieblas sobre la haz del abismo” de la caverna del sentido. El cual, cuanto es más abisal y de más profundas cavernas cuando Dios, que es su lumbre, no le alumbrá, tanto más abisales y profundas tinieblas hay en él. Y así, esle imposible alzar los ojos a la divina luz, ni caer en su pensamiento, porque no sabe cómo es, nunca habiéndola visto. Y, por eso, ni la podrá apetercer, antes apetercerá tiniebla, porque sabe cómo es, e irá de una tiniebla en otra, guiado por aquella tiniebla; porque no puede guiar una tiniebla sino a otra tiniebla, pues, como dice David: “el día rebosa en el día, y la noche enseña su noche a la noche”. Y así, “un abismo llama a otro abismo”: un abismo de tiniebla a otro abismo de tiniebla, y un abismo de luz a otro abismo de luz, llamando cada semejante a su semejante *e infundiendo en él*. Y así, la luz de la gracia que Dios había dado a esta alma antes, con que la había abierto el ojo de su abismo a la divina luz y héchola en esto agradable, llamó otro abismo de gracia, que es esta transformación divina del alma en Dios, con que el ojo del sentido queda tan esclarecido y agradable, que la luz y la voluntad toda es una, unida la luz natural con la sobrenatural, y luciendo ya la sobrenatural solamente; así como la luz que Dios crió se unió con la del sol, y luce ya la del sol solamente sin faltar la otra.

Es muy probable que aquí se haya producido un pequeño salto de igual a igual (en la edición de 2008 se propuso la restauración “e infundiendo en él [la semejanza de él]”) o, cuando menos, la caída de un pronombre (“e infundiendo[se] en él”).

En otros lugares del comentario se detectan errores que, aun deturpando toda la tradición, nos dejan con la duda de que se podría tratar no de corrupciones del arquetipo, sino de deslices presentes en el mismo original, que pudo ser fruto de una redacción apresurada o, incluso, como en el caso de la redacción A del *Cántico espiritual*, ser un idiógrafo en el cual San Juan no corrigió todos los errores de copia (es lo que sucede en el códice S de Sanlúcar de Barrameda)⁸. Resulta creíble, en efecto, que el mismo autor, a propósito de los ángeles, aludiera a “su alma” en lugar de a “su espíritu” (un atento lector de T4 tachó justo “su alma”, añadiendo la corrección conjetural tanto en el interlineado superior como en el margen del códice):

3.337 su alma] (*en el texto su alma, tachado por una mano diversa que añade en el interlineado superior y en el margen su espíritu*) T4

LLA 3.22. Porque “en el deseo” que dice San Pedro que “tienen los ángeles de ver al Hijo de Dios” no hay alguna pena ni ansia, porque ya le poseen. Y así, parece que, si el alma cuanto más desea a Dios, más le posee, y la posesión de Dios da deleite y hartura al alma —como en los ángeles, que, estando cumpliendo su deseo, en la posesión se deleitan, estando siempre hartando *su alma* con el apetito sin fastidio de hartura; por lo cual, porque no hay fastidio, siempre desean, y porque hay posesión, no penan—, tanto más de hartura y deleite había el alma de sentir aquí en este deseo cuanto mayor es el deseo, pues tanto más tiene a Dios, y no de dolor y pena.

Cabe sospechar también de los errores relacionados con pasajes bíblicos, visto que el autor pudo citarlos de memoria y confundirse. Si por lo que se refiere al lugar de Juan VI, 64 intercalado en el párrafo 25 de la primera canción (“*Spiritus est qui vivificat, caro non prodest*”) cabría pensar que en el original figurara la abreviación “J.^o” (“Joan”) y en el arquetipo el error “P.^o”, que luego los amanuenses interpretarían como “Pedro” o “Pablo”,

1.420 <Juan>] Pablo G E I U R2 G2 Pedro T4 N1 (*el pasaje falta en D, L2 y N4*)

8 Paola Elia, “Historia del texto”, en San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. CXIX-CLII.

LLA 1.25. [...] que “la carne se quede en su tierra y el espíritu vuelva a Dios que le dio”, pues “la carne no aprovechaba nada”, como dice [**san Pedro T4 N1 / san Pablo E I G U R2 G2**], antes estorbaba este bien de espíritu; haciéndole lástima que una vida tan baja la impida otra tan alta, pide que se rompa.

sin duda fue el mismo patriarca de los Descalzos, en el párrafo 5 de la cuarta canción, quien atribuyó equivocadamente la cita “per me reges regnant et legum conditores iusta decernunt / per me principes imperant et potentes decernunt iustitiam” a la *Sabiduría* en lugar de a los *Proverbios* (VIII, 15-16):

4.55-6 en el libro de la *Sabiduría*] *om.* D N1 R2 G2 L2 en los prouerbios N4 (N4 sigue un modelo de la Llama B; en la versión alargada, donde se revisan atentamente todas las citas bíblicas, se corrige dicho error flagrante: en el libro de los proverbios **L1B**)

LLA 4.5 Porque echa allí de ver el alma cómo todas las criaturas de arriba y de abajo tienen su vida y duración y fuerza en él, y ve claro lo que él dice [**en el libro de la Sabiduría, diciendo E I G T4 / en el libro de la sabiduría (diciendo om.) U / om. D N1 R2 G2 L2 / en los prouerbios (diciendo om.) N4 (en el libro de los Proverbios L1B)**], diciendo: “Por mí reinan los reyes, por mí gobiernan los príncipes y los poderosos ejercitan justicia y la entienden”.

En general, cuando no se logra demostrar la existencia de un arquetipo, hay que asumir que la tradición deriva directamente del original (que, por supuesto, puede ser un original en movimiento), y, en consecuencia, no se podrá descartar que las variantes adiaforas de las ramas altas puedan ser del mismo autor (o, más en general, que los testimonios conservados descendan de diferentes redacciones ‘originales’). Por lo tanto, la demostración de un arquetipo de la *Llama A* implica que, de este comentario sanjuanista, no han sobrevivido diferentes redacciones del autor; y como la edición de 2008 ha probado que los manuscritos de la *Llama B* derivan de un modelo perdido en común con el testimonio E, queda ratificado que dicha versión alargada es apócrifa.

2. REQUISITOS PARA LA APLICACIÓN DEL MÉTODO Y NUEVA HIPÓTESIS ESTEMÁTICA

Requisito necesario para poder aplicar el método neolachmanniano es la individualización de familias textuales. Para aislar un grupo, precisamos al menos de un error común, es decir, una corruptela a la vez conjuntiva y separativa; o mejor dicho: un error conjuntivo con un grado de separatividad que el filólogo estime adecuado con respecto al tipo de transmisión que presupone⁹. Pero, desde luego, un solo error común no ofrece garantías suficientes si nos enfrentamos a tradiciones contaminadas y, dentro de estas, si la copia se realizó con la técnica de la *pecia*¹⁰. Por este motivo, siempre se tendrán que buscar confirmaciones en otros *loci* tomando en cuenta los errores ‘meramente’ conjuntivos y hasta, por mayor seguridad,

9 Paul Maas, *Crítica del texto*, trads. Andrea Baldisera y Rafael Bonilla Cerezo, Sevilla, UNIA, 2012, p. 75, sostiene que “la mayor parte de los errores conjuntivos no tienen ningún valor separativo, mientras que la mayor parte de los errores separativos se pueden utilizar al mismo tiempo como errores conjuntivos”. De ahí que algunos críticos llamen errores comunes a las corruptelas separativas que figuran en más testimonios; véase también Alfonso D’Agostino, *Capitoli di filologia testuale. Testi italiani e romanzi*, CUEM, Milano, 2012, pp. 176-181. Alberto Blecua, *Estudios de crítica textual*, Madrid, Gredos, 2012, p. 407, insiste en la aporía que limita el concepto de separatividad: “si nosotros detectamos la presencia de un error común separativo, también un copista pudo advertirla. En la práctica, aunque tales errores existen, resulta imposible demostrar con certeza absoluta su presencia. Podemos encontrar, aunque no es fácil, en las ramas bajas y aun en las altas, errores conjuntivos, pero en lo que se refiere a los errores separativos no podemos sino movernos en el terreno de lo probable”. Desde luego, la valoración del grado de separatividad de un error depende de la capacidad de enmienda que el filólogo atribuye a los amanuenses de cierto período histórico: “Sia l’errore separativo, infatti, sia quello congiuntivo non sono tali in sé, ma nella valutazione che ne dà il critico, per lo spazio che vuole concedere —sulla base delle convinzioni in cui si è formato— all’intervento di agenti ‘esterni’: lo stato della critica congetturale per gli errori separativi, l’incidenza del caso per gli errori congiuntivi” (Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2003, p. 313). Y, por supuesto, siempre habrá grados diferentes de separatividad que dependen de las concretas características de transmisión de cada obra o, si se prefiere, errores separativos más o menos probables.

10 Como nos recuerda Vārvaro, es una de las causas más graves de contaminación: Alberto Vārvaro, *Prima lezione di filologia*, Laterza, Bari, 2012, p. 67.

la distribución de ciertos errores teóricamente poligenéticos, como los saltos de igual a igual, sin desdeñar, en esta tarea de control, la utilidad de las lecciones características¹¹. Solo una vez establecidas las familias sobre la base de los errores comunes ‘confirmados’, en una segunda fase se deberán examinar las posibles familias definidas únicamente por una serie de errores conjuntivos, es decir, por corruptelas monogenéticas con un grado mínimo o nulo de separatividad (conforme a un criterio también cuantitativo).

Como rezan los manuales, los errores monogenéticos separativos son aquellos que no permiten imaginar que un copista haya podido reconstruir la lección original por conjetura; pero el error puede ser tan incorregible como evidente: así que, cuando nos topamos con tradiciones contaminadas, conviene barajar asimismo el concepto de invisibilidad y distinguir entre:

- 1) errores visibles que, aunque sean incorregibles o difícilmente enmendables por conjetura, pueden eliminarse por contaminación;
- 2) y errores invisibles (o, cuando menos, escasamente visibles) que, en consecuencia, es sumamente improbable que puedan subsanarse siquiera *ope codicum*.

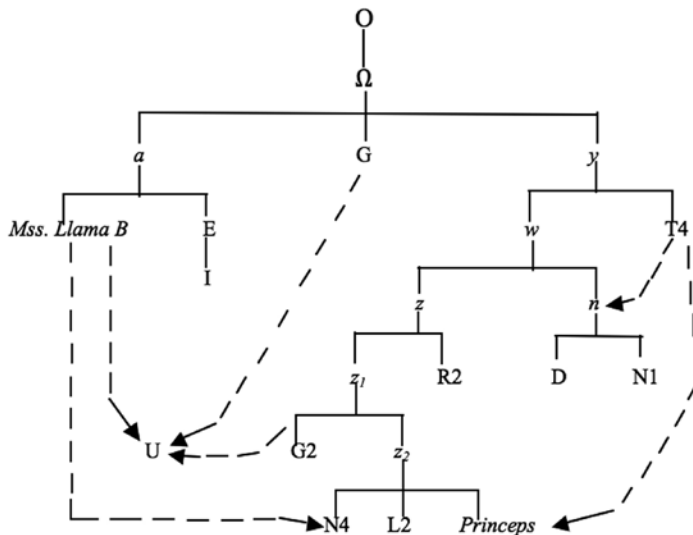
Esta segunda clase de errores es fundamental para entender la efectiva consistencia de las familias en el caso de una tradición contaminada, porque cuanto menos visible resulte el error, mayor será su valor separativo (el problema, como se sabe, es que hay errores tan poco visibles que no los detecta ni el ojo de un filólogo).

Además, como regla general, siempre es oportuno intentar fijar el estema excluyendo, en un primer momento, los testimonios manifiestamente contaminados, que se insertarán solo una vez esclarecidas las relaciones de parentesco entre los apógrafos con transmisión vertical segura.

Adelanto el diagrama de la nueva genealogía que propongo para la tradición de la *Llama A*, donde conjeturo la presencia de unos fenómenos de intensa contaminación en el ms. U y dentro de la rama *y* (que afectan incluso a la *princeps*), a la vez que me decanto por la tripartición del estema. En la demostración pasaré por alto el recuento de los errores singulares de los diferentes testimonios, ya que la edición de 2008 ha probado que solo

11 Paolo Trovato, *op. cit.*, pp. 116-117, las bautiza por esta misma razón “confirmatory readings”.

hay un *descriptus*: el código I, que es copia del ms. E¹².



3. FAMILIA *y*: T₄ D N₁ R₂ G₂ L₂ (Y MODELOS DE LOS CONTAMINADOS N₄ Y U)

Delata la existencia de la familia *y* —verdadera *vulgata* de la *Llama A*, que parece responder a una demanda creciente y en la cual, por lo tanto, resultan más fáciles los fenómenos de contaminación— un error común totalmente invisible: “linaje de contemplación” por “lenguaje de contemplación”. Dicha corrupción se halla incluso en la *priniceps* y en los códices contaminados N₄ y U¹³:

12 Señalo, aunque no pueda detenerme ahora en ello, que a menudo la secuencia de las obras y de los paratextos en los diferentes testimonios parece corroborar la clasificación estemática propuesta.

13 “La variante *linaje* [...] non è congruente con il contesto; Juan de la Cruz si riferisce al *lenguaje de Dios* anche in altri passi della Declaración; vd.: 1.60 *Y este es el lenguaje y palabras que habla y trata Dios...*; 1.71 *Y no porque los tales no gusten este lenguaje de Dios que habla...*”, Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. XLVI. Miguel de Molinos, al citar este fragmento a partir de la tradición impresa, sustituye “linaje” con “modo”; véase Paolo Tanganelli, “Sulla ricezione tardo-barocca del pensiero sanjuanista: Molinos e la *Cadena mística carmelitana*”, *Il confronto letterario*, 65 (2016), pp. 74-75.

3.524 lenguaje] linaje T4 N1 R2 G2 N4 U (*el pasaje falta en D y L2*)
LLA 3.33. ...porque ya habemos dicho que la contemplación es recibir, y no es posible que esta altísima sabiduría y [**lenguaje E I G / linaje T4 U G2 N1 N4 R2**] de contemplación se pueda recibir sino en espíritu callado y desarrimado de jugos y noticias, porque así lo dice Isaías, diciendo: “¿A quién enseñará la ciencia y a quién hará oír lo oído? A los destetados de la leche”, esto es, de los jugos y gustos, y “a los desarraigados de los pechos”, esto es, de los arrimos de noticias y actos particulares.

En los testimonios D y L2 falta este fragmento; pero, como veremos, L2 comparte errores comunes con el grupo R2 G2 (N4), mientras que D es un colateral de N1.

Otro error significativo de *y*, conjuntivo *y*, a la vez, con un grado de separatividad nada despreciable, es este:

4.122 indecible] inuisible T4 D N1 R2 G2 inbisible (*corr. en indeçible*) U (*el pasaje falta en L2*)

LLA 4.10 Totalmente es [**indecible E I G N4 / inuisible T4 D N1 R2 G2 / inbisible (corr. por el copista indeçible) U**] lo que el alma conoce y siente en este recuerdo de la excelencia de Dios, porque, siendo comunicación de la excelencia de Dios en la sustancia del alma, que es el seno suyo que aquí dice, suena en el alma una potencia inmensa en voz de multitud de excelencias de millares de millares de virtudes.

Aquí N4 no presenta el error de *y* (“invisible” en lugar de “indecible”) solo porque el amanuense de este testimonio, en la parte final del comentario, traslada un ascendiente de la *Llama B*¹⁴. El escriba de U, el otro testimonio con claras huellas de contaminación, reproduce antes dicha corruptela y luego la corrige; sin duda *ope codicum* (en efecto, no obstante el tópico de la inefabilidad mística, la enmienda hubiera podido ser también “incogitable”, “incomprehensible”, etc.).

14 “Anche se questo ms. viene catalogato tra gli esemplari di **LLA**, va detto che a partire dal par. 67 della *canc.* 3 e sino alla fine del trattato utilizza come modello un ms. di **LB**”, Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. XXIII.

Otra corrupción de *y*, localizada en la declaración de la segunda canción, es “*acá no* es como plata aunque más sea mas *alta no* será” en lugar de “*acá nos* es como plata (aunque más sea), mas *allá nos* será”; posiblemente el origen del error sea simplemente la errónea lectura de un grafema (“*allá*” / “*alta*”), por atracción del sintagma “*alto estado*” que figura unas líneas más arriba; este primer error pudo propiciar luego la doble sustitución de “*nos*” con “*no*”.

2.338-9 *acá nos* es como plata (aunque más sea), mas *allá nos* será]
 aca es c. p. aunque mas alta sea, no sera U aca no
 es c. p. aunque mas sea mas alta no sera T4 N1 aca no es c. p. aunque
 (que aunque G2) sea mas alta no sera R2 G2 aca es c. p., aunque sea
 mas alta no sera N4

LlA 2.25. Y no hay aquí para qué detenernos más diciendo cómo es cada purgación de estas siete para venir a este eloquio de Dios, que todavía [***acá nos es como plata (aunque más sea), mas allá nos será como oro G E I / aca es c. p. aunque mas alta sea, no sera U / aca no es c. p. aunque mas sea mas alta no sera T4 / aca no es c. p., aunque mas sea, mas alta no sera N1 / aca no es c. p. aunque (que a. G2) sea mas alta no sera R2 G2 / que todavia aca es c. p., aunque sea mas alta no sera N4***]

Se puede apreciar más claramente la difracción dentro la rama *y* con la tabla siguiente, donde el signo = indica las coincidencias con los mss. G, E, I, que transmiten la lección primitiva (en cambio, la variante de *y* es la que conservan T4 y N1):

G, E, I	<i>aca nos es</i>	<i>como plata</i>	<i>aunque</i>	<i>mas sea, mas alla nos</i>	<i>sera como oro</i>
T4	aca no es	=	=	mas sea mas alta no	=
N1	aca no es	=	=	mas sea, mas alta no	=
R2	aca no es	=	=	sea mas alta no	=
G2	aca no es	=	que aunque	sea mas alta no	=
N4	aca es	=	=	sea mas alta no	=
U	aca es	=	=	mas alta sea, no	=
D	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
L2	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>

3.1. Grupo z: R2 G2 L2 (y el contaminado N4)

En la edición de 2008, dentro de la rama *y* se estableció la existencia de un grupo, que llamaré *z*, formado por los testimonios R2, G2, L2 y el contaminado N4. El testimonio R2 fue, según colige Simeón de la Sagrada Familia¹⁵, el manuscrito que presentó el padre Tomás de Jesús al Definitorio General, después de que se le encargara en el trienio 1601-1603 la preparación de la edición de las obras del patriarca. Es muy posible que también otros códices de este grupo tengan que ver con el largo proceso de predisposición de la *princeps*, como veremos en el apartado §9.

Uno de los errores comunes de *z* es la omisión de la glosa métrica que explica, al principio del comentario, cuál es el modelo estrófico imitado:

Glosa 27-30 La compostura ... tercero] *om.* R2 G2 L2 N4

LlA Glosa. La compostura de estas liras. Son como aquellas que en Boscán están vueltas a lo divino, que dicen: La soledad siguiendo, / llorando mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen, etc. en las cuales hay seis pies; y el cuarto suena con el primero, y el quinto con el segundo, y el sexto con el tercero.

En nuestra edición, además de señalar otros errores conjuntivos de este grupo¹⁶, se identificó también un subgrupo —que ahora indicaré con la sigla z_i — constituido por L2, G2 y N4. Me ocuparé solo al final de la constelación de z_i , no solo por la difícil colocación en su interior del testimonio contaminado (debida al hecho que N4, ya antes del cambio de texto-base, subsanó algunas corruptelas del ejemplar de z_i a su dispo-

15 Simeón de la Sagrada Familia, “Un nuevo códice manuscrito de las Obras de San Juan de la Cruz usado y anotado por el P. Tomás de Jesús”, *Ephemerides Carmeliticae*, IV (1950), pp. 95-148 (p. 134).

16 “Anche i mss. R2 L2 G2 N4 sono congiunti da innovazioni cumuni, lacune di parole (1.43 [y merece más] en uno, 1.153 [toda] la capacidad, 1.338 vista [beatifica] e cattive lecture: 1.160 encuentra per concentra, 1.388 carne per casa, 1.478 encuentro per nombre, 2.66 entendimiento per encarecimiento, 1.377 predicar per pedir, 2.413 entonces per en tener, 3.73 hicieron per lucieron”, Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. LXIII.

sición aprovechando el otro modelo de la *Llama B*), sino también porque creo que pertenece a este subgrupo uno de los ascendientes que reproduce el manuscrito U, además del principal testimonio que se utilizó para la *princeps* de 1618.

3.2. Grupo n: D y N1

Conforme se ha apuntado en la edición de 2008, D y N1 comparten un número notable de errores conjuntivos que induce a sospechar un parentesco muy estrecho entre ellos¹⁷. Como de costumbre, es más complicado descubrir errores comunes (conjuntivos y separativos al mismo tiempo) que puedan probar su derivación de un mismo ascendiente. Por ejemplo, no es posible otorgar un valor separativo a estas dos corruptelas evidentes:

1.133-4 tienen] también D N1

LLA 1.10 Y, cuanto a lo primero, es de saber que el alma, en cuanto espíritu, no tiene alto y bajo y más profundo y menos profundo en su ser, como [**tienen E I G T4 R2 G2 N4 L2 U / también D N1**] los cuerpos cuantitativos; que, pues en ella no hay partes, no tiene más diferencia dentro que fuera, que toda ella es de una manera y no tiene centro de hondo, y menos hondo cuantitativo...

La frase elíptica “como también los cuerpos cuantitativos” se antoja absurda en este contexto y podía pasar inadvertida solo a un amanuense lego.

Glosa 27 en Boscán están] emboscan estas D N1 (*el grupo z omite la entera glosa*)

LLA Glosa. La compostura de estas liras. Son como aquellas que [**en Boscán están E I G T4 U / emboscan estas D N1**] vueltas a lo divino, que dicen: La soledad siguiendo, / llorando mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen, etc.; en las cuales hay seis pies; y el cuarto suena con el primero, y el quinto con el segundo, y el sexto con el tercero.

El verbo ‘emboscar’, derivado de la *scriptio continua* de “en Boscán” —alu-

17 Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. LXII.

sión a *Las obras de Boscán y Garcilaso, trasladadas en materias cristianas y religiosas* de Sebastián de Córdoba (1575)—, no encaja en la frase ni siquiera después de la sustitución de “están” por “estas”: “emboscan estas vueltas a lo divino” (obsérvese que no es posible descartar que dicho error estuviera también en el modelo de *z*, cuyo copista decidió eliminar del todo la glosa).

En cambio, cabe atribuir cierto valor separativo a este otro error:

2.209 alma] ayre D N1 (*el pasaje falta en L2*)

L1A 2.17. ¡Oh dichosa y mucho dichosa el alma a quien tocares delgadamente, siendo tan terrible y poderoso! Dilo al mundo, mas no lo digas al mundo, porque no sabe de aire delgado el mundo, y no te sentirá, porque no te puede recibir ni te puede ver, ¡oh, Dios mío y vida mía!, sino aquellos te sentirán y verán en tu toque que se pusieren en delgado, conviniendo delgado con delgado; a quien tanto más delgadamente tocas, cuanto estando tú escondido en la ya adelgazada y pulida sustancia de su **[alma E I G T4 R2 G2 N4 U / ayre D N1]**, enajenados ellos de toda criatura y de todo rastro de ella, “los escondes a ellos en el escondrijo de tu rostro”, que es tu divino Hijo, escondidos “de la conturbación de los hombres”.

En efecto, es difícil imaginar que un copista se diera cuenta de la sustitución de “alma” por “aire” (‘espíritu’); y aunque el error pudo producirse por atracción, la distancia entre “aire delgado” y “alma” obliga a considerar como muy improbable la poligénesis.

3.3. *La constelación de y: T4 / n z*

Una vez reconocidos los grupos *n* y *z* dentro de la rama *y*, es preciso averiguar la colocación de T4. Puesto que T4 y los modelos reconstruidos *z* y *n* presentan, cada uno de ellos, errores separativos propios, existen obviamente cuatro posibilidades:

- 1) T4 descende directamente de *y*, mientras que *z* y *n* son colaterales (T4 / *z n*);
- 2) *z* descende directamente de *y*, mientras que T4 y *n* son colaterales

- ($z / T4 n$);
- 3) n desciende directamente de y , mientras que $T4$ y z son colaterales ($n / T4 z$).
- 4) Los tres testimonios descienden directamente de y ($T4/ n / z$).

En la edición crítica nos decantamos por la primera hipótesis, que es confirmada por una serie de errores comunes entre z y n . Me limitaré a algunos ejemplos que documentan la existencia del grupo $w (= z + n)$:

3.238 la gloria de Dios en sombra de gloria] la sombra D N1 R2 G2 N4 L2 de la sombra de dios en sombra de g. U

LIA 3.14. Según esto, ¿cuáles serán las sombras que hará el Espíritu Santo al alma de todas las grandezas de sus virtudes y atributos, estando tan cerca de ella, que no solo la tocan en sombra, mas está unida con ellas en sombra, gustándolas en sombra, entendiendo y gustando el talle y las propiedades de Dios en sombra de Dios, es a saber: entendiendo y gustando la propiedad de la potencia divina en sombra de omnipotencia, y entendiendo y gustando la sabiduría divina en sombra de sabiduría divina, entendiendo y gustando la bondad infinita en sombra que le cerca de bondad infinita, entendiendo y gustando el deleite de Dios infundido en sombra de deleite de Dios, y, finalmente, gustando [**la gloria de Dios en sombra de gloria E I G T4 / la sombra w / de la sombra de dios en sombra de gloria U**] que hace saber y gustar la propiedad y talle de la gloria de Dios pasando todo esto en claras y encendidas sombras, pues los atributos de Dios y sus virtudes son lámparas que, como quiera que sean resplandecientes y encendidas, a su talle y propiedad han de hacer sombras resplandecientes y encendidas y multitud de ellas en un solo ser?

Tal vez la variante de w en este pasaje, donde se describen las obumbraciones —es decir, las mercedes divinas que recibe el alma ya durante su existencia terrenal—, derive del intento de subsanar por conjetura un salto de igual a igual; pero podría tratarse asimismo de la intervención consciente de un copista que consideraba demasiado redundante la prosa sanjuanista (con la repetición de “la gloria de Dios”).

3.885 vuestro trabajoso sentido] vuestro uajo s. G vuestro trabaxo<so>

sentido (sentido *corregido por otra mano*: sentir) E vuestro trabajoso
sentir I vuestro bajo sentir U v. vano s. N1 R2 G2 N4 (*el pasaje falta*
en D L2)
no] *om.* N1 R2 G2 N4 (D L2)
3.894 libertarla] levantarla N1 R2 G2 N4 (*om.* D L2)

LLA 3.56. ¡Oh, pues, almas! Cuando Dios os va haciendo tan soberanas mercedes, que os lleva por estado de soledad y recogimiento, apartándoos de vuestro [trabajoso E I T4 / vano w / bajo G U] sentido; [no E I G T4 U / *om.* w] os volváis al sentido; dejad vuestras operaciones, que, si antes os ayudaban para negar al mundo y a vosotros mismos cuando érades principiantes, ahora que os hace ya Dios merced de ser él el obrero, os serán obstáculo grande y embarazo; que, como tengáis cuidado de no poner vuestras potencias en cosa ninguna, desasiéndolas de todo y no embarazándolas, que es lo que de vuestra parte habéis de hacer en este estado solamente —junto con la advertencia amorosa, sencilla, que dije arriba, de la manera que allí lo dije, que es cuando no os hiciere desgana el tenerla, porque no habéis de hacer ninguna fuerza al alma, si no fuere en desasirla de todo y [libertarla E I G T4 U / levantarla w], porque no la turbéis y alteréis la paz y tranquilidad—, Dios os las cebará de refección celestial, pues que no se las embarazáis.

La difracción “trabajoso” / “bajo” / “vano”¹⁸ pudo ser fruto de una haplografía —de un primitivo “vuestro trabajo(so)” a “vuestro bajo”— o bien de una duplografía —de un primordial “vuestro bajo” a “vuestro trabajo(so)”—. No descarto que en el arquetipo pudiera figurar “vuestro trabajo sentido”, que T4 y E enmendarían autónomamente como “trabajoso”, mientras que G lo corregiría con el epíteto “bajo”. De cualquier modo, aunque en este lugar sea muy complicado reconstruir la lección original, sin duda “vano”, que constaba en *w*, es una innovación.

Mucho más significativa se antoja la segunda innovación de *w* en este pasaje: “levantarla” en lugar de “libertarla”. A esta corrupción, por su invis-

18 En la edición de 2008 se eligió “trabajoso” con el criterio de la *lectio difficilior*; aunque san Juan utilice este adjetivo en otros casos tan solo para traducir a Job VII, 2-4: “noches prolijas y trabajosas”. El *usus scribendi*, en cambio, nos llevaría a preferir “bajo”; cito a través de las *Concordancias*: “librarlos del bajo ejercicio del sentido” (1N 8, 3); “del sentido, que de suyo es bajo” (LA 2,14), etc.

bilidad, cabe atribuir un valor plenamente separativo: “desasirla [...] y liberarla” son sinónimos; pero resultaba inteligible también “desasirla de todo” (vía purgativa) y “levantarla” (vuelo místico, vías iluminativa y unitiva).

3.1009 nazcan] conozcan D N1 R2 G2 L2 N4

L/A 3.65. [...] como dice san Pablo, diciendo: “El hombre animal no percibe las cosas de Dios; sonle a él como locura y no las puede entender”. Y hombre animal es aquel que todavía vive con apetitos y gustos en su naturaleza, que, aunque algunos vengán y [nazcan E I G T4 U / conozcan w] del espíritu, si se quiere asir a ellos con su natural apetito, ya son apetitos naturales.

La corruptela “conozcan” no puede ser poligenética y el nuevo verbo parece encajar en la frase.

En la edición de 2008 se conjeturó la existencia de este ascendiente, *w*, con estas palabras:

Lezioni chiaramente erronee, lacune e innovazioni, prevalentemente in corrispondenza della terza *canción*, congiungono i mss. D N1 R2 L2 G2 N4 separandoli da T4 e dal resto della tradizione. Gli errori comuni risalgono allo stesso antecedente perduto:

3.34 mismo <unico>“ (*attratto dal precedente* “único y simple ser”

3.74 apresuradamente delante de el” per “delante de él, apresuradamente”

3.81 “conocio y como” per “conoció y amó”

3.238 “gustando la sombra” per “gustando la gloria de Dios en sombra de gloria”

3.244 “aquel alma” per “aquí el alma”

3.403 “regalados con motivos” per “regulados con motivos”

3.881 “inquieta” per “quita”

3.894 “leuantarla” per “libertarla”

3.902 “poniendo a gusto” per “poniendo a gesto”

3.961 “la luz” per “la haz” (*attratto dal precedente* “lux”)

3.985 “las curara” per “las cebará”

3.1031 “uentaja” per “entrega”

4.209-10 “notiçia” per “motica”.¹⁹

19 Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. LXIII.

En realidad, la localización de estos errores, todos en el comentario de la tercera y la cuarta canción, exige una valoración más atenta, sobre todo teniendo en cuenta las afinidades entre T4 y *n*: pequeñas innovaciones, por lo general de apariencia supuestamente poligenética, que se detectan sobre todo en el comentario de las dos primeras canciones.

I rapporti di T4 con la tradizione non sono molto manifesti, date le varianti ugualmente corrette o gli errori poligenetici che condivide con alcuni testimoni. Come si vede nello stemma, tuttavia, non escludiamo una certa vicinanza di T4 alla costellazione di due manoscritti affini molto difettosi N1 e D, come dimostra la corruzione di N1 “a navegar” per (3.619-20) “a negarse”, correlata alla dittografia di T4 “a anegarse”, e la cattiva lettura 4.33 “mas” (T4 D) per “mayor” derivante dall’abbreviatura “*may.r*” attestata da N1. Diamo altri errori comuni a T4 N1 D:

(*Epigrafe*) [por el mismo que las compuso]

1.155 “llege” (T4) “llegue” (N1 D) per “ha llegado”

1.225 “porque ésta [es] cura y medicina”

1.252 “cercome” per “cerrome

1.313 “le es tan grave” per “le es tan grande”

2.105 “cauterizada subidamente” per “cauterizarla subidamente”

2.251 “unción del Espíritu [Santo]”

2.382 “La otra [es] vida espiritual”

4.175 “abrançandola” per “abrazándola”.²⁰

Estos datos anómalos deberían sugerirnos una posible perturbación de la tradición en la parte superior de la familia *y* que, desde luego, no sería nada sencillo demostrar, puesto que la contaminación es tanto más difícil de identificar cuanto más altos son los testimonios en liza. En el apartado §8 comprobaremos que el examen de las lagunas por *homoio-teleuton* puede proporcionarnos elementos provechosos para desenredar esta maraña.

20 Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. LXII.

4. I ES *DESCRIPTUS* DE E

En la edición de 2008 se ha defendido que el ms. I debe considerarse una copia del ms. E. En efecto, dicho testimonio presenta errores separativos propios con respecto a todos los testimonios de la *Llama A*, excepción hecha precisamente del ms. I.

Por supuesto, no es acertado definir un *codex descriptus* como un testimonio conservado que presenta todas las innovaciones de otro igualmente conservado, más al menos una innovación propia, porque el copista de un *descriptus* puede y suele subsanar los pequeños deslices de su modelo. Por este motivo, en la recordada edición²¹ se pusieron de manifiesto no solo los errores que de E pasan a I

- 1.46 “la llama <que> de el <le sale>”
- 1.233-4 “graues tinieblas” en lugar de “grandes tinieblas” (*por atracción de* “grave noticia”)
- 1.267 “fuego del alma” en lugar de “sujeto del alma”
- 1.289 “soledad” en lugar de “voluntad”
- 1.387-8 “[Sabemos] que si esta nuestra casa”
- 1.497 “paraba la flaqueza” en lugar de “penaba la flaqueza”
- 2.381 “por muerte <temporal o> corporal y natural”
- 3.82-3 “subtilissimo deleite de amor” en lugar de “subidísimo deleite de amor”
- 3.143-4 “Infundiré, dice allí Dios, [sobre vosotros] agua limpia”
- 3.193 “encendidísimo [y eficacísimos] en absorber”
- 3.342 “conviene notar” en lugar de “viene bien notar”
- 3.353 “en sus <sentidos y> potencias”
- 3.356 “y proposito libre” en lugar de “pronto y libre”
- 3.487 “sobre lo natural” en lugar de “en el modo natural”
- 3.497-8 “ociosa, spatiosa, quieta” en lugar de “ociosa, pacífica, quieta”
- 3.708 “discurrir y hacer actos <y meditar>” (*por atracción de* “hacen meditar”).
- 3.905-7 *padres* en lugar de *madres*: “como los muchachos, que, llevándolos sus *padres* en brazos sin que ellos den paso, ellos van pateando y gritando por irse por su pie, y así ni andan ellos ni dejan andar a *los padres* [...]”

21 *Ibidem*, pp. XLVI-XLVIII.

y las otras innovaciones introducidas por el copista de I

- 1.424 “tan densa” en lugar de “condensa”
- 1.509-10 “rastro” en lugar de “rostro”
- 2.289 [“y enseñóme”] *omissis*
- 3.178 [“moviendo él al alma”] *omissis*
- 2.446 “delicadeças” en lugar de “hermosuras”,

sino también las pequeñas corruptelas del ms. E que el escriba del *descriptus* pudo corregir de manera conjetural:

- 1.161 “entra <entra> en Dios y se concentra” (*duplografía*)
- 1.271 “las sobrenaturales luz” en lugar de “la sobrenatural luz”
- 1.375 “llamar” en lugar de “llamear”
- 1.420 “tam” en lugar de “tan”
- 1.432 “Isais” en lugar de “Isaías”
- 3.25 “sigue” en lugar de “síguese”
- 3.89 “cada una ua fuego” E (“da fuego” I) en lugar de “cada una un fuego”
- 3.241 “encendidades” en lugar de “encendidas”
- 3.777 “cabar” en lugar de “acabar”...

Con toda probabilidad este par de testimonios se quedaron uno al lado de otro en la misma biblioteca, la de las Agustinas Recoletas de Madrid, desde 1614 (el año en que se copió el ms. I) hasta por lo menos 1645, cuando el oficial de la Inquisición Agustín López de Anguiano los expurgó. Además, en 1627 un anónimo lector cotejó ambos códices, utilizando el *recentior* para descifrar la complicada grafía del antiguo modelo; y dicha mano incluso se atrevió a modificar algunas lecciones genuinas de E en la estela de las innovaciones del ms. I²².

5. LA RELACIÓN ENTRE G Y E (I)

A mi modo de ver, son tan solo dos los puntos del estema de 2008 que deberían reconsiderarse: en primer lugar, la colocación de U en una posi-

22 *Ibidem*, p. XII.

ción muy alta en la misma rama de G, E e I —que, en mi opinión, es la lógica consecuencia del desconocimiento de la contaminación que afecta justo al testimonio U—; y, en segundo lugar, la hipótesis de un grupo formado por G, E e I (se sostiene que estos tres códices “sono congiunti da innovazioni caratteristiche e da certi ‘descuidos’ di interpositi perduti, che nessuno dei copisti è stato in grado di eliminare”²³). En realidad, creo que se debería poner en tela de juicio este grupo, porque me parece que no hay suficientes elementos para conjeturar un subarquetipo del que deriven E y G.

Centremos nuestra atención sobre dichos testimonios. El error separativo de E (común al ms. I) “fuego” por “sujeto” basta para demostrar que G no pudo trasladar el ms. E:

1.267 sujeto] fuego E I objeto U

L/A 1.18. Porque, ¡oh cosa admirable!, levántanse en el alma contrarios contra contrarios, y unos relucen cerca de los otros, como dicen los filósofos, y hacen la guerra en el [**sujeto G T4 D N1 R2 G2 N4 L2 / fuego E I / objeto U**] del alma, procurando los unos expeler a los otros por reinar ellos en ella.

Por otro lado, G transmite numerosos errores individuales, como lagunas o inversiones, algunos de los cuales poseen un valor separativo; lo cual demuestra que ningún otro testimonio de la tradición (y, por lo tanto, ni siquiera el ms. E) pudo copiar el código G. Me limito a un par de ejemplos:

2.412 percibía solo las formas y figuras] p. solas (las *om.*) formas (y figuras *om.*) G es perzebir todas las formas y figuras U poseia solo las formas y figuras N1 solo p. y retenia las formas y figuras L2 (*el pasaje falta en D*)

L/A 2.30. Y la memoria, que de suyo [**percibía solo las formas y figuras E I T4 R2 G2 N4 / p. solas formas G / es perzebir todas las formas y figuras U / poseia solo las formas y figuras N1 solo p. y retenia las formas y figuras L2**] de criaturas, es trocada en “tener en la mente los años eternos”.

23 *Ibidem*, p. XLVI.

1.105 las artes] las cartas G (las *om.*) a. G2 las propiedades L2

LlA 1.8. Es cosa maravillosa que, como el amor nunca está ocioso, sino en continuo movimiento como la llama, está echando siempre llamaradas acá y allá; y el amor, cuyo oficio es herir para enamorar y deleitar, como en la tal alma está en viva llama, está-le arrojando sus heridas como llamaradas ternísimas de delicado amor, ejercitando jocunda y festivalmente [**las artes E I U T4 D N1 R2 N4 / las cartas G / (las *om.*) a. G2 / las propiedades L2**] y juegos del amor, como en el palacio de sus bodas...

Para probar que G y E descienden de un subarquetipo sería necesario, una vez más, localizar al menos un error común (conjuntivo y separativo a la vez) o, cuando menos, una serie consistente de errores conjuntivos. Ahora bien, las variantes donde G y E (I) traen una misma lección en contra de *y* se pueden explicar casi siempre como omisiones de este modelo reconstruido, el ascendiente *y*, sin ninguna necesidad de imaginar que sean forzosamente unas pequeñas interpolaciones que se deslizaron en un *interpositus* entre el arquetipo y los testimonios G y E:

1.314 Dios] *om.* T4 N1 R2 G2 N4 L2 (*el pasaje falta en D*)

LlA 1.20. Esta purgación tan fuerte en pocas almas acaece: solo en aquellas que él quiere levantar por contemplación a algún grado de unión; y a las que al más subido grado, más fuertemente las purga. Lo cual acaece de esta manera, y es, que, queriendo Dios sacar al alma del estado común de vía y operación natural a vida espiritual, y de meditación a contemplación, que es más estado celestial que terreno (en que él mismo se comunica por unión de amor), comenzándose él desde luego a comunicar al espíritu (el cual está todavía impuro e imperfecto con malos hábitos), padece cada uno al modo de su imperfección; y a veces le es tan grande, en cierta manera, esta purgación al que dispone [**Dios G + E (I) + U+ *LB* / *om.* y**] para que le reciba acá por perfecta unión, como es la del purgatorio en que se purgan para verle allá.

2.448 tanto más] tanto T4 N1 R2 G2 N4 (*el pasaje falta en D y L2*)

LlA 2.31. Y ¡oh toque delicado, cuya delicadez es más sutil y más curiosa que todas las sutilezas y hermosuras de las criaturas con infinito exceso, y más dulce y sabroso que la miel y que el panal,

pues que sabes a vida eterna, que tanto [**más G + E (I) + U + L/B / om. y**] me la das a gustar cuanto más íntimamente me tocas, y más precioso infinitamente que el oro y las piedras preciosas, pues pagas deudas que con todo el resto no se pagaran, porque tú vuelves la muerte en vida admirablemente!

3.537 que es la parte sensitiva] *om.* T4 N1 R2 G2 N4 L2 (*el pasaje falta en D y L2*)

L/A 3.34 ¡Oh maestro espiritual!, mira que a esa libertad y ociosidad santa de hijos la llama Dios al desierto, en que ande vestida de fiesta y con joyas de oro y plata, habiendo ya despojado a Egipto [**que es la parte sensitiva G + E (I) + U + L/B / om. y**] y tomádoles sus riquezas. Y no solo eso, sino aun ahogádoslos en la mar de la contemplación, donde el gitano del sentido no halla pie ni arrimo y deja libre al hijo de Dios, que es el espíritu salido de los límites y quicios angostos de la operación natural...

4.130 en la flaqueza de la carne] en la carne T4 D N1 R2 G2 L2 U (*en esta parte N4 sigue un modelo de la versión B*)

L/A 4.11 Pero será la duda: ¿cómo puede sufrir el alma tan fuerte comunicación en la [**flaqueza de la G + E (I) + L/B (N4) / om. y + U**] carne, que, en efecto, no hay sujeto y fuerza en ella para sufrir tanto sin desfallecer?

Alguna perplejidad más podría despertar otro lugar en el párrafo 10 de la cuarta canción, donde, para reforzar el tópico de las infinitas mercedes u obumbraciones divinas, los mss. E y G las definen como “nunca numerables de Dios”. Es verdad que San Juan no emplea en ningún otro escrito de su *corpus* el adjetivo “numerable”, pero los hápax no son nada infrecuentes en su prosa²⁴ y, además, en la *Llama* aparece dos veces “innumerables” que, al fin y al cabo, no es más que un sinónimo de “nunca numerables”:

4.126 nunca numerables de Dios] *om.* U T4 D N1 R2 G2 (*en esta parte N4 sigue un modelo de la versión B; el pasaje falta en L2*)

24 Paolo Tanganelli, “En torno a las interpolaciones del *Cántico B*: algunas peculiaridades léxicas y una nueva técnica descriptiva”, *San Juan de la Cruz*, XXIV, 42 (2008), pp. 57-106.

LLA 4.10 Totalmente es indecible lo que el alma conoce y siente en este *recuerdo* de la excelencia de Dios, porque, siendo comunicación de la excelencia de Dios en la sustancia del alma, que es el seno suyo que aquí dice, suena en el alma una potencia inmensa en voz de multitud de excelencias de millares de millares de virtudes [**nunca numerables de Dios G + E (I) + L/B (N4) / om. y + U**]. En estas el alma estancando, queda “terrible” y sólidamente en ellas “ordenada como haces de ejércitos”, y suavizada y agraciada en todas las suavidades y gracias de las criaturas.

En el párrafo 23 de la primera canción, la lección “capaz de tenella” (es decir, ‘capaz de tener pena’) podría incluso juzgarse *potior* respecto a la variante “capaz de ella” (‘capaz de pena’) de *j*²⁵:

1.355 de tenella] de ella U T4 D N1 R2 G2 N4 L2

LLA 1.23. Y, por eso, este apetito y la petición de él no es aquí con pena, pues no está aquí el alma capaz [**de tenella G + E (I) + L/B / de ella y + U**], sino con gran suavidad y deleite y conformidad racional y sensitiva lo pide. Que, por eso, dice: “si quieres”, porque la voluntad y apetito está tan hecho uno con Dios, que tiene por gloria que se cumpla lo que Dios quiere.

Un posible error de los testimonios E (I) y G, que se transmite a la *Llama B*, se halla en el párrafo 27 de la tercera canción en correspondencia con una cita del *Cantar de los Cantares*; aquí la familia *y* conserva la forma latinizante “la trae” (“trahe me: post te corremus in odorem unguentorum tuorum”, Ct I, 3), mientras que los otros testimonios transmiten “la atrae”:

3.401 la trae] la atrae G E I (la *om.*) trahe N1 (*el pasaje falta en L2*)

LLA 3.27 Cuanto a lo primero, es de saber que, si el alma busca a Dios, mucho más la busca su Amado a ella; y, si ella le envía a él sus amorosos deseos, que le son a él tan olorosos “como la virgu-

25 Las *Concordancias* sanjuanistas no permiten elegir basándose en el *usus scribendi*, pues el místico de Fontiveros utiliza tanto la construcción *capaz de + verbo + clítico* (“capaz de recibirlos”, CA, 17, 2) como la construcción *capaz de + pronombre* (“capaces de ellas”, CA, 32, 4).

lica del humo que sale de las especies aromáticas de la mirra y del incienso”, él a ella le envía “el olor de sus unguentos, con que **[la trae y + U / la atrae G + E (I) + L/B]** y hace correr hacia él”, que son sus divinas inspiraciones y toques; los cuales, siempre que son suyos, van ceñidos y regulados con motivo de la perfección de la ley de Dios y de la fe, por cuya perfección ha de ir el alma siempre llegándose más a Dios.

Sin embargo, aun admitiendo que “atrae” sea una banalización, no se trata de un error seguramente monogénico²⁶ y, en consecuencia, no tiene un efectivo valor conjuntivo.

Quizá el único error significativo que comparten E y G sea la corruptela “inminencia” en este otro lugar:

4.60-1 eminencia] inminencia G E I distancia L2

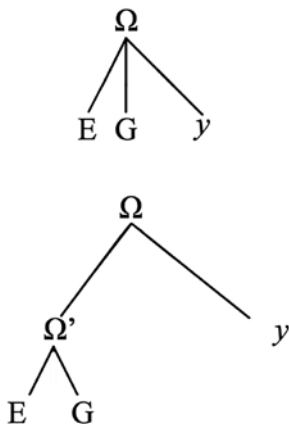
L/A 4.5 Y, aunque es verdad que echa allí de ver el alma que estas cosas son distintas de Dios, en cuanto tienen ser criado, y las ve allí en él con su fuerza, raíz y vigor, es tanto lo que conoce ser Dios en su ser con infinita **[eminencia T4 D N1 R2 G2 N4 U / distancia L2 / inminencia G + E (I) + L/B]** todas estas cosas, que las conoce mejor en su ser que en ellas mismas. Y éste es el deleite grande de este recuerdo: conocer por Dios las criaturas, y no por las criaturas a Dios; que es conocer los efectos por su causa y no la causa por los efectos, que es conocimiento trasero y esotro es esencial.

La rama y lee “eminencia”, vocablo que Juan de la Cruz emplea a menudo y que cabe aplicar al ser divino; no se entiende, sin embargo, cómo de una lección relativamente sencilla (“eminencia”) pueda derivar una palabra sin duda menos frecuente y, en cierto modo, ‘más difícil’ como “inminencia”, que no encaja bajo ningún concepto en el contexto. En consecuencia, aquí sería más lógico suponer que en el arquetipo figurara

26 Acerca de los límites de la poligénesis, remito a la taxonomía de Caterina Brandoli, “Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi”, en *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico linguistica al poema dantesco*, ed. Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 99-214; véase, además, Paolo Trovato, *op. cit.*, pp. 109-117.

el error “inminencia”, corregido por conjetura en *y*; *y*, puestos a imaginar una difracción *in absentia*, se podría conjeturar que en el original sanjuanista figurara el hápax latinizante “inmanencia”, aunque los diccionarios registrarían dicho término solo a partir del siglo XX²⁷. Entonces el pasaje se podría parafrasear de este modo: el alma comprende que Dios es “con infinita inmanencia” todas las cosas que ha creado, aun cuando estas, desde luego, sigan siendo “distintas” del ser divino.

En definitiva, puesto que E (I) y G no parecen compartir ni un categórico error común, ni tampoco una serie de errores conjuntivos, habrá que colegir que estos testimonios derivan directamente del arquetipo, acaso glosado en un momento sucesivo respecto a la copia de *y*. En ambos casos, el estema resultaría, de hecho, tripartito:



6. LA LLAMA B EN EL ESTEMA

Los mss. E (I) y la tradición manuscrita de la versión B comparten un rico conjunto de variantes. El logro más destacado de la edición de 2008, al menos a mi juicio, es precisamente la demostración de que el testimonio E y la primera redacción apócrifa de la *Llama B* descienden de un modelo común:

27 Por lo que se refiere al adjetivo “inmanente”, el CORDE no lo registra antes de 1600, mientras que en el siglo XVII aparece solo en Luis Pacheco de Narváez, Hernando Domínguez Camargo y Sor Juana Inés de la Cruz.

Gli errori e le innovazioni di E che ritroviamo inalterate o con qualche ritocco in tutti i mss. di **L1B** ci permettono di collocare nello stemma il capostipite **a**: il manoscritto perduto usato come modello dal copista di E e dal rifacitore di **L1B**. Il complesso delle varianti comuni a E **L1B** è costituito prevalentemente da interventi volontari: interpolazioni di parole perlopiù superflue per l'intelligibilità della frase, risalenti forse a correzioni interlineari e glosse marginali annotate nell'antecedente, dato che spesso non sono incorporate correttamente nel contesto.²⁸

En el nuevo diagrama llamo *a* este ascendiente común. Voy a repasar rápidamente los argumentos que lo justifican. Hay errores comunes de E (I), con valor separativo, que prueban que el primer códice de la *Llama B* no pudo copiar ni el ms. E ni el ms. I, como la ya comentada corrupción “fuego del alma” por “sujeto del alma”:

1.267 sujeto] fuego E I objeto U

L1A 1.18. Porque, ¡oh cosa admirable!, levántanse en el alma contrarios contra contrarios, y unos relucen cerca de los otros, como dicen los filósofos, y hacen la guerra en el [sujeto **G** + **L1B** + **y** (*sin el ms. U*) / **fuego E I** / **objeto U**] del alma, procurando los unos expeler a los otros por reinar ellos en ella.

Aún más patentes son los errores separativos que caracterizan toda la tradición *B*: estos ratifican que el testimonio E no pudo trasladar uno de los códices de la versión apócrifa; al respecto, cabe señalar las muchas lagunas de la *Llama B* que no se deben a un salto por *homoioteleuton* y que inevitablemente pasarían desapercibidas al ojo de cualquier copista. Transcribo solo un par de dichas omisiones separativas:

L1A 2.13. ¡Oh grandeza inmensa que en todo te muestras omnipotente! ¡Quién pudiera, Señor, hacer dulzura en medio de lo amargo, y en el tormento sabor! ¡Oh, pues, regalada llaga!, pues tanto más te regalan cuanto más crece tu herida.

28 Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. XLVIII.

LLA 2.31. ¡Oh, pues, cauterio de fuego, que abrasas infinitamente sobre todos los fuegos; y cuanto más me abrasas más suave me eres! Y ¡oh regalada llaga, más regalada salud para mí que todas las saludes y deleites del mundo! Y ¡oh mano blanda, infinitamente sobre todas las blanduras blanda, tanto para mí más blanda, cuanto más asientas y aprietas! Y ¡oh toque delicado, cuya delicadez es más sutil y más curiosa que todas las sutilezas y hermosuras de las criaturas con infinito exceso, y más dulce y sabroso que la miel y que el panal, pues que sabes a vida eterna, que tanto me la das a gustar cuanto más íntimamente me tocas, y más precioso infinitamente que el oro y las piedras preciosas, pues pagas deudas que con todo el resto no se pagaran, porque tú vuelves la muerte en vida admirablemente!

Es más bien larga la lista de los errores conjuntivos que unen E (I) con la *Llama B*. Menudean las interpolaciones que, en ocasiones, hacen poco inteligible el texto:

4.218 por cuanto] porque en fin (en fin *om.* N4) estan en gracia: pero por cuanto E I N4 (=L/B) porque U G2

LLA 4.16. En otras almas que no han llegado a esta unión, aunque no está desagradado, [**por cuanto G T4 D N1 R2 L2 / porque en fin (en fin *om.* N4) estan en gracia: pero por cuanto E I L/B (N4) / porque U G2**] no están aún bien dispuestas para ellas [las noticias], mora secreto en su alma...

L/B. En otras almas que no han llegado a esta unión, aunque no está desagradado, *porque, en fin, están en gracia, pero*, por cuanto aún no están bien dispuestas, aunque mora en ellas, mora secreto para ellas...

Las interpolaciones en *a* son muy burdas y redundantes, como la tercera repetición de “como la palma” intercalada en el párrafo 32 de la segunda canción (tal vez derive de una glosa marginal en el arquetipo erróneamente insertada en el texto):

2.460-1 los días, esto es] los d. como la palma e. es E I (L/B) (*El pasaje falta en D y L2*)

LLA 2.32. A veces anda con gozo, diciendo en su espíritu aquellas palabras de Job que dicen: “Mi gloria siempre se innovará”

“y como palma multiplicaré los días”, que es como decir: Dios, que “permaneciendo en sí siempre de una manera, todas las cosas innova”, como dice el Sabio, estando ya siempre unido en mi gloria, siempre innovará mi gloria, esto es, no la dejará volver a vieja, como antes lo era; y multiplicaré **[los días, esto es, G + y / los días como la palma, esto es, E(I) + L/B]** mis merecimientos hacia el cielo, como la palma sus inhiestas.

El copista de *a* comete a menudo errores en la lectura de su modelo, como cuando sustituye “encendió” por “esclareció” (por atracción del anterior “esclarecidas”):

3.18 encendió] esclarecio E I (**L/B**) (*El pasaje falta en L2*)

L/A 3.1. [...] con las cuales alumbradas y enamoradas las potencias y sentido de su alma, que antes de esta unión estaba oscuro y ciego **de otros amores [om. L/B]**, puedan ya estar esclarecidas, como lo están, y con calor de amor para poder dar luz y amor al que las **[encendió G + U + y / esclareció E (I) + L/B]** y enamoró, **infundiendo en ellas dones tan divinos [om. L/B]**.

E incurre asimismo en pequeñas omisiones:

3.32 clara] *om.* E I (**L/B**)

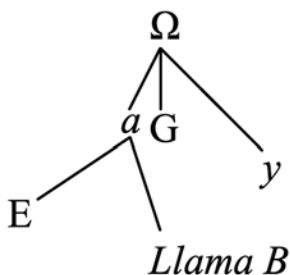
L/A 3.2. ...echa ella de ver en él todas estas virtudes y grandezas *clara y distintamente*.

Ms. E. ...echa ella de ver en él todas estas virtudes y grandezas *distintamente*.

L/B. ...echa de ver *distintamente* en él todas estas virtudes y grandezas.

En este caso, el copista de E reproduce la corrupción de *a* sin más, mientras que en la tradición *B* el lugar se enmienda *ope ingenii*.

En consecuencia, la parte superior del estema podría completarse de este modo:



7. LA CONTAMINACIÓN DEL TESTIMONIO U

El copista del ms. U insertó varias correcciones y adiciones tanto marginales como interlineares. Estos *loci* ya delatan que tuvo acceso al menos a dos testimonios diferentes y que cotejó sus modelos durante la misma escritura del códice. Se trata, según creo, de una doble contaminación: por un lado, una contaminación de ejemplares, con cambios repetidos de ascendiente; por otro, una constante contaminación de lecciones para intentar enmendar los gazapos más visibles en el texto-base ocasionalmente escogido.

En efecto, muchos de estos añadidos —todos, lo repito, de puño y letra del escriba— son variantes pertenecientes a la tradición de la *Llama B*; pero, como el ms. U transmite solo un reducido número de innovaciones introducidas en la versión alargada del comentario, es preciso considerarlo como un códice de la tradición *A* contaminado con un testimonio de la *Llama B* (o, incluso, con el ascendiente de la tradición *A* utilizado para la redacción *B*, en el supuesto de que dicho *interpositus* ya transmitiera las interpolaciones comunes a U y *Llama B*). Veamos algunos de estos fragmentos:

1.160 El amor] el a. que es la fuerça <y uirtud> (*marg.*) del alma U
el a. que L2

LlA 1.13. **El amor [El amor que es la fuerça (<y uirtud> añadido en el margen) del alma U]** une al alma con Dios; y cuantos más grados de amor tuviere, más profundamente entra en Dios y se concentra con él; y así, podemos decir que cuantos grados hay de amor de Dios, tantos centros, uno más que otro, hay del alma

en Dios, que son “las muchas mansiones” que dijo él que “había en la casa de su Padre”.

El fragmento exclusivo de U —“que es la fuerza y virtud del alma”— coincide parcialmente con la interpolación de la *Llama B* en este mismo punto: “Es, pues, de notar que el amor es la inclinación del alma y *la fuerza y virtud* que tiene para ir a Dios, porque mediante el amor se une el alma con Dios...”. Esta pareja de sinónimos (“fuerza y virtud”) se repite en los párrafos 1.11 y 1.14 de la *Llama A*, donde Juan de Yepes escribe “virtud y fuerza del alma”.

1.234 muchas sequedades] grandes s. <muchas> (*marg.*) U grandes s. N4 (**LB**)

LIA 1.17. Y así, en esta sazón padece el alma en el entendimiento grandes tinieblas, en la voluntad, **muchas sequedades [grandes sequedades (<muchas> añadido en el margen) U]** y aprietos, y en la memoria, grave noticia de sus miserias, porque está el ojo del conocimiento espiritual propio muy claro.

La variante “muchas” por “grandes”, que transmiten todos los mss. de la *Llama B* y los dos testimonios de la tradición *A* contaminados con la versión *B* (U y N4), podría considerarse supuestamente poligenética, debido a la atracción del anterior “grandes tinieblas”; pero es muy posible que el copista de U anote la lección presente en uno de los códices a su disposición (y como no sabe decidirse entre los dos adjetivos, no tacha “muchas”).

1.408 justo] j. <como dice ysaias> (*marg.*) U (**LB**)

LIA 1.24. Que, por eso, dijo David que “la muerte de los justos es preciosa”, porque allí van a entrar los ríos del amor del alma en la mar, y están allí tan anchos y represados, que parecen ya mares; juntándose allí lo primero y lo postrero, para acompañar al justo que va y parte a su reino, “oyéndose las alabanzas de los fines de la tierra, que, son gloria del **justo [justo (<como dice ysaias> añadido en el margen) U]**”.

También en la versión *B* se declara la fuente bíblica: “juntándose ya lo primero y lo postrero de sus tesoros, para acompañar al justo que va y parte

para su reino, oyéndose ya las alabanzas desde los fines de la tierra, que, *como dice Isaías*, son gloria del justo”. Obviamente no se puede descartar la poligénesis, pero, de nuevo, no es nada improbable que el escriba de U retome la interpolación de un manuscrito de la *Llama B*.

2.96 mas hay otras muchas maneras] mas otras muchas maneras <ay de cauterizar dios al alma> (*marg.*) U (*LB*)

LlA 2.7. Este cauterio y esta llaga es, a mi ver, en el más alto grado que en este estado puede ser; **mas hay otras muchas maneras [mas otras muchas maneras (<ay de cauterizar dios al alma> añadido en el margen) U** que ni llegan aquí ni son como ésta, porque esto es de toque de Divinidad en el alma, sin forma ni figura alguna formal ni imaginaria.

La interpolación marginal de U coincide con una innovación de la *Llama B* (“porque hay otras muchas maneras *de cauterizar Dios al alma*”) que es preciso juzgar como monogenética, aunque las mismas palabras se repitan al principio del párrafo siguiente en la *Llama A* (y en la *Llama B*): “Mas otra manera de cauterizar el alma...”.

2.111 la herida] <siente> la h. U (*LB*)

2.112 vivamente ... siente el alma] finamente y biuamente ua templando el hierro como una <uiua> punta U (*LB*)

LlA 2.8. Y entonces siente esta llaga el alma en deleite sobre todo encarecimiento; porque, demás de ser toda removida al trabucamiento y moción impetuosa de su fuego, en que es grande el ardor y derretimiento de amor, **la herida fina y la yerba con que vivamente iba templado el hierro [(<siente> en el espacio interlinear) la herida fina y la yerba con que finamente y vivamente va templando el hierro como una (<uiua> en el espacio interlinear) punta U]**, siente el alma en la sustancia del espíritu como en el corazón del alma traspasado.

La variante de U (“siente la herida fina y la yerba con que finamente y vivamente va templando el hierro como una viva punta”) procede de la innovación presente en la *Llama B*: “siente la herida fina y la yerba con que vivamente iba templado el hierro, como una viva punta en la sustancia del espíritu”. La interpolación común (“como una viva punta”) es

claramente monogenética.

2.114-5 Y en este grano ... de la herida y] y en este (grano de mostaza *om.*) íntimo punto de la herida que parece (entonces *om.*) quedar en la mitad del corazón del espíritu que es donde <se siente> U (**L1B**)

L1A 2.9. Y en este grano de mostaza que parece entonces quedar en mitad del corazón del espíritu, que es el punto de la herida y [y en este íntimo punto de la herida que parece quedar en la mitad del corazón del espíritu que es donde (<se siente> en el espacio interlineal) U] lo fino del deleite, ¿quién podrá hablar como conviene? Siente el alma allí como un grano de mostaza que se quedó muy mínimo, vivísimo y encendidísimo...

La *Llama B* subsana la pérdida de “grano de mostaza” anticipando “punto de la herida” y añadiendo “íntimo”: “Y en este íntimo punto de la herida, que parece quedar en la mitad del corazón del espíritu, que es donde se siente”. El amanuense de U en esta parte del traslado estaba evidentemente copiando un modelo de la tradición *B* y no se percató de dicho error común invisible.

3.820 mandado] m. <diçiendo por s. lucas porfia hazlos entrar para que se llene mi casa de conbidados. 14.23> (*margin.*) U (**L1B**)

L1A 3.53. Porque estos, a la verdad, están puestos como tropiezo y tranca en la puerta del cielo, no advirtiendo que los tiene Dios allí para que “compelan a entrar” a los que Dios llama, como se lo tiene mandado por san Lucas [(<diçiendo por s. lucas porfia hazlos entrar para que se llene mi casa de conbidados. 14.23> añadido en el margen) U], y ellos, por el contrario, están compeliendo que no entren “por la puerta angosta que guía a la vida”.

En este caso no se trata de un error. El revisor de la *Llama B* alarga la cita evangélica (“[...] de la puerta del cielo, impidiendo que no entren los que les piden consejo, sabiendo que les tiene Dios mandado no solo que los dejen y ayuden a entrar, sino que aun los compelan a entrar, *diciendo por San Lucas: Porfia, hazlos entrar para que se llene mi casa de conbidados.* Ellos, por el contrario, están compeliendo que no entren [...]”) y el copista de U considera más completa esta versión.

4.122 indecible] inbisible (*corr. por el copista indecible*) U

LLA 4.10. Totalmente es **indecible [inbisible tachado y corregido en indecible U]** lo que el alma conoce y siente en este recuerdo de la excelencia de Dios, porque, siendo comunicación de la excelencia de Dios en la sustancia del alma, que es el seno suyo que aquí dice, suena en el alma una potencia inmensa en voz de multitud de excelencias de millares de millares de virtudes.

El copista de U reproduce antes un modelo de la rama *y* de la *Llama A*, que presenta el error “invisible” por “indecible”, y luego corrige la corruptela con un manuscrito externo a esta familia (¿acaso el códice de la *Llama B*?).

3.258 semejanza de] semejanza de (*corr. por el copista en semejante a; pero no tacha la preposición de*) U semejante a D N1 G2 semejante de R2 (*El pasaje falta en N4 y L2*)

LLA 3.15. [...] y, finalmente, gustando de aquel “sonido del batir de sus alas”, que dice era “como sonido de muchas aguas, como sonido del Altísimo Dios”, que significan el ímpetu de las aguas divinas, que, al alear del Espíritu Santo en la llama del amor, al alma letificando embiste, gozando aquí la gloria de Dios en su amparo y favor de su sombra, como también allí dice este profeta, diciendo que “aquella visión era **semejanza de [semejanza tachado y corregido en semejante a U]** la gloria del Señor”!

La lección primitiva de la *Llama A* “semejanza de” (E I G T4) pasa a la *Llama B* y no es inverosímil que el copista de U la leyera justo en un manuscrito de la versión alargada; luego, puesto que inserta la enmienda “semejante a”, se podría suponer que el modelo de la versión *A* a su disposición pertenecía a z_0 o z_1 .

1.174-5 venga él a parecer todo luz] parezca luz (*el copista tacha parezca e inserta en el margen: venga a parecer del todo*) U v. (él *om.*) a p. del todo l. G2 L2 v. todo el a p. l. N4

LLA 1.13. Bien así como en el cristal que está limpio y puro, que, cuantos más grados de luz va recibiendo, tanto más se va en él reconcentrando la luz y tanto más se va él esclareciendo, hasta llegar a tanto que se concentre en él tan copiosamente la luz, que

venga él a parecer todo luz [(parezca tachado y corregido en el margen con <uenga a parecer del todo>) luz U], y no se divise entre la luz, estando él esclarecido en ella todo lo que puede, que es parecer como ella.

Como el amanuense de U inserta una lección característica de G2 y L2, uno de sus modelos efectivamente debía formar parte del grupo z_1 .

3.837-8 está obrando] e. o. <en ella> U e. o. con ella G2 obra N4
LLA 3.54. El segundo ciego que dijimos que podía empachar el alma en este género de recogimiento es el demonio, que quiere que, como él es ciego, también el alma lo sea. [...] Y en esto la distrae y saca facilísimamente de aquella soledad y recogimiento, en qué, como hemos dicho, el Espíritu Santo **está obrando [está obrando (<en ella> añadido en el espacio interlinear) U]** aquellas grandezas secretamente.

Solo los copistas de U y G2 aclaran que el Espíritu Santo obra en el alma o con el alma. Sin excluir la poligénesis, podría suponerse que el amanuense de U insertó “en ella” porque figuraba esta lección (o la de G2) en los márgenes o en el espacio interlinear de un *interpositus* común (podría tratarse incluso del mismo z_1).

De estas primeras calas se deduce que el escriba de U pudo copiar ora de un manuscrito del grupo z_1 , ora de un códice que presentaba las innovaciones de la *Llama B*. Lo que demuestra la contaminación de forma irrefutable es la contemporánea presencia de corrupciones pertenecientes a diferentes familias; y en U se dan, para más inri, errores comunes invisibles (de los que, por su naturaleza, no es probable que se percate un copista) tanto de la *Llama B*—2.114-5 “y en este (grano de mostaza *om.*) íntimo punto de la herida que parece (entonces *om.*) quedar en la mitad del corazon del espíritu que es donde se siente”—, como de la familia y—3.524 “linaje de contemplación”—. Como veremos en el apartado siguiente, el ms. U comparte sobre todo una serie de saltos de igual a igual con z que difícilmente podrían considerarse todos poligenéticos; además, algunas de sus innovaciones parecen depender de lecciones ilegibles o escritas mal en z que producen difracción:

- 1.258 estrique] estruge U enxute R2 execute G2 N4 exerçite L2
2.55 *Et iterum*] y en otra parte U *om.* R2 N4 et interiora G2 L2
2.271-2 purgado y macizado y adelgazado] purgados y adelgazados
U p. Y amaçizado y a. R2 p. y amaçilado y a. G2 p. y adelgazado L2
(*om.* N4)

Dentro del grupo *z*, el testimonio U presenta algunas omisiones por *homoioteleuton* y una serie de innovaciones coincidentes ora con G2, ora con N4; no me voy a detener en su análisis, pero recordaré que, por lo que atañe a las coincidencias entre los contaminados U y N4, estas podrían remontarse no solo a un ascendiente del grupo *z*₁, sino incluso a un modelo de la *Llama B*.

Las extrañezas del ms. U no terminan aquí. Como puso de manifiesto la edición crítica de 2008, este testimonio transmite también numerosas corruptelas presentes en el ms. G:

- U attesta delle cattive letture in comune a G (1.14 e 3.883-4) e alcune innovazioni caratteristiche indotte dallo stesso testo (inversioni di termini, sostituzioni per attrazione di parole vicine, sporadiche lacune, plurale per singolare...). Errori esclusivi di G U sono:
- 1.14 “desposeida” per “de él poseída”
1.165 “y está” per “ya está” (*entrambi correggono* “ya” da “y”)
1.214 “se entroduzga” per “se introduzca”
1.283 “estos” per “estotros”
1.438 “que <no que> la corte o que la acabe”
2.81 “Y, [no] por eso” (*manca in G, aggiunto sul rigo in U*)
2.210 “de ellas” per “de ella”
2.431-2 “también el dicho” per “el dicho también”
3.21 “puede y puede tener” per “tiene y puede tener”
3.61 “luz y calor [de amor] de Dios” (*manca in G, aggiunto sul rigo in U*)
3.501 “anichilado” per “aniquilado” (*manca in G, probabile corruttela nell'antigrafo*)
3.538 “sino [aun] ahogándolos”
3.680 “voluntad esté [vacía y] desasida”
3.789 si [acaso] alguna vez
3.841 “de aquella soledad” per “de la soledad”
3.883-4 “señaladas mercedes” per “soberanas mercedes”

- 3.885 “vuestro uajo sentido” per “vuestro trabajoso sentido”
3.1082 “*clarificatus sunt*” per “*clarificatus sum*”.²⁹

Por lo general, la mayoría de estos errores no pertenecen a la categoría de los seguramente monogenéticos y no poseen, por lo tanto, un claro valor conjuntivo (incluso hay simples variantes gráficas, como 1.214 “se entroduzga”); no obstante, su número nos obliga a suponer que en U haya también rastros de contaminación con un tercer modelo bastante cercano a G (o, incluso, coincidente con este testimonio). Lo cual se puede justificar sin necesidad de conjeturar que el amanuense tuvo entre las manos efectivamente tres manuscritos —eventualidad que, en cualquier caso, no sería tan remota o peregrina si el códice U resultara de alguna forma implicado en el proceso de preparación de la *princeps* sanjuanista—, porque asimismo cabe imaginar que uno de los dos ascendientes principales utilizados ya presentara una esporádica contaminación con un tercer testimonio. Estos complejos cruces de transmisión horizontal (un manuscrito de *z*, otro de la *Llama B*, un códice próximo a G) hacen muy complicada la identificación de un texto-base, aunque se pueda deducir que los modelos que se alternan en U deben pertenecer sobre todo a la tradición *A*, puesto que a este testimonio contaminado solo llega un reducido abanico de innovaciones de la versión alargada.

8. LOS SALTOS POR *HOMOIOTELEUTON* DE LA *LLAMA A*

Zaccarello ha explicado muy bien la utilidad ecdótica de un examen de los diferentes fenómenos de salto óptico (*parablepsis*) que se producen dentro de una determinada tradición textual, sin soslayar los peligros y las dificultades que plantean ciertos casos particulares (a menudo no resulta fácil entender si estamos delante de una omisión o más bien de una interpolación)³⁰. En efecto, siempre hay que tener muy en cuenta una simple regla: la probabilidad de coincidencia poligenética disminuye

29 Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. LV.

30 Michelangelo Zaccarello, “Capitolo IV. Omissioni di copia da salto ottico: errore poligenetico o significativo?”, *Alcune questioni di metodo nella critica dei testi volgari*, Fiorini, Verona, 2012, pp. 109-135.

cuanto mayor es el número de casos en los que un mismo grupo de testimonios presenta los mismos saltos de igual a igual³¹ (con independencia de que dichas lagunas sean de veras accidentales o reflejen más bien, como en ocasiones sucede, unas omisiones conscientes del copista³²).

Por este motivo, el estudio de dichas lagunas puede considerarse, al menos en los textos en prosa de cierta extensión, una especie de ‘prueba del nueve’ para confirmar las familias establecidas a través de los errores significativos (es decir, mediante corrupciones seguramente monogénicas). Los saltos contabilizados en la *Llama A* corroboran el *stemma codicum* trazado, porque la mayoría de ellos se pueden atribuir a un único copista, mientras que solo en unos pocos casos dos escribas diferentes habrían incurrido en el mismo despiste y nunca se registran omisiones que, según la genealogía conjeturada, habrían cometido necesariamente tres o más amanuenses distintos.

Además, en una tradición con huellas de contaminación como la que estamos escudriñando, los saltos de igual a igual, así como el resto de las

31 “Se i salti fossero più d’uno e identici in più testimoni, la probabilità che ciò sia accaduto indipendentemente sarebbe invece prossima allo zero e dunque li classificheremmo come errori significativi”, Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, p. 67. “Tuttavia, anche lacune di questo tipo [*saut du même au même*] si possono con sicurezza utilizzare, quando occorrono *in serie identica* in due o più manoscritti; oppure, anche isolate, *in un gruppo compatto di manoscritti*”, Franca Brambilla Ageno, *L’edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984, p. 67. Véase también Alberto Blecua, *op. cit.*, p. 408. Además, en los textos con muchos *pièges à copiste*, como es el caso de los comentarios sanjuanistas que están plagados de repeticiones, habría que considerar asimismo, conforme sugiere Montanari, la relación numérica entre todos los lugares que podían propiciar saltos ópticos y los lugares donde efectivamente estos se han verificado: “È quindi agevole determinare, all’interno dell’opera considerata, quanti siano i luoghi che presentano un *piège à copiste* assimilabile a quello che vede la coincidenza in omissione, e calcolare il rapporto numerico fra le situazioni in cui la trappola è scattata e quelle che hanno invece visto un’*esemplazione fedele*. Nel caso si diano numerose situazioni identicamente propizie al salto da pari a pari, e solo in una si sia verificata corrispondenza nell’incidente, si potrà valutare non poligenetico, e dunque congiuntivo, l’errore, con quanta maggiore probabilità per quanto minore sia il grado di corrispondenza fra i due segmenti che avrebbero innescato l’errore”, Elio Montanari, *op. cit.*, p. 312.

32 Luciano Canfora, *El copista como autor*, trad. Rafael Bonilla Cerezo, Madrid, Delirio, 2014, pp. 22-23.

lagunas, pueden ayudarnos a entender la modalidad y la dirección de la contaminación, puesto que es forzoso asumir que en un código contaminado las lagunas procedan esencialmente del texto-base copiado y no del texto objeto de contaminación, siendo poco probable que las omisiones se transmitan de forma horizontal³³.

Voy a reproducir a continuación el elenco completo de las omisiones por *homoioteleuton* de la tradición *A*; desafortunadamente, al no disponer de momento de un mapa completo de los saltos ópticos de la *Llama B*, las conclusiones acerca de U y N4, los códigos contaminados con modelos no identificados de la versión apócrifa, tendrán que ser muy prudentes.

8.1. *Catálogo de los saltos por homoioteleuton en la Llama A*

Prólogo

Pr. 15-16 querrá Su Majestad que para Vuestra Merced] *om.* (*homoiot. de v. md.*) E I

Pr. 28-29 y harían morada en él; lo cual, había de ser haciéndole a él vivir y morar en el Padre, Hijo y Espíritu Santo] *om.* (*homoiot.*) G2

Pr. 35-36 Porque, aunque es verdad que lo que éstas y aquéllas dicen todo es un estado de transformación] *om.* (*homoiot. de transformación*) G2

Llama 1

1.34 de su Esposo, que es el Espíritu] *om.* (*homoiot. de Spu*) G2 L2

1.45-50 de amor, que es la que hay entre el madero inflamado y la llama de él: que la llama es efecto del fuego que allí está. De donde, el alma que está en estado de transformación de amor, podemos decir que

33 Véanse también las puntualizaciones de D'Agostino sobre este punto: "L'osservazione di Giorgio Pasquali, che una lacuna non si trasmette per contaminazione, è ovviamente giusta, tuttavia può conoscere significative sfumature. Nessun copista ricorrerebbe a un modello diverso dal suo antigrafo solito per copiare una lacuna, ossia un vuoto, ma i vuoti sono circondati da testi. Quindi, se il codice P, appartenente alla famiglia β, trascrive un antigrafo ε dal quale sono stati strappati alcuni fogli, in quella porzione di testo può rivolgersi a un collaterale per rimediare il danno; può quindi prelevare da un codice Q, oltre che delle lezioni eccellenti, anche delle pericopi affette da errori, tra i quali possono esserci pure delle lacune" (Alfonso D'Agostino, *op. cit.*, p. 196).

su ordinario hábito es como el madero que siempre está embestido en fuego; y los actos de esta alma son la llama] *om. (homoiot. de llama)* L2 1.64-5 que tienen oídos para oírla, que, como digo, son las almas] *om. (homoiot. de las almas)* D

1.86-7 esto es, vida de Dios y vida eterna. Ni dijera David allí “Dios vivo”] *om. (homoiot. de Dios viuo)* G2 (L2 *es lagunoso en esta parte*)

1.87-8 Ni dijera David allí “Dios vivo”, sino porque vivamente le gustaba, aunque no perfectamente, sino como un viso de vida eterna] *om. (homoiot. de uida eterna)* U

1.107 gracias, descubriéndola allí sus] *om. (homoiot. de sus)* R2 N4 G2 (L2 *es lagunoso en esta parte*) [= **z sin U**]

1.109-10 delante de él todo el tiempo, jugando] *om. (homoiot. de jugando)* T4 R2 G2 N4 (L2 *es lagunoso en esta parte*) [= **z sin U + T4**]

1.118-9 cuanto más interior ella es: porque cuanto más interior es] y quanto mas interior U quanto mas interior ella es N1 quanto mas interior es R2 G2 y quanto es mas interior N4 quanto es mas interior L2 (*homoiot. de quanto mas interior*) [= **z con U**] *No se trata de z + N1, porque son dos saltos diferentes: z omite “ella es: porque cuanto más interior” (homoiot. de “cuanto más interior”); N1 omite “es: porque cuanto más interior” (homoiot. de es).*

1.122-3 Que, por cuanto el alma no puede obrar de suyo nada] *om. (homoiot. de nada)* U

1.138-9 está de una manera ilustrado y no ilustrado] esta de una m. ylustrado (y no ilustrado *om.*) U R2 es una manera y lustrando G2 (L2 y N4 *son lagunosos en este lugar*) [= **z con U**]

1.147-8 pero no está en lo más profundo de ella, que es el medio de la tierra] *om. (homoiot. de de la tierra)* U

1.173 más se va en él reconcentrando la luz y tanto] *om. (homoiot. de mas se ua)* U

1.182-4 pasa según el mayor ... unión de amor] *om. (homoiot.)* N4

1.197-8 la suavidad de] *om. (salto de “copiosidad de” a “suavidad de”)* U R2 G2L2 N4 [= **z con U**] *Es una microlaguna, ya que el texto reza: “con la afluencia y copiosidad de la suavidad de tu divino contacto”.*

1.231-2 Jeremías, “en sus huesos, y examinándola en fuego”, como dice] *om. L2 (homoiot. de como dize)*

1.265-6 contra contrarios] *om. (homoiot. de contrarios)* U (L2 *es lagunoso en este lugar*)

1.271 luz, y no siente la luz sobrenatural] *om. (homoiot. de sobre natural)* U

- 1.294 y no siente las riquezas y bondad y deleites] *om.* (*per homoiot.*)
T4 D N1 R2 G2 L2 N4 [=y sin U]
- 1.358 que se cumpla lo que Dios quiere. Pero son tales las asomadas de gloria] *om.* (*homoiot. de gloria*) G2 (L2 *es lagunoso en este lugar*)
- 1.386-7 en que solo se comprehende la unión del alma en el cuerpo, que es vida sensitiva] *om.* (*homoiot. de sensitiva*) G2 (D y L2 *son lagunosos en este lugar*)
- 1.448-9 para él. Y así, los actos espirituales como en un instante se hacen; lo demás son disposiciones] *om.* (*homoiot. de disposiciones*) G2 L2 (N4 *modifica el texto para subsanar la laguna*) [=z₁ sin U]
- 1.483 que verdaderamente son encuentros] *om.* (*homoiot. de encuentros*) U (L2 *es lagunoso en este lugar*)
- 1.497-9 no llegaban a tus oídos – cuando con ansias y fatigas de amor, en que penaba la flaqueza de mi sentido y espíritu por la mucha flaqueza] no llegauan a tus oydos para con ansias y fatigas de amor en que penauan la flaqueza (de mi sentido y espíritu por la mucha flaqueza *om.*) e impureza (*homoiot. de flaqueza*) G2 no llegaran a tus oidos por la flaqueza mia, e ympureza L2 (L2 *innova para subsanar las corruptelas presentes en el modelo común a G2*)

Llama 2

- 2.31-2 infinito fuego de amor, cuando él quiere *om.*) (*homoiot. de quiere*) L2
- 2.70-1 hace mayor llaga y hace que la que antes era llaga] *om.* (*homoiot. de llaga*) U
- 2.78 de esta manera, ya toda hecha una llaga de amor] *om.* (*homoiot. de llaga de amor*) U
- 2.80 y el que todo llagado, todo sano] *om.* (*homoiot. de sano*) U (D *es lagunoso en este lugar*)
- 2.90 la llaga, porque grande es el que la hizo; y grande es] *om.* (*homoiot. de grande es*) L2
- 2.108 se afervora la llama y se aviva el fuego] *om.* (*homoiot. de fuego*) D N1 [=n]
- 2.232 gustándolas en sombra] *om.* (*per omot. di en sombra*) L2 N4
- 2.234 es a saber de sustancia] *om.* (*homoiot. de sustancia*) N4 (G2 L2) [=z₁ sin U]
- 2.234 es a saber de sustancia de Dios en sustancia] *om.* (*homoiot. de sustancia*) G2 (L2 *es lagunoso en este lugar*)
- 2.241-2 que dice san Juan que se daría al que venciese, y en el cálculo

-] *om.* (*homoiot. de el calculo*) R2 N4 G2 (L2) [=z **sin U**]
2.244-5 Que, aunque en esta vida no se goza perfectamente como en la gloria, con todo eso, este toque, por ser toque de Dios, a vida eterna sabe] *om.* (*homoiot. de a vida eterna saue*) L2
2.255-6 conforme aquello que David dice: “Todos mis huesos dirán: Dios, ¿quién habrá semejante a ti?”] *om.* N4 (conforme aquello ... Todos mis huesos *om.*) diran (dira G2) Dios quien avrá semejante a ti R2 G2 (*homoiot. de huesos*) (D y L2 *son lagunosos en este lugar*) [=z **sin U**]
2.257 es menos, por esto baste decir] *om.* (*homoiot. de decir*) T4
2.266 tentaciones de muchas maneras en el sentido, y trabajos] *om.* (*homoiot. de trabajos*) G2
2.318-9 para daros bienes más de (más de *om.* U) adentro] *om.* (*homoiot.*) T4 N1 R2 G2 N4 (D y L2 *son lagunosos en este lugar*) [=y **sin U**]
2.347 esto es, cortarte el hilo de tus pecados] *om.* (*homoiot. de pecados*) N4
2.395-6 al hombre viejo, como el Apóstol lo amonesta, diciendo que desnuden al hombre] *om.* (*homoiot. de hombre*) G2 (L2 *es lagunoso en este lugar*)
2.416-7 y ya sólo es apetito de Dios] *om.* (*homoiot. de de Dios*) U R2 N4 G2 L2 [=z **con U**]
2.424 y la voluntad es voluntad de Dios] *om.* (*homoiot. de de Dios*) R2 N4 G2 (D L2) [=z **sin U**]
2.454 siempre nuevo] *om.* (*homoiot. de nuevo*) **E (I) + G2**

Llama 3

- 3.34-6 en un solo supuesto suyo, que es el Padre, o el Hijo, o el Espíritu Santo, siendo cada atributo de éstos el mismo Dios] *om.* (*homoiot. de Dios*) N4 (en un solo supuesto ... Espíritu Santo *om.*) siendo como es cada atributo el mismo Dios L2 *En L2 no hay salto de igual a igual*
3.43-4 todas ellas en una lámpara; y todas ellas son una lámpara] todas ellas una lámpara U D N1 R2 G2 (L2 y N4 *son lagunosos en este lugar*) [=w **con U**] *En y la lección de T4: “todas ellas una lampara y todas ellas son una lampara”.*
3.55-7 distintamente y según cada una. Porque, comunicándose él, siendo él todas ellas, y cada una de ellas, da al alma luz y amor divino según todas ellas] *om.* (*homoiot. de segun todas ellas*) U *Probablemen-*

te este salto es debido a la laguna de w en 3.56

3.55-7 Porque, comunicándose

él, siendo él todas ellas, y cada una de ellas, da al alma luz y amor divino según todas ellas, y según cada una] *om. (homoiot. de y según cada una)* R2 *Probablemente este salto es debido a la laguna de w en 3.56*

3.56 y cada una de ellas] *om. (homoiot. de ellas)* N1 G2 N4 (U D R2 L2 *son lagunosos en este lugar*) [=w con U]

3.57 y según cada una de ellas] *om. (homoiot. de ellas)* N4

3.63-5 en cuanto es sabiduría, le hace calor de amor de Dios en cuanto es sabio; y, según esto, ya Dios le es lámpara de sabiduría. Y el resplandor que le da esta lámpara] *om. (homoiot. de y el resplandor que le da esta lámpara)* U G2 (N4 y L2 *son lagunosos en este lugar*) [=z, con U]

3.87 ayudando el ardor de la una al ardor de la otra] y ayudando cada una al ardor de la otra (*homoiot. de ardor y arreglo conjetural*) U y assi dando el ardor en la otra (*homoiot. de ardor y arreglo conjetural*) N1 (y G2) ayudando el ardor de la otra (*homoiot. de ardor*) R2 G2 ayudándose el a. de la una al a. de la otra (*puede haber subsanado ope ingeniü*) L2 (D *es lagunoso en este lugar*) [=w con U]

3.87-8 y la llama de una a la llama de la otra; así como la luz de la una da luz de la otra] *om. (homoiot. de de la otra)* L2

3.90-1 en cada una de ellas, y en todas ellas más llagada y más sutilmente] *om. (homoiot. de sutilmente)* U

3.108-9 sientes que te ama con sabiduría; siendo él bueno, sientes que te ama con bondad] sientes que te ama con (sabiduría ... que te ama con *om.*) bondad (*homoiot.*) N1 G2 (N4) sientes que te ama con sabiduria (siendo él bueno ... bondad *om.*) (*homoiot.*) R2 (D *es lagunoso en este lugar*) [=w sin U] R2 *enmienda por conjetura, sustituyendo "bondad" por "sabiduría"*

3.111-3 siendo él piadoso y clemente, sientes que te ama con mansedumbre y clemencia] *om. (homoiot. de siendo)* G2 (L2 y N4 *son lagunoso en este lugar; U subsana la laguna en el margen*) [=z, sin U]

3.139-40 con el ímpetu que él desea. Y así, aunque son lámparas de fuego, son aguas vivas del espíritu] *om. (homoiot. de del espíritu)* L2 (N4 *es lagunoso en este lugar*)

3.147-8 era agua, y, cuando de fuera servía de sacrificar, era fuego. Y así, este espíritu de Dios, en cuanto está escondido] *om. (homoiot. de escondido)* D

3.149-50 está, como agua suave y deleitable, hartando la sed del espíritu en la sustancia del alma] *om. (homoiot. de del alma)* D

- 3.166-7 fuera de ella, sino como las que están] *om.* (*homoiot. de que estan*) U
- 3.172 de aire, ni son solo] *om.* (*homoiot. de son solo*) D N1 R2 N4 G2 L2 [=w sin U]
- 3.179-81 de Dios y el alma juntos, no solo son resplandores, sino glorificaciones de Dios que hace al alma, porque estos movimientos] *om.* (*homoiot. de estos mouimientos*) U
- 3.191-2 (porque) el aire está en su esfera no se hace. Y así, aunque (porque y)] *om.* (*homoiot. de porque, variante del subarquetipo y*) D
- 3.232 gustándolas en sombra (G2)] *om.* (*homoiot. de en sombra*) N4 L2
- 3.233 en sombra de Dios] *om.* (*homoiot. de de dios*) G2
- 3.237 infundido en sombra de deleite de Dios] *om.* (*homoiot. de deleite de dios*) U
- 3.357 todo lo que puede por vía de voluntad] *om.* (*homoiot. de de voluntad*) T4
- 3.362-3 porque todos son disposiciones para la unión del matrimonio] *om.* N4 (*homoiot. de del matrimonio*) (L2 *es lagunoso en este lugar*)
- 3.431 Que, no sabiendo ellos más que para principiantes] *om.* U (*homoiot. de principiantes*) (N4 *es lagunoso en este lugar*)
3. 475-6 amorosa simple y sencilla, como quien abre los ojos con advertencia] *om.* (*homoiot. de aduertenzia*) L2
- 3.478-9 amorosa, también el alma trate con él en modo de recibir con noticia o advertencia sencilla] *om.* (*homoiot. de çenzilla*) L2
- 3.574 ni casi nada lo que se interpuso, es entonces mayor el daño] *om.* (*homoiot. de daño*) N1 R2 G2 N4 (D y L2 *son lagunosos en este lugar*) [= w sin U]
- 3.591 que es menester que hagáis de vuestra partes actos] *om.* (*homoiot. de actos*) U
- 3.631 Dispón tú de ese natural] *om.* (*homoiot. de sobrenatural / natural*) U
- 3.643-4 y el ir adelante] *om.* (*homoiot. de ir adelante*) T4
- 3.660-1 hiera más en la una que en la otra. Y así algunas veces] *om.* U G2 (*homoiot. de algunas veçes*) toca mas en la una que en la otra, y asi a. v. (*posible arreglo conjetural*) L2 *Es posible que en z₁ no se leyera claramente o se omitiera el verbo "hiera".*
- 3.662-4 y a veces también todo inteligencia ... sin ninguna inteligencia] *om.* (*homoiot. de inteligencia*) G2

3.687-90 pues que todos los otros jugos y gustos de todas ellas tiene desechados y le son desabridos. Y así, no hay que tener pena, que, si la voluntad no puede reparar en jugos y gustos de actos particulares, adelante va; pues el] pues que todos los jugos y gustos de actos particulares adelante va desechando, y le son desabridos, y así no hay que tener pena, y (y *om.* N1) que si la voluntad no puede reparar en jugos y gustos de actos particulares adelante va, pues el (<el> N1) R2 N1 pues que todos los otros jugos y gustos de actos particulares, adelante va; pues el G2 y sobre todos otros jugos y gustos de actos particulares: y así no ay que tener pena, que adelante va N4 (pues que todos los otros jucos ... actos particulares *om.*) y siempre va adelante pues el L2 (D *es lagunoso en este lugar*) [=w sin U] *Es una inversión más que un homoioteuton; el copista de w antes salta “de todas ellas tiene ... en jugos y gustos” (homoiot. de “jugos y gustos”) y luego copia la frase omitida; N4 retoca el texto para subsanar el error y G2 elimina “desechando ... adelante va” (acaso por homoiot. de “adelante va”).*

3.698-9 segura va vacía de forma y figura] *om.* (*homoiot. de forma y figura*) N1 R2 G2 L2 (D y N4 *son lagunosos en este lugar*) [=w sin U]

3.705-6 esto es, que no pasa del sentido animal] *om.* (*homoiot. de animal*) U G2 (L2) (no pasa N4) [=z, con U] N4 *corrige ope codicum u ope ingenii*

3.726-8 porque el sentido, ni su obra, no es capaz del espíritu. Y cuánto él precia esta tranquilidad y adormecimiento o aniquilación de sentido] *om.* (*homoiot. de sentido; el copista subsana la laguna con una interpolación escrita en el margen: que es sin las operaciones dellas y quanto el prezia esta tranquilidad y adormecimiento del sentido*) L2

3.741-2 en entremeter su tosca mano en cosa que no entienden, no dejándola para quien mejor la entienda] *om.* (*salto entiende/entienda*) U

3.763-4 y no cualquiera que sabe pulirla] *om.* (*salto pulirla / pulir*) T4

3.764-5 ni cualquiera que sepa pintarla sabrá] *om.* (*homoiot. de pintarla*) U

3.786 para ganarlos a todos] *om.* (*homoiot. de a todos*) N1

3.787-8 y adjudicas para ti la anchura y libertad] *om.* (*homoiot. de libertad*) N1 R2 G2 N4 (D L2) [=w sin U]

3.793 hay entre los casados, los cuales no son celos que] *om.* (*homoiot. de celos que*) T4

3.858 como siempre lo ha de costumbre, para que no pase del sentido al espíritu] *om.* (*homoiot. de del sentido al espíritu*) T4 N1 R2 G2 L2 N4 (D) [=y sin U]

3.891-2 que dije arriba, de la manera que allí lo dije] que dixé (*homoiot.*) G2

3.934-5 profundidad, cuanto es profunda la inteligencia y el amor, etc.; y que tienen tanta] *om.* (*homoiot. de tienen tanta*) N4

3.956-7 no teniendo luz de algunas cosas naturales] *om.* (*homoiot. de acerca de lo*) U

3.969-70 un abismo de tiniebla a otro abismo] *om.* (*homoiot. de abismo*) G N1 G2 N4 un a. de tinieblas llama a otro abismo U y llama a otro abismo (*arreglo ope ingenii*) D un abismo de abismo R2 (*arreglo ope ingenii*) (L2 *es lagunoso en este lugar*) [=w sin U + G]

3.993 por no de Dios] *om.* (*homoiot. de Dios*) D N1 R2 G2 (L2 *es lagunoso en este lugar* y N4 *sigue un modelo de Llama B*) [= w sin U]

3.1032 estando clarificadas y encendidas en Dios] *om.* (*homoiot. de Dios*) E I N4 LIB (N4 *sigue un modelo de Llama B*) [=a]

3.1035-6 Porque aquí, de la misma manera que lo reciben] *om.* (*homoiot. de recibe/n*) U

3.1042-3 recibe la sabiduría divina, hecho el entendimiento uno con el de Dios] se unió con el de Dios (*enmienda conjetural de un salto por homoiot. de entendimiento*) U

3.1045-6 es el primor con que ella da a Dios en Dios la misma bondad] *om.* (*homoiot. de bondad*) N4 *El mismo salto en el ms. Q de Llama B*

3.1057-8 y la operación de ella y de Dios es una] *om.* (*homoiot. de es una*) T4 N1 D R2 G2 L2 (N4 *sigue un modelo de Llama B*) [=y sin U]

3.1071-2 pues él en sí siempre se es el mismo] *om.* (*homoiot. de mismo*) D N1 R2 G2 (L2 *es lagunoso* y N4 *sigue un modelo de Llama B*) [=w sin U]

3.1104 y acerca de este rastro de fruición, ni más ni menos] *om.* (*homoiot. de acerca*) N4

Llama 4

4.22 unido, ¡cuán mansa y amorosamente] *om.* (*homoiot. de mente: estrechamente // amorosamente*) N4

4.36-7 bálsamos y especies odoríferas y flores del mundo se trabucan y menean, revolviéndose para dar suavidad, y que todos los] *om.* (*homoiot. de que todos los*) L2

4.46-7 como dice San Pablo, “con el Verbo de su virtud”, todas] *om.* (*homoiot. de todas*) N1

4.59-60 en cuanto tienen ser criado, y las ve allí en él con su fuerza,

- raíz y vigor, es tanto lo que conoce ser Dios] *om.* (*homoiot. de Dios*) L2
4.71 parécete que Dios] *om.* (*homoiot. de Dios*) N4
4.72-3 cual efecto se puede decir que Dios se mueve, según el] *om.*
(*homoiot. de según el*) G2
4.83-4 virtual y presencial y sustancialmente, viendo el alma lo que
Dios es en sí] *om.* (*homoiot. de en sí*) N1
4.83-4 teniéndolas todas en sí virtual y presencial y sustancialmente,
viendo el alma lo que Dios es en sí y lo que es en sus criaturas] *om.*
(*homoiot. de sus criaturas*) G2
4.101-2 de su malicia; y el bueno piensa bien de los demás, saliendo
aquel juicio] *om.* (*homoiot. de juicio*) G2 (L2 es lagunoso) *Podría ser
un error de z, ya que N4 sigue un modelo de Llama B.*
4.110-1 venga de Dios, y el hombre] *om.* (*homoiot. de hombre*) N4
(L2 es lagunoso)
4.112-3 y nuestro levantamiento es levantamiento de Dios] *om.* (*ho-
moiot. de de Dios*) U N4 (L2 es lagunoso) *El mismo salto en el ms. Q
de Llama B.*
4.123-4 porque siendo comunicación de la excelencia de Dios] *om.*
(*homoiot. de excelencia de dios*) T4 N4 (L2 es lagunoso) *El mismo salto
en el ms. Q de Llama B.*
4.157-8 mostrando al espíritu su grandeza con blandura y amor a
excusa del natural] *om.* (*homoiot. de natural*) U
4.171-2 de su poder y el amor de su bondad, la comunica fortaleza]
om. (*homoiot. de la fortaleza*) D
4.189 en otras no mora solo] *om.* (*homoiot.*) D N1 G2 (L2 es lagu-
noso) [=n + G2 (L2)] *Podría ser un error de n + z, ya que N4 sigue un
modelo de Llama B.*
4.189-90 solo y en otras no mora solo; en unas mora] *om.* (*homoiot.
de en unas mora*) L2
4.204-5 que, aunque le sentía y gustaba, era como el amado dormido
en el seno] *om.* (*homoiot. de seno*) N4 (L2)
4.204-5 antes en su seno; que, aunque le sentía y gustaba, era como el
amado dormido en el seno] antes en su seno de su esposa (*homoiot.*) L2

Las omisiones por *homoioteleuton* de este catálogo que resultan menos interesantes para nuestro análisis son los que se hallan en un único manuscrito conservado (repárese, además, en la ausencia de lagunas de este tipo en G y en el hecho que el ms. I no incurra en saltos individuales, ya que solo reproduce los que estaban en el ms. E):

U: 1.87-8, 1.122-3, 1.147-8, 1.173, 1.265-6 (*L2 es lagunoso en este lugar*), 1.271, 1.483 (*L2 es lagunoso en este lugar*), 2.70-1, 2.78, 2.80, 3.55-7 (*para arreglar el salto de w en 3.56*), 3.90-1, 3.166-7, 3.179-81, 3.237, 3.431, 3.591, 3.631, 3.741-2, 3.764-5, 3.956-7, 3.1035-6, 3.1042-3, 4.157-8

T4: 2.257, 3.357, 3.643-4, 3.763-4, 3.793

D: 1.64-5, 3.147-8, 3.149-50, 3.191-2, 4.171-2

N1: 1.118-9, 3.786, 4.46-7, 4.83-4

R2: 3.55-7 (*para arreglar el salto de w en 3.56*)

G2: *Pr.* 28-29, *Pr.* 35-36, 1.86-7 (*L2 es lagunoso en este lugar*), 1.358 (*L2 es lagunoso en este lugar*), 1.386-7 (*L2 es lagunoso en este lugar*), 2.234 (*L2 es lagunoso en este lugar*), 2.266, 3.111-3 (*N4 es lagunoso en este lugar*), 3.233, 2.395-6 (*L2 es lagunoso en este lugar*), 3.662-4, 3.891-2, 4.72-3, 4.83-4, 4.101-2

L2: 1.45-50, 1.231-2, 2.31-2, 2.90, 2.244-5, 3.87-8, 3.139-40 (*N4 es lagunoso en este lugar*), 3. 475-6, 3.478-9, 3.726-8, 4.36-7, 4.59-60, 4.189, 4.204-5

N4: 1.182-4, 2.234, 2.347, 3.57, 3.362-3 (*L2 es lagunoso en este lugar*), 3.934-5, 3.1045-6, 3.1104, 4.22, 4.71, 4.110-1, 4.204-5

En cambio, resulta iluminadora la peculiar distribución de dichas lagunas entre las diferentes familias del *stemma codicum*. Dejo de lado de momento el grupo z_1 , dentro del cual la situación es más compleja por la contaminación de N4 y porque L2 es un *rifacimento*, así como por los problemas que plantea el testimonio U:

<i>Ascendiente</i>	Número	<i>Loci</i>
<i>y</i>	4	1.294 [<i>sin U</i>], 2.318-9 [<i>sin U</i>], 3.858 [<i>sin U</i>], 3.1057-8 [<i>sin U</i>]
<i>w</i>	12	3.43-4 [<i>con U</i>], 3.56[<i>con U</i>], 3.87 [<i>con U</i>], 3.108-9 [<i>sin U</i>], 3.172 [<i>sin U</i>], 3.574 [<i>sin U</i>], 3.687-90 [<i>sin U</i>], 3.698-9 [<i>sin U</i>], 3.787-8 [<i>sin U</i>], 3.969-70 [<i>sin U + G</i>], 3.993 [<i>sin U</i>], 3.1071-2 [<i>sin U</i>]
<i>n</i>	2	2.108, 4.189 [+ <i>G2</i> ; pero podría ser de z_1]
<i>z</i>	9	1.107 [<i>sin U</i>], 1.109-10 [<i>sin U + T4</i>], 1.118-9 [<i>con U</i>], 1.138-9 [<i>con U</i>], 1.197-8 [<i>con U</i>], 2.241-2 [<i>sin U</i>], 2.255-6 [<i>sin U</i>], 2.416-7 [<i>con U</i>], 2.424 [<i>sin U</i>]
<i>a</i>	1	3.1032
E (I)	2	<i>Pr.</i> 15-16, 2.454 [+ <i>G2</i>]

Como se puede apreciar, solo en 3 casos (sobre 30) dos amanuenses diferentes habrían caído de forma autónoma en el mismo error: *n* y G2 en 4.189, *z* y T4 en 1.109-10, E y G2 en 2.454; lo cual parece corroborar la regla enunciada arriba: cuanto más crece el número de casos en los que un grupo de testimonios reproduce un mismo salto óptico, tanto menos probable será su origen poligénico.

8.2. *La posible contaminación de n*

La tabla de los principales saltos por *homoiteleton* nos debería sugerir algo más. Resulta curioso, en efecto, que las omisiones de *w* se concentren todas en el comentario de la tercera canción (donde, además, el ms. D es lagunoso), mientras que los saltos de igual a igual de *z* se localizan enteramente en el comentario de las primeras dos canciones. Una distribución tan caprichosa tendría que hacernos sospechar de alguna perturbación en la parte alta de la familia *y*. Y entre las distintas hipótesis que se podrían barajar para explicar tan extraña casuística, parece lógico explorar sobre todo la pista de una posible contaminación de lecciones en *n* o, incluso, de un cambio de modelo por parte del copista de este testimonio perdido; es decir, cabe pensar que *n* siga (o contamine con) un manuscrito próximo a T4 principalmente en la declaración de las primeras dos canciones (obsérvese: supongo que se trate de un colateral de T4 porque este testimonio debía presentar las lagunas de *y* en 1.294 y 2.318-9). Esto explicaría la extraña secuencia de omisiones por *homoiteleton* de *z* y de *w*. En realidad, los saltos de *z* en el comentario de la primera y la segunda canción podrían ser sobre todo lagunas de *w* (pero la contaminación de *n* en esta sección del texto nos las ocultaría como corruptelas de *w*, haciéndonos creer que son todos errores de *z*).

En efecto, los errores significativos de *w* afloran del mismo modo precisamente en la declaración tanto de la tercera como de la cuarta canción:

3.81 “conocio y como” *en lugar de* “conoció y amó”

3.238 “gustando la sombra” *en lugar de* “gustando la gloria de Dios en sombra de gloria”

3.244 “aquel alma” *en lugar de* “aquí el alma”

- 3.625 omisión de “para entrar”
- 3.678 “el mouedor mejor e infunde este” *en lugar de* “mejor el move-dor e infusor de este”
- 3.881 “inquieta” *en lugar de* “quita”
- 3.894 “leuantarla” *en lugar de* “libertarla”
- 3.961 “la luz” *en lugar de* “la haz” (*atraído por el anterior* “lux”)
- 3.985 “las curara” *en lugar de* “las cebará”
- 3.1009 “conozcan” *en lugar de* “nazcan”
- 3.1031 “uentaja” *en lugar de* “entrega”
- 3.1040 omisión de “es a saber: extraños”
- 4.185 “Dios ... que” *en lugar de* “Dice ... porque”
- 4.209-10 “noticia” *en lugar de* “motica”;

mientras que los errores supuestamente de *w* en el comentario de las primeras dos canciones son todos pequeños gazapos de naturaleza poligenética:

- 1.201 sus potencias y su sustancia] sus p. y (su *om.*) sustancia (*haplografía*) U D N1 R2 G2 N4 (su s. y potencia L2)
- 1.384 saber] a s. U D N1 R2 G2 N4
- 2.12 pónelos] poneles U D N1 R2 N4 ponelas G2
- 2.445 Y] *om.* D N1 R2 G2 N4

A fin de cuentas, en la edición de 2008 ya se había apuntado la posibilidad de una estrecha relación entre T4 y *n*:

I rapporti di T4 con la tradizione non sono molto manifesti, date le varianti ugualmente corrette o gli errori poligenetici che condivide con alcuni testimoni. Come si vede nello stemma, tuttavia, non escludiamo una certa vicinanza di T4 alla costellazione di due manoscritti affini molto difettosi N1 e D, come dimostra la corruttela di N1 “a navegar” per (3.619-20) “a negarse” 253, correlata alla dittografia di T4 “a anegarse”, e la cattiva lettura 4.33 “mas” (T4 D) per “mayor” derivante dall’abbreviatura “*may.r*” attestata da N1. Diamo altri errori comuni a T4 N1 D:

- (*Epigrafe*) [por el mismo que las compuso]
- 1.155 “llege” (T4) “llegue” (N1 D) per “ha llegado”
- 1.225 “porque ésta [es] cura y medicina”

- 1.252 “cercome” per “cerrome”
- 1.313 “le es tan grave” per “le es tan grande”
- 2.105 “cauterizada subidamente” per “cauterizarla subidamente”
- 2.251 “unción del Espíritu [Santo]”
- 2.382 “La otra [es] vida espiritual”
- 4.175 “abrançandola” per “abrazándola”.³⁴

Y a esta lista podrían agregarse fácilmente más innovaciones:

- Pr.* 20 con cuya] en c. T4 D N1
- 1.92 ardor] amor T4 D N1 + U
- 1.133 ni bajo] y b. T4 D N1 + G
- 1.255 es cura] (es *om.* T4 D N1) cura
- 1.293 se satisfacer] (se *om.*) s. T4 D N1
- 1.332 eres] *om.* T4 D N1
- 1.338 beatifica vista] v. b. (*inversión*) T4 D N1 + U
- 1.355 con gran] (con *om.*) gran T4 D N1
- 1.369 del podar] de p. T4 D N1
- 1.420 Juan] Pedro T4 N1 (*om.* D Pablo G E I U R2 G2) (*error del arquetipo o del original*)
- 2.35 le llama] (le *om.*) llama T4 D N1
- 2.183-4 rehuya] r. (*corr.* huya) T4 huyga D N1
- 2.266-7 y tentaciones y tribulaciones] y tribulaciones y (y *om.* D) tentaciones T4 D N1 +U (y tentaciones *om.*) y tribulaciones G (y *om.*) tentaciones y (y *om.*G2) tribulaciones R2 G2 N4
- 2.298 aquello que dice] lo q. d. T4 D N1
- 2.369 no solo entrar] no solamente entrar T4 D N1
- 2.381 corporal y natural] n. y c. (*inversión*) T4 D N1 + U
- 2.383 es vida] (es *om.*) v. T4 D N1
- 3.473 el alma también] el a. (también *om.*) T4 N1 (*om.* D)
- 3.495 La cual] lo c. T4 N1 + U (*om.* D)
- 3.678-9 le pega al] le paga al T4 N1 + U (*om.* D)
- 3.764 sabrá] sabe T4 N1 (*om.* D)
- 3.836 la] las T4 N1 (*om.* D)

Ahora ya se puede afirmar que todas estas corruptelas, concentradas principalmente en la explicación de las primeras dos canciones, ratifican que,

34 Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. LXII.

en la primera mitad del comentario, el modelo principal de n fue con toda probabilidad un testimonio muy próximo a T4, y que, en consecuencia, en n (o en un ascendiente suyo) debió verificarse una contaminación tanto de ejemplares como de lecciones.

8.3. De nuevo acerca de la contaminación de U

Huelga reflexionar asimismo sobre los saltos ópticos de y , w y z que se transmiten a U a través del modelo del grupo z , manejado por su copista:

Ascendiente	Número	Loci
y	4	1.294 [sin U], 2.318-9 [sin U], 3.858 [sin U], 3.1057-8 [sin U]
w	12	3.43-4 [con U], 3.56[con U], 3.87 [con U] , 3.108-9 [sin U], 3.172 [sin U], 3.574 [sin U], 3.687-90 [sin U], 3.698-9 [sin U], 3.787-8 [sin U], 3.969-70 [sin U + G], 3.993 [sin U], 3.1071-2 [sin U]
z	9	1.107 [sin U], 1.109-10 [sin U + T4], 1.118-9 [con U], 1.138-9[con U], 1.197-8 [con U] , 2.241-2 [sin U], 2.255-6 [sin U], 2.416-7 [con U] , 2.424 [sin U]

La distribución de estas lagunas es coherente con la hipótesis de una alternancia de modelos por lo que se refiere al texto-base. Desde luego, sería útil tener en cuenta también las omisiones de z , pero su individuación es ardua por los motivos ya recordados (contaminación en N4 y reescritura en L2), así que me limitaré a señalar las omisiones por *homoioteleuton* que U comparte con G2, porque sospecho que este testimonio es el más cercano al modelo de z , que tuvo entre las manos el amanuense de U: 3.63-5 (L2 y N4 son lagunosos en este lugar), 3.660-1 y 3.705-6. En efecto, U y L2 no coinciden nunca en los saltos de igual a igual, mientras que U y N4 lo hacen solo al final (4.112-3); pero es esta una laguna que podría proceder de la tradición de la *Llama B*, porque está presente también en el ms. Q. Estos datos sugieren por lo menos los siguientes cambios de modelo en el ms. U (con la indicación “Modelo/s diferente/s” me refiero a un códice de la *Llama B* o bien a un testimonio cercano a G):

Modelo/s diferente/s: 1.107 (z sin U), 1.109-10 (z sin U)

Modelo de z : 1.118-9 ($z + U$), 1.138-9 ($z + U$), 1.197-8 ($z + U$)

Modelo/s diferente/s: 1.294 (*y* sin U), 2.318-9 (*y* sin U), 2.241-2, (*z* sin U), 2.255-6, (*z* sin U)

Modelo de z_i : 2.416-7 (*z* + U)

Modelo/s diferente/s: 2.424 (*z* sin U)

Modelo de z_i : 3.43-4 (*w* + U), 3.56 (*w* + U), 3.63-5 (G2 + U), 3.87 (*w* + U)

Modelo/s diferente/s: 3.108-9 (*w* sin U), 3.172 (*w* sin U), 3.574 (*w* sin U)

Modelo de z_i : 3.660-1 (G2 + U)

Modelo/s diferente/s: 3.687-90 (*w* sin U), 3.698-9 (*w* sin U)

Modelo de z_i : 3.705-6 (G2 + U)

Modelo/s diferente/s: 3.787-8 (*w* sin U), 3.858 (*y* sin U), 3.969-70 (*w* sin U), 3.993 (*w* sin U), 3.1057-8 (*y* sin U), 3.1071-2 (*w* sin U)

8.4. *Los saltos por homoioteleuton dentro del grupo z_1*

Las omisiones debidas a *homoioteleuton* de z_1 deberían ser siete, considerando que, a partir del párrafo 67 de la tercera canción, N4 cambia su modelo y empieza a seguir como texto-base un manuscrito de la versión apócrifa:

1.448-9 para él; y así ... son disposiciones] *om.* (*homoiot. de disposiciones*) G2 L2 (N4 modifica el texto para subsanar la laguna) [= z_1 , **sin U**]

2.234 es a saber de sustancia] *om.* (*homoiot. de sustancia*) N4 (G2 L2) [= z_1 , **sin U**]

3.63-5 en cuanto ... le da esta lámpara] *om.* (*homoiot. de y el resplandor que le da esta lámpara*) U G2 (N4 y L2 son lagunosos en este lugar) [= z_1 , **con U**]

3.111-3 siendo él piadoso ... y clemencia] *om.* (*homoiot. de siendo*) G2 (L2 y N4 son lagunoso en este lugar; U subsana la laguna en el margen) [= z_1 , **sin U**]

3.705-6 esto es, que no pasa del sentido animal] *om.* (*homoiot. de animal*) U G2 (L2) (no pasa N4) [= z_1 , **con U**] (N4 corrige ope codicum u ope ingenii)

4.101-2 de su malicia ... juicio] *om.* (*homoiot. de juicio*) G2 (L2 es lagunoso) (*podría ser un error de z_p , ya que N4 sigue un modelo de Llama B*)

4.189 en otras no mora solo] *om.* (*homoiot.*) D N1 G2 (L2 es lagu-

noso) [=n + G2 (L2)] (podría ser un error de n + z₁, ya que N4 sigue un modelo de Llama B)

Es posible, además, que N4, antes del cambio de ascendiente, haya corregido *ope codicum* algunas lagunas presentes en el manuscrito del grupo z₁; lo cual significa que podría sospecharse que fueran saltos ópticos de z₁ también 1.34 y 1.496-8 (omisiones de G2 y L2), además de aquellos de G2 en partes donde L2 es lagunoso (1.86-7, 1.358, 1.386-7, 2.234, 2.395-6).

Finalmente, es significativo que G2 y N4 no compartan saltos de igual a igual, mientras que L2 y N4 coinciden en cuatro lagunas: 3.34-6 (donde en L2 falta solo la primera parte de la frase omitida por el copista de N4), 2.232, 3.232 y 4.204-5 (aquí L2 omite un fragmento ligeramente más largo). Sin duda L2 y N4 deben ser colaterales y derivar de un mismo modelo (z₂), cuya existencia, a fin de cuentas, parece certificada por una larga serie de errores monogenéticos:

- 1.137-40 sino toda de una manera ... En las cosas] *om.* L2 N4
- 1.411 Dios ver] ver dios L2 N4
- 1.464 ni acuerdo de que se corte] *om.* L2 N4 (ni acuerde (de *om.*) que se cuerte G2)
- 2.110 al trabucamiento] *om.* L2 N4
- 2.191-2 por su limpieza] *om.* L2 N4
- 2.232 arriba] *om.* L2 N4
- 2.240 y callarlo] *om.* L2 N4
- 2.321-2 de tentarlos más adentro] *om.* L2 N4
- 3.40 actualmente] *om.* L2 N4
- 3.317 en mí] *om.* N4 L2
- 3.649-50 y actos] *om.* N4 L2
- 3.670 ni entender cosa más particular] (ni entender cosa *om.*) particular mas N4 L2
- 3.672 Introdújome] metiome N4 L2
- 3.673-4 este puesto: que, si cesa] este estado porque dexa N4 L2
- 3.674-5 cuanto eran de su parte] *om.* N4 L2
- 3.678-9 le pega al] le (lo L2) pega e infunde en el L2 N4 (le paga al U T4 N1 le paga el G2)
- 3.693-4 Y así, la voluntad para ir a Dios, más ha de ser desarrimándose ... que arrimándose] De lo qual se colige que para que la v. se

llegue a dios se ha de dasarrimar ... (que arrimándose *om.*) L2 N4
3.694-5 Y así, cumple bien el precepto
de amor] para que cumpla perfectamente el precepto L2 y para que
cumpla el precepto perfectamente N4
3.728-9 y eficaz] *om.* N4 L2
3.956 conviene a saber] *om.* N4 L2
3.1007 sonle a él como locura] *om.* L2 N4
3.1030 como habemos dicho] *om.* N4 L2

9. APÉNDICE: ACERCA DE LA *PRINCEPS*

La *princeps* de 1618 (P) debería pertenecer a la familia *y*, conforme indican algunos errores ya comentados como “linaje” por “lenguaje” (3.524) e “invisible” por “indecible” (4.122)³⁵. Con toda certeza, se trata de un texto contaminado bastante alejado del autógrafo o idiógrafo sanjuanista, aunque en la dedicatoria inicial Gaspar de Borja aluda a los “papeles originales”³⁶ utilizados y el padre Diego de Salablanca, en los *Apuntes y advertencias*, declare: “Hanse mirado con atención diferentes escritos y papeles de estas *Obras*, y buscado con cuidado los originales, y así sale conforme a ellos este texto impreso, que es el verdadero y legítimo”³⁷.

En efecto, el texto-base de P parece formar parte del grupo *z* o, para ser más exactos, del grupo *z*₁ (G2, L2 y N4). La variante de este ascendiente “respiración de Dios” en lugar de “aspiración de Dios”, en el penúltimo párrafo de la cuarta canción, es sin duda invisible *y*, en consecuencia, incorregible tanto *ope ingenii* como *ope codicum*, razón por la cual se transmite a la *princeps*; pero esta corrupción se podría tachar de supuestamente poligénica, dada la cercanía de “respira” y los pocos grafemas que mudan:

35 Sobre la tradición impresa de la *Llama*, véanse Paola Elia, “Ritocchi apocrifi nella trasmissione a stampa della *Llama de Amor viva* di Juan de la Cruz”, *Filologia dei testi a stampa*, Mucchi, Modena 2005, pp. 195-212; y Paola Elia y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, pp. XL-XLIV.

36 San Juan de la Cruz, *Obras espirituales que encaminan una alma a la perfecta unión con Dios... Con vna resunta de la vida del Autor, y unos discursos por el P. F. Diego de Jesus Carmelita descalzo, Prior del Conuento de Toledo*, Viuda de Andrés Sánchez Expeleta, Alcalá, 1618, pp. [14]-[16] del paratexto.

37 *Ibidem*, p. 620.

4.227-8 aspiración] respiración (*por atracción del precedente respira*)
G2 L2 (N4 *en esta parte sigue la Llama B*)

LLA 4.16 Mas, en este recuerdo que el Esposo hace en esta alma perfecta, todo es perfecto, porque él lo hace todo. Y entonces en aquel excitar y recordar, al modo de como cuando uno recuerda y respira, siente el alma la [**aspiración E I G U T4 D N1 R2 L1B (=N4) / respiración G2 L2 + P**] de Dios, y, por eso, dice:

¡Y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

En cambio, no es factible cuestionar la validez del error común que vincula a P con la familia z_i en el párrafo 26 de la segunda canción. San Juan de la Cruz cita el *Eclesiastés* (X, 4) y repite dos veces la palabra “curación” para traducir “curatio” de la *Vulgata*; sin embargo, el escriba de z_i se confunde y el padre Salablanca no se percata de la corruptela: “Si el espíritu del que es poderoso descendiere sobre ti, no dejes tu lugar (esto es, el lugar y puesto de tu *corazón*, que es aquel trabajo); porque la curación...”:

2.345-6 tu curación] tu corazón G2 L2

2.345-6 el lugar y puesto ... trabajo] (el lugar y puesto ... que es aquel *om.*) la tribulación y trabajo N4

LLA 2.26 “Si el espíritu del que es poderoso descendiere sobre ti, no dejes tu lugar” (esto es, el lugar y puesto de tu [**curación E I G U T4 D N1 R2 / corazón G2 L2 + P / (om. N4)**], que es aquel trabajo); “porque la curación...”

P: “Si el espíritu del que es poderoso descendiere sobre ti, no dejes tu lugar” (esto es, el lugar y puesto de tu corazón, que es aquel trabajo); “porque la curación...”

Muy interesantes resultan también las innovaciones presentes en el párrafo 37 de la primera canción. Esta vez depende del copista de z la sustitución de “arde” por “ardiendo” que llega hasta la *princeps*, la cual, además, probablemente omitió el error “como de sí” por “como dije” de z_i al no saber corregirlo.

1.36 que, demás de eso] (que la tiene esp.) que de mas deseo G2

1.37 arde] ardiendo R2 G2 L2 N4

y echa llama, como dije] ya hecha llama como de si G2 echa ya echa llama (como *om.*) de si L2 (y *om.*) echa llama (como dije *om.*) N4

L/A 1.3 Esta llama de amor es el espíritu de su Esposo, que es el Espíritu Santo, al cual siente ya el alma en si, no solo como fuego que la tiene consumida y transformada en suave amor, sino como fuego que, [**demás de eso, arde en ella y echa llama, como dije E I G T4 D N1 / ardiendo en ella y echa llama, como dije R2 / de mas deseo ardiendo en ella ya hecha llama como de si G2 / demás de eso ardiendo en ella echa ya echa llama (como om.) de si L2 / demás de eso ardiendo en ella (y om.) echa llama (como dije om.) N4 / (demás de eso om.) ardiendo en ella (y om.) echa llama (como dije om.) P**]

Un ejemplo de trivialización de z_1 que pasa a la tradición impresa es la sustitución de “al canto” por “a(l) punto”:

1.410 al canto] al punto G2 a punto N4 (*El pasaje falta en L2*)

25. Y, sintiéndose el alma en esta sazón, en estos gloriosos encuentros, tan [**al canto E I G U T4 D N1 R2 / al punto G2 / a punto N4 + P**] de salir en abundancias a poseer el reino acabadamente...

P: Y, sintiéndose el alma en esta sazón, en estos gloriosos encuentros, muy a punto de salir en abundancias a poseer el reino perfectamente...

Numerosas otras lecciones características corroboran la adscripción de la *princeps* al grupo z_1 ; y esto no nos puede maravillar, ya que también R2 y su modelo z debían formar parte de los traslados que la orden de los Descalzos consideraba más fidedignos.

Para esclarecer la contaminación de P conviene examinar de nuevo los saltos por *homoiooteleuton* en común con otros testimonios de la *Llama A*. Como es fácil comprobar, para la preparación de la príncipe se debieron utilizar solo manuscritos de la rama y . En efecto, de los cuatro saltos de igual a igual detectados en y , tres se transmiten a P (2.318-9 [y], 3.858 [y], 3.1057-8 [y]), mientras que la cuarta laguna por *homoiooteleuton* (1.294 [y]) pertenece a un fragmento más largo que la edición de 1618 omite por completo. Lo cual

sugiere que el padre Salablanca no manejó manuscritos externos a la familia y.

Por el contrario, P no presenta varias lagunas de *w* o de *z* que necesariamente figuraban en el modelo perteneciente a z_i ; en estos casos puede haberse dado tanto una contaminación de lecciones (es decir, una corrección *ope codicum* de los saltos de z_i) como una contaminación de ejemplares; la príncipe lee correctamente en los siguientes lugares:

1.118-9 cuanto más interior ella es: porque cuanto más interior es **P**] y quanto mas interior U quanto mas interior ella es N1 quanto mas interior es R2 G2 y quanto es mas interior N4 quanto es mas interior L2 (*homoiot. de quanto mas interior*) [= **z**] *No se trata de z + N1, porque son dos saltos diferentes: z omite “ella es: porque cuanto más interior” (homoiot. de “cuanto más interior”); N1 omite “es: porque cuanto más interior” (homoiot. de es).*

2.241-2 que dice san Juan ... y en el cálculo **P**] *om. (homoiot. de el calculo) R2 N4 G2 (L2) [=z]*

2.255-6 conforme aquello ... semejante a ti **P**] *om. N4 (conforme aquello ... Todos mis huesos om.) diran (dira G2) Dios quien avrá semejante a ti R2 G2 (homoiot. de huesos) (D y L2 son lagunosos en este lugar) [=z]*

3.108-9 sientes que te ama con sabiduría; siendo él bueno, sientes que te ama con bondad **P**] sientes que te ama con (sabiduría ... que te ama con om.) bondad (*homoiot.*) N1 G2 (N4) sientes que te ama con sabiduria (siendo él bueno ... bondad om.) (*homoiot.*) R2 (D es lagunoso en este lugar) [=w] R2 *enmienda por conjetura, sustituyendo “bondad” por “sabiduría”*

3.172 de aire, ni son solo **P**] *om. (homoiot. de son solo) D N1 R2 N4 G2 L2 [=w]*

3.574 ni casi nada ... el daño **P**] *om. (homoiot. de daño) N1 R2 G2 N4 (D y L2 son lagunosos en este lugar) [= w]*

3.698-9 segura va vacía de forma y figura **P**] *om. (homoiot. de forma y figura) N1 R2 G2 L2 (D y N4 son lagunosos en este lugar) [=w]*

3.787-8 y adjudicas para ti la anchura y libertad] *om. (homoiot. de libertad) N1 R2 G2 N4 (D L2) [=w]*

3.993 por no de Dios] *om. (homoiot. de Dios) D N1 R2 G2 (L2 es lagunoso en este lugar y N4 sigue un modelo de Llama B) [= w]*

3.1071-2 pues él en sí siempre se (se om. T4 + P) es el mismo **P**] *om. (homoiot. de mismo) D N1 R2 G2 (L2 es lagunoso y N4 sigue un modelo de Llama B) [=w]*

Este último caso es revelador, porque en T4 y P aparece la misma variante. Es muy probable, entonces, que el padre Salablanca haya subsanado los errores del testimonio del grupo z_1 utilizando T4 o un manuscrito colateral de T4 (¿acaso el mismo que contaminó el ascendiente $n?$). Corroboran esta intuición un par de saltos de igual a igual que la príncipe tiene en común con dicho códice, T4, los cuales nos llevan asimismo a decantarnos por una contaminación de ejemplares:

3.357 todo lo que puede por vía de voluntad] *om.* (*homoiot. de de voluntad*) T4 P

4.123-4 porque siendo comunicación de la excelencia de Dios] *om.* (*homoiot. de excelencia de dios*) T4 N4 P *El mismo salto en el ms. Q de Llama B.*

Y entre los saltos de z que se transmiten a P figura también, por supuesto, el que cometieron a la vez el copista de T4 y el de z (1.109-10):

1.109-10 delante de él todo el tiempo, jugando] *om.* (*homoiot. de jugando*) T4 R2 G2 N4 (L2 *es lagunoso en esta parte*) P [= z + T4 + P]

1.107 gracias, descubriéndola allí sus] *om.* (*homoiot. de sus*) R2 N4 G2 (L2 *es lagunoso en esta parte*) P [= z + P]

2.416-7 y ya sólo es apetito de Dios] *om.* (*homoiot. de de Dios*) U R2 N4 G2 L2 P [= z + P]

2.424 y la voluntad es ... de Dios] *om.* (*homoiot. de de Dios*) R2 N4 G2 (D L2) [= z + P]

La *princeps* conserva asimismo un par de saltos ópticos en los que incurrió el amanuense de z_1 :

1.448-9 para él; y así ... son disposiciones] *om.* (*homoiot. de disposiciones*) G2 L2 (N4) P [= z_1 + P]

2.234 es a saber de sustancia] *om.* (*homoiot. de sustancia*) N4 (G2 L2) P [= z_1 + P]

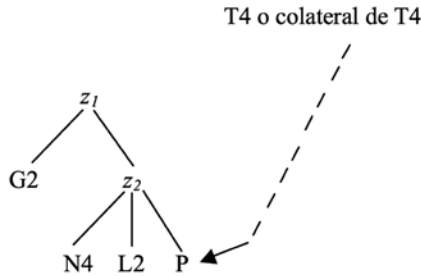
Es bastante arriesgado conjeturar, dentro de z_1 , cuál pueda ser el testimonio más cercano a P. Sin embargo, si nos limitamos a los saltos de igual a igual, vemos que la primera edición no comparte omisiones de este tipo con G2, mientras que, *a contrario sensu*, tres lagunas por *homoioteleton*

nos llevan a insertar el modelo empleado para la príncipe en el subgrupo formado por N4 y L2 (z_2):

3.232 gustándolas en sombra (G2)] *om.* (*homoiot. de en sombra*) N4
L2 [N4 L2 + P]

3.362-3 porque todos son disposiciones para la unión del matrimonio (G2)] *om.* N4 P (*homoiot. de del matrimonio*) (L2 *es lagunoso en este lugar*) [N4 (L2) + P]

4.189-90 solo y en otras no mora solo; en unas mora (solo y en unas mora G2)] *om.* (*homoiot. de en unas mora*) L2 P (N4 *sigue un testimonio de la Llama B*) [L2 (N4) + P]³⁸



38 En este último caso es probable que al copista de z_1 sea imputable la omisión que transmite G2, y que el salto de z_2 sea más bien un intento de subsanar el texto.

Un posible caso de contaminación en la tradición textual del *Caballero dama* de Cristóbal de Monroy y Silva

PAOLO PINTACUDA
Universidad de Pavía

Título: Un posible caso de contaminación en la tradición textual del *Caballero dama* de Cristóbal de Monroy y Silva.

Title: A Possible Case of Contamination in the Textual Tradition of the *Caballero Dama*, by Cristóbal de Monroy y Silva.

Resumen: En la tradición textual de la comedia de Monroy y Silva *El caballero dama*, un testimonio especialmente autorizado, que representa una de las dos ramas procedentes del arquetipo, parece presentar un caso de contaminación. El fenómeno resulta de notable interés ecdótico, porque lleva el editor del texto, a la hora de seleccionar las variantes adiaforas, a inclinarse hacia la otra rama.

Abstract: In the textual tradition of the comedy of Monroy y Silva *El caballero dama*, a particularly authorized testimony, which represents one of the two branches from the archetype, seems to present a case of contamination. The phenomenon is of remarkable ecdotic interest, because the editor of the text, when selecting the equally acceptable variants, inclines towards the other branch.

Palabras clave: Monroy y Silva, Caballero dama, Contaminación, Crítica textual.

Key words: Monroy y Silva, Caballero dama, Contamination, Textual criticism.

Fecha de recepción: 8/12/2016.

Date of Receipt: 8/12/2016.

Fecha de aceptación: 22/12/2016.

Date of Approval: 22/12/2016.

El caballero dama es, tal vez, uno de los textos del dramaturgo sevillano Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649) que más atención ha recibido por parte de la crítica, fundamentalmente a raíz del argumento del enredo: perteneciente al que Bem Barroca¹ llamó “ciclo troyano” —conjunto

1 Su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Sevilla en 1967, queda inédita; sin embargo, algo pudo resumirse en el estudio introductorio de Manuel R. Bem Barroca, *Dos comedias inéditas de don Cristóbal de Monroy y Silva: “No hay más saber que*

formado por cuatro comedias centradas en el mismo asunto mitológico (siendo *El robo de Elena*, *Héctor y Aquiles*, y *La destrucción de Troya* las demás)—, la obra lleva a la escena el famoso episodio de la vida de Aquiles, ocultado por su madre Tétis bajo hábitos femeninos en la corte del rey Licomedes, en Esciros, para que no participara en la guerra de Troya, ante cuyos muros moriría, según le había revelado un oráculo; precisamente el travestismo del héroe, recurso que sin duda es mucho menos frecuente que el contrario en el teatro del Siglo de Oro —donde el tipo de la mujer vestida de hombre fue una presencia habitual—, se antoja el aspecto que ha despertado los mayores intereses (aunque no siempre el tratamiento crítico recibido ha sido el deseable)². Pese a ello, la comedia en breve contará con la primera edición moderna³, condición esta —por otro lado— poco sorprendente, visto que apenas una cuarta parte del amplio *corpus* del ingenio andaluz se han dado a las prensas con rigor científico (y ni siquiera todas responden a criterios filológicos sólidos).

Al no conservarse testimonios manuscritos del *Caballero dama*, nos enfrentamos con una tradición textual exclusivamente impresa, constituida por (al menos) once ediciones distintas⁴; todas son sueltas teatrales que

saber salvarse”, “*No hay amor donde no hay celos*”, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1976. Sobre el dramaturgo véase, como primera aproximación, la ficha de Paolo Pintacuda, “Monroy y Silva, Cristóbal”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, I, Madrid, Castalia, 2010, pp. 1030-1035; mientras que el repertorio bibliográfico más completo es, con diferencia, el de José Manuel Campos Díaz, “Monroy y Silva, Cristóbal de”, en *Escritores de Alcalá de Guadaíra. Diccionario bio-bibliográfico y antología de textos*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997, pp. 278-310.

- 2 Cf. José Jiménez Ruiz, “Es Aquiles y es mujer. Del mito clásico al oxímoron barroco: *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy y Silva”, en *Estudios sobre patrimonio literario andaluz (II)*, Málaga, Aedile, 2010, pp. 49-83 (p. 50).
- 3 Cristóbal de Monroy y Silva, *El caballero dama*, ed. Paolo Pintacuda, Córdoba, Almuzara, en prensa. Adelanto aquí una pequeña parte de las consideraciones que he consignado al “Estudio ecdótico”, donde se discuten todos los errores que me han llevado a reconstruir las relaciones genealógicas entre los testimonios.
- 4 Lo que pone decididamente al día los datos bibliográficos de que se disponía: José Manuel Campos Díaz, *op. cit.*, pp. 284-285, localiza siete ediciones del *Caballero dama*, dando noticia de otras dos, de las cuales ignoraba ejemplares; y más parciales resultan tanto las bibliografías clásicas de Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, X, Barcelona, Librería Palau, 1957, p. 56, y de José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, XV, Madrid, CSIC, 1992, pp. 189-190, respectivamente con

se publicaron entre finales del siglo XVII y el tercer cuarto del XVIII⁵:

- A [s. l.], [s. i.], [s. a.], 4^o, [16] h., *A-D*⁴.
EL CAVALLERO DAMA. | COMEDIA | FAMOSA. | DE D.
CHRISTOVAL DE MONROY Y SILVA. | ... |
- B [s. l.], [s. i.], [s. a.], 4^o, 32 p., *A-D*⁴.
EL CAVALLERO DAMA, | COMEDIA | FAMOSA. | *DE DON*
CHRISTOVAL DE MONROY | y *Silva*. | ... |
- C₁ [s. l.], [s. i.], [s. a.], 4^o, [16] h., *A-D*⁴.
EL CAVALLERO DAMA, | COMEDIA FAMOSA, | DE DON
CHRISTOVAL DE MONROY | Y SILVA | ... |
- C₂ [s. l.], [s. i.], [s. a.], 4^o, [16] h., *A-D*⁴.
EL CAVALLERO DAMA, | COMEDIA FAMOSA, | DE DON
CHRISTOVAL DE MONROY | Y SILVA | ... |⁶
- D [s. l.], [s. i.], [s. a.], 4^o, [16] h., *A-D*⁴ (Num. 54).

cinco y seis ediciones, como las contribuciones pioneras sobre el dramaturgo de Gerald E. Wade, "Cristóbal de Monroy y Silva", *Bulletin of the Comediantes*, V (1953), pp. 3-9 (p. 6); y Manuel Fernández Nieto, "Contribución al estudio del teatro de Cristóbal de Monroy", en *Homenaje a Antonio Millares Carlo*, Las Palmas, Caja insular de ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 547-571; pp. 552-553, con dos y cinco ediciones.

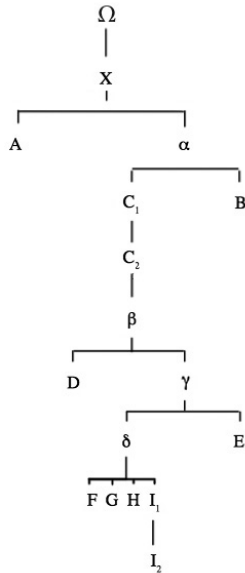
- 5 Me limito a remitir a un ejemplar por cada edición (más informaciones se encontrarán en mi citada edición): A = Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), T/14986/5; B = Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, OMLP 177p; C₁ = Chapel Hill, University Library at the University of North Carolina, PQ6217.T445 v. 27, no. 2; C₂ = BNE, T/14804/8; D = BNE, T/1539; E = BNE, T/14804/7; F = Parma, Biblioteca Palatina, collezione CC*IV.28033/33 (9); G = BNE, T/5192; H = BNE, T/4399; I₁ BNE, T/15061/6; I₂ = BNE, T/566.
- 6 Las dos ediciones, que a primera vista podrían perfectamente confundirse y que con toda probabilidad salieron del mismo taller de imprenta, revelan en cambio diferencias sustanciales, ya que C₂ es decididamente más descuidada y añade muchos errores al texto de la comedia. El hecho de que el componedor de C₂ recurra muy a menudo a las abreviaturas respecto a C₁, el frecuente empleo de tipos redondos en palabras escritas en cursiva («*Infanta*»), y que se le escapen también varias erratas, delataría una labor realizada con cierta prisa, igual para tener pronto una edición que (tal vez) reemplazara las existencias, agotadas, de C₁.

Num. 54 | COMEDIA FAMOSA; | EL CAVALLERO DAMA. | *De Don Christoval de Monroy y Silva.* | ... |

- E Valladolid, Alonso del Riego, s. a., 4^o, [16] h., *A-D^f*.
COMEDIA FAMOSA, | EL CAVALLERO | DAMA, | *DE D. CHRISTOVAL DE MONROY Y SILVA.* | ... | [Colophon:] Impresa en Valladolid: En la Imprenta de *Alonso del Riego*, Impresor de la Real Universidad, y del San- | to Oficio de la Inquisicion, donde se hallará esta, y | otras de diferentes titulos: Y Entremeses, Historias, | Coplas, Estampas, y diferentes generos de Libros. | Vive à la Calle de la Libreria.
- F Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael, s. a., 4^o, 28 pp., *A-C^f, D²* (Num. 65).
Num. 65. | EL CABALLERO DAMA. | COMEDIA | FAMOSA, | *DE D. CHRISTOVAL DE MONROY Y SILVA.* | ... | [Colophon:] CON LICENCIA: | En Sevilla, en la Imprenta de la *Viuda* | de *Francisco de Leefdael*, en la Casa | del Correo Viejo.
- G Sevilla, Imprenta del Correo Viejo, s. a., 4^o, 28 pp., *A-C^f, D²* (Num. 65).
Num. 65. | EL CABALLERO DAMA. | COMEDIA | FAMOSA, | *DE D. CHRISTOVAL DE MONROY Y SILVA.* | ... | [Colophon:] Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta del Correo Viejo, | frente del Buen Sucesso.
- H Sevilla, José Padrino, s. a., 4^o, 24 pp., *A-C^f* (Num. 200).
Num. 200. | COMEDIA FAMOSA. | EL | CABALLERO | DAMA. | *DE DON CHRISTOVAL DE MONROY.* | ... | [Colophon:] Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de JOSEPH PADRINO, Merca-
der de | Libros, en calle de Genova.
- I₁ Valencia, Viuda de José de Orga, 1768, 4^o, 28 pp., *A-C^f, D²* (N. 129).
N. 129. Pag. 1 | COMEDIA FAMOSA. | EL CAVALLERO | DAMA. | *DE D. CHRISTOVAL DE MONROY Y SILVA.* | ... | [Colophon:] CON LICENCIA: EN VALENCIA, en la Imprenta de la | Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, | junto al Real Colegio del Señor Patriarca, en donde | se hallará esta, y otras de diferentes | Titulos. Año 1768.
- I₂ Valencia, Viuda de José de Orga, 1768, 4^o, 28 pp., *A-C^f, D²* (N. 129).
N. 129. Pag. 1 | COMEDIA FAMOSA. | EL CAVALLERO | DAMA. | *DE D. CHRISTOVAL DE MONROY Y SILVA.* | ... | [Colophon:] CON

LICENCIA: EN VALENCIA, en la Imprenta de la | Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, | junto al Real Colegio del Señor Patriarca, en donde | se hallará esta, y otras de diferentes | Titulos. Año 1768⁷.

A pesar de los obstáculos que puede plantear la transmisión de un texto teatral del Siglo de Oro, máxime cuando (como en este caso) la tradición está constituida exclusivamente por sueltas teatrales impresas —donde la actitud correctora de los talleres dieciochescos a veces se manifiesta a las claras—, la evaluación de los errores comunes a todos los testimonios conservados ha permitido establecer sus relaciones genealógicas, de manera que el estema, de acuerdo con el análisis textual, es el siguiente (quedan sin fijar las ramas más bajas que, afortunadamente, se revelan inútiles para la reconstrucción del texto crítico del *Caballero dama*):



7 Como es frecuente dentro de la serie numerada de los Orga, ejemplares aparentemente idénticos revelan su procedencia de ediciones distintas: “La misma permanencia de la serie y el interés por mantenerla siempre con existencias hizo necesaria la reedición de muchas comedias. Característica, sólo pocas veces no observada, es la conservación de las indicaciones tipográficas y de año en las sucesivas reediciones. Sólo el cotejo de ejemplares permite señalar las diferentes ediciones [...]” (Jaime Moll, “La serie numerada de comedias de la Imprenta de los Orga”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXV (1968-1972), pp. 365-456; p. 371).

Sobra decir que, según las leyes de la crítica textual, para reconstruir la lección del arquetipo X basta el acuerdo entre A y B, o entre A y C₁, quedando los demás testimonios reducidos a la categoría de *descripti*, y que las dificultades surgen a la hora de valorar y seleccionar las lecciones adiaforas que oponen las dos ramas (A y α).

Dicho esto, quiero ahora hacer hincapié en unas lecciones que oponen A y α , equipolentes en apariencia y que, en cambio, esconden muy probablemente un caso de contaminación. En la primera jornada, recién llegados Aquiles (disfrazado de Aurora) y su criado Pulgón al palacio de Licomedes, asistimos a una de las escenas cómicas que amenizan la obra: después de oír la ridícula narración con que Pulgón cuenta las aventuras que los han llevado hasta allí, el criado del rey Licomedes, Pistolete, lo amenaza con virulencia, preocupado de que el nuevo gracioso pueda quitarle su oficio de bufón en la corte; mientras los dos discuten, se les acerca el duque —primo de Licomedes— para avisar a Pulgón de que el rey desea hablarle, lo que evidentemente aumenta la envidia y los celos de Pistolete. Precisamente en este punto, cuando Pistolete no tiene más remedio que dejar marcharse al rival, la edición A nos ofrece una lectura exclusiva, que difiere de α por modificar unos versos e incluir cuatro más⁸:

	LECCIÓN DE α		LECCIÓN DE A
PISTOLETE	Vaya, pero al punto vuelva.	PISTOLETE	Vaya, pero al punto vuelva.
	<i>Vase</i> PULGÓN.	PULGÓN	Volveré quando quisiere: pues ¿ve que me estima y precia el rey a mí, y con su primo me llama a su sala mesma? ¿Velo? Pues enhoramala se quede, que es una bestia.
	Muriéndome estoy de envidia, que si este a privar empieza me ha de quitar mi provecho. Escondido en esta puerta veré lo que el rey le quiere.		<i>Vase</i> PULGÓN.
		[PISTOLETE]	Muriéndome estoy de embidia y escondido en esta puerta veré lo que el rey lo quiere.

Con todo, varios aspectos de la versión transmitida por A no dejan de convencer. Antes que nada es evidente, cuando se lee integralmente la

8 El pasaje corresponde a los vv. 630-635 de nuestro texto crítico.

escena, que las palabras atribuidas a Pulgón en A son la repetición exacta de las que Pistolete acaba de pronunciar (según todos los testimonios), convencido de que las escuetas palabras del duque —«Venga, / que lo llama el rey» (vv. 618-619)— estén dirigidas a él, y no a Pulgón (vv. 620-624):

¿Ve cómo me estima y precia
el rey a mí, y con su primo
me llama a su sala mesma?
¿Velo? Pues enhoramala
se quede, que es una bestia.

El dato de por sí no sería nada concluyente: podría tratarse de una cita deliberada con la que el criado de Aquiles quiere burlarse de su adversario, cuya anterior jactancia se ha mostrado infundada, repitiendo en son de mofa su misma frase; y obsérvese, por otra parte, que poco después, al final de la jornada, Pulgón actuará exactamente de esta manera, volviendo a decirle con tono burlesco a Pistolete, con mínimas variantes (pues, sin embargo, las hay), las amenazadoras palabras que el rey, movido a cólera con su criado, le ha dirigido poco antes⁹.

Pero hay otro elemento algo dudoso: si consideramos que A, B y C₁ se realizaron —hecha la salvedad de la primera página— a plana y renglón¹⁰, puede resultar sorprendente que la versión del pasaje que nos ocupa, cuatro versos más larga, no afecte a la página 9 de la edición A donde se imprime, puesto que el componedor termina la segunda columna de la plana tipográfica con el mismo verso que remata la correspondiente plana de B y C₁. La incorporación de los cuatro renglones se consigue, muy llanamente, evitando disponer en dos líneas los versos pronunciados en parte por un personaje y en parte por otro —recurso que la edición utiliza casi siempre en los primeros ocho folios para mar-

9 Licomedes, furioso, echa a su criado de la corte: “Salte allá fuera, / vete luego de palacio: / no vuelvas a mi presencia, / que te mandaré ahorcar / si vuelves donde te vea” (vv. 716-720). Enseguida, al quedar solos los dos graciosos en la escena, Pulgón pone en ridículo a Pistolete, repitiéndole con el tono «muy grave» del rey: “Oye, sálgase allá fuera, / que lo mandaré ahorcar / si vuelve donde le vea” (vv. 724-726).

10 Consideración que permite suponer que el arquetipo X debió de ser una edición impresa.

car tipográficamente el cambio de persona— en los vv. 607-608 y 614:

sabe quien soy? *Pul.* Sí, señor.

Pist. Quien soy? *Pul.* Barbero.

de vna vez. *Pul.* Con q? *Pist.* Cõ esta

Si ordinariamente un texto teatral compaginado de esta forma no tendría por qué llamar la atención crítica, en el caso de la edición que nos traemos entre manos el fenómeno adquiere un relieve distinto, dado que se trata del único lugar de toda la primera mitad de la comedia en el que el cajista prescinde del punto y aparte; lo que, por tanto, nos inclinaría a juzgarlo como uno de los más instintivos y triviales recursos tipográficos para obviar problemas de espacio y consentir la incorporación de los cuatro versos adicionales sin verse obligado a alterar el orden de reproducción a plana y renglón¹¹. Se trataría, pues, de un añadido exclusivo de A respecto al antígrafo del que descende, y no de un acortamiento de α . Y como la hipótesis de que tales intervenciones sean un fruto creativo del mismo taller de donde salió A resulta a todas luces inviable, la suposición más lógica —en cambio— es que A se haya realizado a partir de un ejemplar de la edición X que presentara correcciones manuscritas interlineares o en el margen (tal vez un ejemplar procedente de una compañía teatral), propiciando así una suerte de contaminación; menos canónica, quizás, pero contaminación al fin.

El fenómeno podría haber afectado el texto de la comedia en otros lugares, si pensamos que también todas las *lectiones singulares* de A de menor envergadura pueden proceder de notas apuntadas en el ejemplar de X manejado (aunque se explicarían perfectamente como innovaciones de A o de α respecto al arquetipo). Si bien no disponemos de ninguna posible información acerca de la autenticidad de la lectura y del valor

11 Hay más: la ausencia en A de los vv. 632-633 («que si este a privar empieza / me ha de quitar mi provecho») podría deberse a la necesidad de eliminar una mínima porción de texto para seguir a plana y renglón: como los dos últimos versos de la página contienen una glosa escénica implícita, que merecía conservarse («Escondido en esta puerta / veré lo que el rey le quiere»), la solución más inmediata e inocua consistía en la supresión de los versos anteriores («que si este a privar empieza / me ha de quitar mi provecho»).

ecdótico de estas lecciones, que en principio podrían transmitir tanto versos apócrifos como auténticos, la segunda conjetura parece la menos probable: el hecho de que A se ultimara —como muy pronto— en las postrimerías del siglo XVII, reproduciendo X a plana y renglón, y sin particular cuidado, nos inclina a desconfiar de que el taller haya tenido acceso a un impreso anotado especialmente autorizado por Monroy. Además, la lección del pasaje introducido por A no resulta irreprochable, en tanto que necesita de la restitución, después de la salida de escena de Pulgón, de la indicación del nombre de Pistolete, quien pronuncia los últimos versos (que en B y C₁ —todo menos una casualidad— carecían de atribución al ponerse en boca del mismo personaje, Pistolete, quien ya estaba hablando antes de que Pulgón se marchara).

Claro que, dentro de la tradición del *Caballero dama*, el hecho de que muy probablemente el testimonio A sufra contaminación tiene repercusiones importantes en la reconstrucción del texto crítico de la comedia, sobre todo en el momento en que se deben seleccionar las lecciones adiaforas que oponen las dos ramas (A y α): y visto que el testimonio A, por su actitud, no puede considerarse especialmente fidedigno, en esos casos nos hemos inclinado hacia la otra rama de nuestro estema.

“Primero, no desesperarás”: algunas reflexiones sobre la contaminación y la zarzuela *Acis y Galatea* de Cañizares

GIUSEPPE MAZZOCCHI

Universidad de Pavía

Título: “Primero, no desesperarás”: algunas reflexiones sobre la contaminación y la zarzuela *Acis y Galatea* de Cañizares.

Title: “First, thou shalt not despair”: Some Reflections on Contamination and the zarzuela *Acis y Galatea* by José de Cañizares.

Resumen: Este ensayo analiza la tradición textual de la zarzuela *Acis y Galatea* de José de Cañizares (1708) a la luz de un testimonio hasta ahora no tenido en cuenta. De ahí, se desarrollan unas consideraciones sobre la transmisión del teatro musical y más en general sobre la conducta del editor neolachmanniano ante el fenómeno de la contaminación.

Abstract: This essay analyzes the textual tradition of zarzuela *Acis y Galatea* by José de Cañizares (1708) in light of a so far unstudied manuscript. This case study encourages some reflections on textual contamination in musical theatre and more in general on the conduct of a neo-lachmannian editor studying such a phenomenon.

Palabras clave: José de Cañizares, *Acis y Galatea*, textos teatrales, contaminación, método neolachmanniano.

Key words: José de Cañizares, *Acis y Galatea*, Dramatic Texts, Contamination, Neo-Lachmannian Method.

Fecha de recepción: 8/11/2016.

Date of Receipt: 8/11/2016.

Fecha de aceptación: 9/11/2016.

Date of Approval: 9/11/2016.

Es evidente que hoy, en el debate que en ciertas áreas culturales pone en cuarentena la solvencia del método del error significativo, la contaminación se esgrime como argumento de peso contra el mismo. Se viene insistiendo, en primer lugar, en la extensión supuestamente pandémica del fenómeno, en su presencia poco menos que constante en la tradición de los textos que estudiamos; en segundo lugar, se resalta la falta de remedios efectivos, a partir de la famosa frase de la *Text Critik* de Maas

sobre la carencia de una hierba medicinal adecuada¹. Así incluso se llega a negar la aplicabilidad del método, tildándolo de herramienta no solo superada, sino además ilusoria y tramposa. Esta difundida actitud lleva, desde la contaminación, al editor contaminador: arrojando la toalla ante la imposible reconstrucción de la genealogía de los testimonios dentro de una tradición sistemáticamente contaminada, el editor que se autodefiene como ecléctico², guiado por ningún criterio que no sea su supuesto olfato, salta de flor en flor, de testimonio en testimonio, produciendo un texto altamente contaminado. Ya ha pasado al recuerdo histórico, en muchos casos, la prudencia suma de Bédier que, a partir de la supuesta imposibilidad de constituir el estema³, recomendaba concretamente que se siguiera el testimonio más de fiar, el "bon manuscrit", enmendándolo (con la posible ayuda de la tradición) solo en los casos donde presentase errores indiscutibles.

Quisiera que nunca se olvidase que el concepto de contaminación solo cobra su sentido y su lógica dentro del método del error significativo; y que tan solo la aplicación de las fases de análisis de la tradición que el método prevé permite demostrar —o sospechar— la existencia de la contaminación. Otra precisión metodológica que quisiera consignar en el pórtico de esta reflexión sobre un caso, es que probablemente se insiste demasiado en el concepto de "contaminación", cuando sería más correcto trabajar con el más amplio de "perturbación"⁴; es decir, que cualquier in-

-
- 1 Hierba que con poderes curativos no existe todavía, ni probablemente existirá jamás; lo cual no justifica, por cierto, la descalificación de la farmacopea abundante y rigurosa que se ha venido desarrollando en la reflexión de estas últimas décadas.
 - 2 Sería interesante, dentro del estudio del léxico intelectual y su evolución, detectar cómo algo negativo en el campo de lo moderno (ni los filósofos eclécticos ni los arquitectos eclécticos han dejado marca en sus ámbitos, ni tienen hoy un gran séquito de entusiastas seguidores), se convierte en positivo para las ciencias filológicas. Sobre el problema terminológico-apreciativo, véase Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padua, Libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 174-178.
 - 3 Actitud, por otra parte, que en el gran filólogo hizo convivir con una residual aspiración al estema, según sugiere la profunda reflexión de Gian Battista Speroni, *Divagazioni su due maestri*, en *Due seminari di filologia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 153-168.
 - 4 Véase sobre todo Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e com-*

tervención activa del copista en el proceso de reproducción del texto tiene consecuencias muy serias para nuestros intentos de reconstruir la historia de su transmisión y devolverlo, en la medida de lo posible, a lo que era según la voluntad del autor.

Poco importa si un copista contamina o si corrige solo *ope ingenii*: lo que importa son las consecuencias (idénticas) que esto supone para la labor del editor. Y en función de esta última, casi es de preferir la tan odiada contaminación a la intervención libre y creativa (y estimulada por razones que pueden ser de índole dispar), porque, cuando la contaminación se da de forma intraestemática (o sea, a partir de testimonios conservados y considerados por el editor a la hora de reconstruir la tradición del texto)⁵, a menudo se da también la posibilidad de detectarla (y no solo en los casos de dobles lecciones presentes en los testimonios, esto es, de contaminación ingresiva y continuativa)⁶. No hay que desesperar *pour parti pris*: sin olvidar nunca, por cierto, que el estema no es un derecho del editor crítico de un texto, sino simplemente su deber averiguar si el estema se puede llegar a trazar. Hay que aplicar las fases sucesivas de trabajo que el método enseña, y ante la sospecha o evidencia de contaminación, tratar de entender lo que puede haber pasado, y ponerle en lo posible lindes a dicho fenómeno. Si la *collatio* y la *selectio* han dado resultados aprovechables y suficientes para proponer un estema, no hay que ignorar ni minimizar los elementos que lo pueden contradecir; pero tampoco hay

mento, Florencia, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, en particular § 37 (pero no se deje de consultar también la entrada *perturbazione* en el *Indice degli argomenti*).

5 Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann, con una presentazione e una postilla di Elio Montanari*, Turín, UTET, 2010, p. 153.

6 Elio Montanari, *op. cit.*, § 10. 6. 3, p. 47: "In ordine alla contaminazione (ovvero l'indebita presenza di lezioni provenienti da esemplare diverso da quello utilizzato come modello principale) si deve dunque distinguere fra quella che può essere denominata «ingressiva» (ovvero la prima aggiunta di una lezione desunta da altro testimonio), che effettivamente inaugura la contaminazione senza però perfezionarla, dal momento che non scaccia la lezione originaria del modello principale; quella che può essere denominata «continuativa», che in successivo passaggio modello/copia riproduce la molteplicità di lezioni tipica della contaminazione «ingressiva» (vuoi esattamente, vuoi con inversione), e infine quella che può essere denominata «conclusiva» qualora —in successive fasi— la lezione originaria del modello principale non sia più riprodotta pe essere sostituita dalla lezione aggiuntiva".

que dar al traste con todo sin afanarse en encontrar una explicación para lo que contradice la hipótesis estemática que al editor le han sugerido datos más numerosos y de fiar: la estadística, para la contaminación, nos echa una mano, y una mano importante.

* * *

La historia textual de la zarzuela modélica⁷ *Acis y Galatea* de José de Cañizares (música de Antonio Literes), que se estrenó el 19 de diciembre de 1708 en el Alcázar de Madrid para celebrar el veinticinco cumpleaños de Felipe V, presenta una tradición manuscrita bastante rica, donde podemos distinguir entre fuentes musicales (que suelen omitir las partes dialogadas) y libretos, que no llevan la partitura. Disponemos de dos ediciones recientes, en el haber, respectivamente, de Luis Antonio García Marín (2002) y María del Rosario Leal Bonmati (2011)⁸.

Para fijar el texto del libreto, el primer editor trabaja con dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de España; la segunda, con los mismos y añade un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid. Resumo aquí la información esencial, indicando también las siglas (que coinciden con las de la edición Leal) con las cuales a partir de ahora se hará referencia a tales testimonios. En la tabla siguiente figura también un cuarto testimonio (al cual le asigno la sigla *Pr*), que ninguno de los editores anteriores conocía, y que se halla en los ricos fondos teatrales españoles de la Biblioteca Palatina de Parma, dentro de la colección *Diferentes autores*⁹:

-
- 7 "Un hito en la historia de la zarzuela, y un paradigma de lo que habría de ser la trayectoria futura del género" (José Máximo Leza, "El teatro musical", en *Historia del teatro español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1687-1713, p. 1704).
 - 8 Antonio Literes, *Acis y Galatea: zarzuela en dos jornadas, libreto José de Cañizares*, ed. Luis Antonio González Marín, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002; José de Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. María del Rosario Leal Bonmati, Madrid, Iberoamericana-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.
 - 9 Antonio Restori, "La collezione CC*IV 28033 della Biblioteca Palatina di Parma", *Studi di Filologia Romanza*, VI (1891), pp. 1-156 (se remite a nuestro manuscrito en la p. 33); Paola Miazzi Chiari, "Il fondo spagnolo della Biblioteca Palatina di Parma e in particolare la collezione CC*IV 28033", *Archivio storico per le Province*

C= en papel, [45] fol., 21, 5x15 cm, letra del siglo XVIII, 4 manos, protegido por tapas de cartulina blanca exentas. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 14605-6.

D= en papel, [41] fol. de texto, 22x15 cm, letra del siglo XVIII, una mano, encuadernado en media piel marrón y papel jaspeado marrón. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 15207.

M= en papel, [38] fol., 22x15 cm, letra del siglo XVIII, una mano, guardado en funda de plástico transparente y cubierta de papel de tamaño inferior que el de los folios. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea I-5-12.

Pr= en papel, [36] fol., 21, 5x15 cm, letra del siglo XVIII, una mano (pero en tinta de color diferente y posiblemente de otra mano, varias anotaciones sintéticas para la puesta en escena), reunido con otros 7 manuscritos teatrales en un tomo encuadernado en pergamino maculado con tejuelo en piel en el lomo. Parma, Biblioteca Palatina, CC* IV 28033, tomo 66 (*Acis y Galatea* es el primer texto de la miscelánea).

De entrada, hay que precisar que ambos editores fundamentalmente ignoran, para su reconstrucción del texto poético, los manuscritos musicales, que llevan la partitura y a veces también el texto de las partes cantadas; esto implica una cuestión metodológica, pero merecedora, en un futuro y por parte de alguien que reúna la doble competencia de crítico textual y filólogo musical, de una valiosa profundización. Hay casos donde, en efecto, esta rara coincidencia ha dado resultados excelentes¹⁰; y

Parmensi, IV s., XX (1968), pp. 261-272; *ead.*, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CC*IV 28033*, Parma, Università degli Studi di Parma, 1995 (referencia al manuscrito en las pp. 6-7); María Teresa Cacho, *Manuscritos hispánicos de las bibliotecas de Parma y Bolonia*, Kassel, Reichenberger, 2009, p. 91.

10 Distante, por cierto, de la época y el género de nuestra zarzuela, me parece en todo caso muy sugerente para cualquier crítico textual que trabaje con textos que han tenido acompañamiento musical el detallado estudio de Paola Elia y Francesco Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte*

además también los manuscritos musicales, en un principio, nos pueden ofrecer datos importantes para la reconstrucción del texto verbal, amén de informarnos sobre su aprovechamiento por parte de los cantantes a la hora de la ejecución; incluso dentro de una perspectiva estemática, saber en qué zonas del estema se sitúan los musicales, y si viven la misma vida ajetreada de los libretos (o, al contrario, otra más estable), no deja de ser importante. Separar los dos universos tiene su lógica codicológica, pero en términos textuales la misma no resulta tan evidente.

Otra aclaración necesaria es que ninguna de las dos ediciones aludidas ofrece un texto reconstruido según el método del error significativo.

García Marín explica de esta forma su línea editorial:

Este conjunto de fuentes musicales y libretos ha sido sometido a un cuidadoso cotejo, del que resulta una gran abundancia de variantes. La mayoría de ellas se anotan en el aparato crítico tras la preferente lección de lo que se ha considerado más logrado u original y, por tanto, más digno de figurar en el texto (musical o literario) que se presenta. Otras variantes, sin embargo, debido a su magnitud, han exigido soluciones de distinto carácter, como la doble versión (incluyendo en el discurso la versión considerada "mejor", más interesante desde el punto de vista musical y dramático, y enviando al apéndice la versión alternativa) o la inclusión en ocasiones de dos pautas de acompañamiento (una procedente de *M* y la otra de *E*) cuando las diferencias entre ambas son considerables

Para dar una idea global del drama y del espectáculo, aun prescindiendo necesariamente del aparato escenográfico del que, para esta obra, no conozco otro rastro que las acotaciones de los libretos, el cuerpo principal de la edición ofrece la sucesión de partes con música y partes *representadas* tal como se desprende de los libretos; esto es, entre los diversos números musicales aparecen ya intercalados los textos en sus lugares correspondientes, de modo que la obra puede

aragonese di Napoli, Como-Pavía, Ibis, 2005. Véase en particular el principio enunciado en la p. 28: "Nel caso del repertorio di Montecassino, trattandosi di poesie che si diffusero parallelamente con il rivestimento della musica, la *recensio* deve necessariamente comprendere anche i manoscritti notati, sia per stabilire i rapporti tra i due canali di trasmissione, sia per contribuire a far luce sui sistemi di compilazione degli stessi canzonieri musicali che a tutt'oggi presentano problematiche non ancora risolte".

leerse, con texto y música, de principio a fin, circunstancia necesaria para la comprensión de la obra en su totalidad, y en especial de determinadas escenas en las que dialogan personajes que cantan y personajes que *representan*. También se incluye, en todo caso, una edición separada y anotada del texto a partir de los libretos mencionados (la edición conjunta de texto y música ha sido, sin embargo, descargada de notas críticas relativas al texto)¹¹.

Esto supone en la práctica un "texto del libreto" reconstruido a partir de los dos manuscritos de la Nacional (*C* y *D*), y un texto musical reconstruido por separado e integrado con el mismo texto del libreto. El aparato del libreto recoge, de forma no exhaustiva (no se aclara el criterio de selección), las variantes de los códices literarios; y parece ser que se dan en general por buenas las versiones extensas, a pesar del principio declarado de elegir la "mejor". La colocación en el apéndice de materiales alternativos extensos se limita a ciertos pasajes de la partitura.

Por su parte, Leal Bonmati restringe su estudio a los manuscritos *C*, *D* y *M*, a pesar de recoger en su aparato, me parece que con exhaustividad, las variantes verbales de las dos fuentes musicales *P* y *E*. En primer lugar, evidencia lo incorrecto que resulta *C* en comparación con *D* y *M*, y las coincidencias entre *C* y *D*, no en errores conjuntivos sino en las lecciones equipolentes: "Desde el punto de vista interno, *C* y *D* se muestran relacionados por numerosas lecciones iguales y, a la vez, equipolentes a *M* que este generalmente trivializa, llegando en algunas ocasiones a producir malas lecturas o a cambiar la palabra"¹². Se nota, por este comentario, que no se le da ningún valor genealógico a las "malas lecturas" (es decir, errores) de *M*. El valor estemático de la lección equipolente queda reafirmado poco después para evidenciar la disposición irregular de las mismas entre los testimonios; hay coincidencias en ellas entre *C* y *M* contra *D*, o de *D* y *M* contra *C* que, según Leal Bonmati, contradicen la relación anteriormente evidenciada entre *C* y *D*:

11 Antonio Literes, *op. cit.*, p. XIII. *E* y *M* (*E* y *P* respectivamente en la edición Leal), son las dos fuentes musicales más importantes. Solo quedan excluidas del examen ecdótico de García Marín unas fuentes musicales secundarias (por fragmentarias) que naturalmente, en una visión de conjunto, habría que considerar.

12 José de Cañazares, *op. cit.*, p. 123.

También encontramos lecciones equipolentes entre los tres testimonios [entiéndase entre dos de los tres, y de forma irregular], y por el número que hemos encontrado (Blecua 1983: 49), nos lleva a considerar especialmente la relación de *M* con *C* y *D* [ya que *M* coincide en equipolentes a veces con *C* y otras con *D*]¹³.

Aquí es necesario precisar que la autoridad del maestro Blecua se aduce, creo, con un malentendido de fondo. En el lugar de su *Manual* al que se remite (el extenso párrafo "Lecciones equipolentes", capítulo I, 3), Blecua dice que, antes de que se llegue a fijar el estema, hay que recoger, además de los errores, todas las variantes equipolentes (singulares o compartidas que sean), porque podrían confirmar luego la solidez del estema, fijado inevitablemente a partir de errores; en ningún momento Blecua insinúa que, por sí misma, la coincidencia en variantes no erróneas (no importa si numerosas o escasas) demuestre el parentesco entre dos o más testimonios¹⁴.

Un fenómeno en el cual la editora insiste debidamente es el de la gran abundancia de versos (incluso tiradas bastante largas) que solo figuran (o no figuran) en uno o dos de los tres testimonios:

Esto [las coincidencias en adióforas entre *C* y *D*] nos indica que *C* y *D* podrían provenir de una misma fuente, sin embargo, se diferencian por la ausencia / presencia de versos; en el primer acto de *C* encontramos más número de versos que no están presentes ni en *D* ni en *M*, como por ejemplo los vv. 207-234. Sin embargo en el segundo acto es en *D* donde se aprecia un mayor número de versos que se omiten en *C* y en *M* o solo en *C*, entre ellos, podemos citar los siguientes: vv. 1108+, 1375+ y 1649+.

13 *Ibidem*, p. 124.

14 "Estas lecciones enfrentadas [...] en principio no sirven para filiar los testimonios pero no deben considerarse ni indiferentes ni insignificantes cuando opongan dos o más testimonios a otros que igualmente leen en común. Deben, por lo tanto, seleccionarse para ser utilizadas posteriormente cuantitativa y cualitativamente en la *corroboración* de la filiación que, como veremos, se lleva a cabo a partir de errores" (Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 49, subrayado mío). Nunca se insiste lo suficiente en un hecho elemental: ante dos adióforas opuestas entre sí, jamás, sin estema, sabremos cuál era la del original, y cuál representa un desvío del mismo, es decir, una perturbación.

Con respecto a *M*, podemos seguir explicando que muestra numerosas supresiones de versos presentes en *C* y *D* o de aquellos versos que solo están en *C* o en *D*, aparte de los ya citados vv. 311-317, 908-911, 1330-1335, 1477+ y 1768+. Finalmente *M* incorpora versos nuevos que no aparecen ni en *C* ni en *D*: vv. 1-2, 873-883, 1887-1991 y 1892-1899¹⁵.

El fenómeno —sobre el que volveremos después— de porciones incluso extensas de texto que aparecen y desaparecen según el testimonio es muy común en piezas teatrales, y máxime del teatro musical, donde decorado y música terminan reduciendo la importancia del texto poético, a menudo más descriptivo y glosador de lo afectivo que propiamente narrativo. En función de la censura, o de las exigencias de la representación, es corriente que se supriman partes del original consideradas innecesarias; el proceso inverso de agregación de texto que en el original no estaba era mucho más raro, hecha la salvedad de pequeñas intervenciones de conexión, que pretenden facilitar el trabajo del actor, normalmente aclarando los puntos de pasaje de la acción dramática.

Como resultado final de sus reflexiones de crítica textual, la editora llega a la conclusión de que es imposible la *constitutio stemmatis*:

Según estas lecciones, establecer un *stemma* de los distintos manuscritos nos parece arriesgado, ya que no contamos con errores suficientes que nos lleven a constituirlo¹⁶.

Y aboga, con prudencia y sin ceder al eclecticismo, por seguir el texto de *C* (de hecho, todo el apartado textual va bajo el epígrafe de "El manuscri-

15 José de Cañizares, *Acis y Galatea*, p. 124. Por lo que se refiere a los versos "nuevos" de *M*, obsérvese que en el caso de los vv. 1-2 y 1887-1891 nos las hemos con lecciones en sí equipolentes (en el segundo caso un aria sustituye a versos no cantados); y para los vv. 873-883 y 1892-1899 con partes cantadas, donde (a la espera por supuesto de la confirmación del estema) parece que las dos opciones que ofrece la tradición surgen de las alternativas aprovechables que ofrecía el repertorio musical. No consigo encontrar en el aparato de la edición, en cambio, nada para los vv. 1887-1891 que no sea su omisión en *M*.

16 *Ibidem*.

to editado")¹⁷, aun a sabiendas de que no es expresión del estreno¹⁸:

Consideramos que el manuscrito completo más antiguo de la obra y, por tanto, el más cercano al original, sería *C* y es el texto base para nuestra edición.

La decisión entre *C* y *D* reconocemos que ha sido salomónica, pero no podemos olvidar que el manuscrito *D*, aun siendo un texto más cuidado, con un segundo acto con numerosos versos dialogados directamente alusivos a Felipe V que no aparecen en *C* (v. 1918+), carece de referencias respecto a su datación y no sabemos si fue utilizado realmente para una representación o no y su relación con Cañizares, por lo que surgen numerosas incógnitas: ¿finalmente se puso en escena?, ¿cuándo se copió antes o después de él?, ¿se hizo para un círculo cercano al autor?¹⁹

De esta cita sale confirmado el valor supremo que le da la editora a la antigüedad del testimonio; es más, a la fecha que lleva, ya que al parecer desconfía de la posibilidad de fijar la relación genealógica entre los manuscritos de los que dispone. También está claro que su objetivo es el de fijar el texto del estreno, más que el original del autor; y no se plantea el problema de si el texto representado en ocasión de funciones posteriores no refleja más fielmente la concepción autorial de la obra. Hay que desconfiar de la datación de los testimonios, simplemente porque "recentiores non sunt deteriores", según nos enseñó Pasquali; y el bien estudiado caso de una obra de Zamora lo demostró²⁰. Es de observar también que Leal no usa nunca el término *contaminación* (ni sus derivados), pero lo

17 *Ibidem*, p. 122.

18 *Ibidem*, pp. 101-117 (páginas importantes, como en general todo el estudio literario y dramático que ofrece la introducción, para comprender el significado de la pieza dentro de su contexto histórico y cultural).

19 *Ibidem*, pp. 124-125

20 Renata Londero, "Notas para una edición crítica de *Duendes son alcabuetes y el Espíritu Foletto* (I parte 1709) de Antonio de Zamora", en *Actas del X Congreso Internacional de AISO*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, en prensa. El editor de la obra siguió el manuscrito más antiguo, que a la luz del estema trazado por Renata Londero termina aislado en una de las tres ramas por las cuales se reparten los testimonios (impresos y manuscritos), junto con otro códice posterior que brinda el mismo nivel de autoridad (dentro de su propia rama) que este.

sobreentiende, al ser la única explicación posible para una situación a su juicio tan contradictoria, donde constantemente un dato niega lo que otro sugiere. En la visión editorial, la naturaleza del texto tratado parece apuntar a una situación donde entre la representación de *Acis y Galatea* y su texto, vista la especial maleabilidad de este bajo las manos de los profesionales de las tablas, resulta imposible (lo leemos con frecuencia en ediciones de textos dramáticos) remontarse al original.

¿Adónde nos puede llevar un proceso de *examinatio* y *selectio* aplicado a las variantes de los testimonios? Dispongo de la *collatio* realizada hace varios años, y antes que viera la luz la edición Leal, entre *C*, *D* y *Pr* por una alumna mía de doctorado, Rossella Cabras; un trabajo que queda por extender de forma sistemática a los testimonios musicales y a *M*. Sin embargo, y con la ayuda imprescindible del aparato de la misma edición, ya puedo adelantar un dato interesante. En primer lugar, los tres testimonios cotejados integralmente por Cabras, muestran cada uno de ellos abundantes errores individuales (lo cual excluye que ninguno haya podido ser fuente de otro del trío)²¹. Los que en cambio escasean son los errores conjuntivos. No se encuentran, de entrada, errores comunes a los tres testimonios (lo cual nos llevaría a suponer un arquetipo perdido), pero sí tres que comparten *D* y *Pr*, a saber:

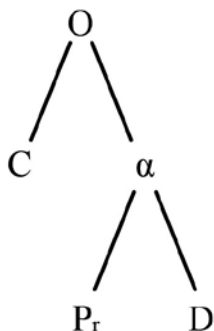
	<i>D</i> y <i>Pr</i>	<i>C</i>
v. 37	entren	entre ²²
v. 1547	a ese	ese
v. 1549	a ese	ese ²³

Esto nos llevaría a trazar este árbol:

21 Se trata de 7 errores de *D*, 13 de *Pr*, y de varias decenas para el muy incorrecto *C*. Omito, por razones de espacio, su referencia.

22 La numeración de los versos corresponde siempre a la edición Leal. De la misma copio el contexto de cada error; vv. 35-40: "...que a tu despecho estremeces / esos mares y estas selvas? / Siendo así que, aunque entre cuantos / rigores el hado observa... / ...no hay otras iras que deben temerse / en cielo y tierra...".

23 vv. 1546-1549: "Por ver si te daba susto / que a ese villano nombrase, / a ese frenético, risa / de estos bosques y estos valles, / llegué invocándole...".



El estema, por otra parte, resulta contradictorio respecto al error conjuntivo que comparten Pr y C contra D :

	D	C y Pr
v. 505	blanda	banda ²⁴

Y no hay que desconocer que este último error resulta relevante ante el número (escaso) y la naturaleza (no muy fuerte) de los errores del α de nuestro estema, hasta el punto de quitarle fuerza al axioma de que es mejor un estema débil, siempre que el editor sea consciente de su debilidad, a la falta de estema²⁵. Así las cosas, en su día nos pareció útil, a Rossella Cabras y a mí, el examen de la presencia / ausencia de porciones de texto en los testimonios, que por lo general no produce daños ni al sentido ni a la métrica en ningún caso donde haya coincidencia entre dos testimonios en este aspecto, y que por tanto no puede teóricamente considerarse como error que sirva para constituir el estema, aunque el alto nivel de probabilidad de que se haya abreviado en lugar de ampliar haría legítimo

24 vv. 504-507: "En el dulce fruto / de esta blanda paz, / nazca del desprecio, / la seguridad".

25 El axioma habría que integrarlo con otro: no todos los nudos de un estema tienen por qué tener la misma fuerza; nada le resta a la dignidad de un editor distinguir por grados diversos de seguridad las relaciones entre los testimonios que propone.

el salto hacia la categoría de error²⁶. Ante la situación poliorientada que correctamente esboza Leal Bonmati, y que nos deja entrever la acostumbrada abreviación del texto por iniciativa de los autores de la compañías que lo llevaron a la escena, *Pr* parece conocer las dos ramas de la tradición (representadas por *C* y *D* respectivamente), aunque de forma distinta. En efecto, todas las parcelas del texto de *C* que le faltan a *D*, también faltan en *Pr*, con la excepción de dos (vv. 311-317 y 1213-1217), que sin embargo resultan marcadas por el enjaulado (la línea continua que en los manuscritos teatrales encierra o evidencia en el margen las partes de texto que hay que considerar como suprimidas), añadido por el copista de *Pr* en una fase de revisión de la copia que había confeccionado, y con la indicación clara en el primer caso de "no" al principio y al final. Obsérvese, de momento, que ambos *loci* se cantaban. Por lo que se refiere en cambio a *C*, es notable que para la segunda jornada (y solo para ella) *Pr* realice, con un ejemplar que ya coincidía con los mismos cortes de *C*, un cotejo de su texto ya copiado, indicando la supresión del texto que en dicho ejemplar no existía, pero que sí figuraba en la fuente que *Pr* utilizó para la copia (el α del estema antes propuesto, o un descendiente suyo). *Pr*, por razones que se antojan complicadas de definir, y que sin embargo parece legítimo relacionar con la representación y la producción abundante de copias del texto integral que la misma exigía (dejo de lado la cuestión de los papeles de actor)²⁷, una vez hecha la copia a partir de α o de un descendiente de este, para la segunda jornada solamente adapta su texto al de la otra rama. Desgraciadamente, en la primera jornada no se detectan pasajes ausentes en *C* y presentes en *D* y *Pr*, lo cual ofrecería la prueba definitiva de una verdad (la restricción a la segunda jornada de la contaminación) que me parece demostrada, no obstante, por la general coincidencia en la primera jornada entre *D* y *Pr* contra *C* por lo que atañe a la falta de versos; por otra parte, si el objetivo de *Pr* era el de abreviar el texto una vez que lo

26 Naturalmente, cuando observamos en un solo testimonio el desgaste métrico producido por la supresión de versos, tenemos simplemente un error individual más.

27 Sobre la cual, más allá del estudio del grupo de documentos concretos, es de gran relieve metodológico, y textual, la monografía de Debora Vaccari, *I "papeles de actor" della Biblioteca Nazionale di Madrid: catalogo e studio*, Florencia, Alinea, 2006; me permito remitir también a mi reseña del libro, que salió en *Il Confronto Letterario*, XXV (2008), pp. 203-208.

había copiado, de poco le valía un cotejo con *C* para la primera jornada, habida cuenta de que *C* presenta en ella muchos pasajes que no leemos ni en *D* ni en *Pr*, según apuntó ya Rosario Leal.

Las supresiones sugeridas por los enjaulados son exactas, y procuran no producir estragos en el sistema métrico, según es acostumbrado en la historia textual del teatro barroco español²⁸. A veces se recoge la solución que también *C* ofrece: así, en el v. 1375, *Pr* coloca el enjaulado después de "labrado" (primera palabra del verso), porque el mismo vocablo llega a formar con "ten el centro" (parte final del verso, del cual el enjaulado corta el principio "los humos") un octosílabo perfecto; de este modo, el copista de *Pr* reproduce la misma situación que se registraba en *C*. Asimismo, los versos que en *D* y *Pr* figuran después del v. 1649, mientras que en *C* y *M* no figuran, en *Pr* están enjaulados²⁹. Sucede lo propio con el recitado que sigue al v. 1913 de la edición Leal: se trata de un pasaje celebrativo del rey que solo figura en *D* y *Pr*, y que en este último se enjaula³⁰.

-
- 28 Así lo podemos comprobar en los grandes autores, como por ejemplo Lope de Vega, que cuando interviene en sus autógrafos modificando lo escrito, muy raramente produce daños métricos (Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichemberger, 2000, p. 29), pero también en las libres intervenciones de los autores de las compañías del Barroco teatral tardío. Léanse por ejemplo las conclusiones que se deducen del estudio del entremés del *Pleito del mochuelo*, pieza de teatro breve de tradición muy compleja y recreadora, con una gran fortuna impresa y manuscrita a lo largo del siglo XVIII: "Como se ha visto, el entremés presenta una situación textual bastante compleja. Los cambios e innovaciones que la pieza sufre atestiguan una evidente preocupación textual por parte de profesionales del teatro, y también el hecho de que estos hombres tenían las capacidades técnicas para trabajar sobre el texto, dándole nueva forma. Lo que queda patente es que si las tablas se imponen sobre la voluntad del poeta, no hay representación sin un texto, y además tendencialmente regularizado. Una prueba más de cómo se distancian la técnica de representación española y la italiana en la misma época" (Ester Cicchetti, "El *Pleito del mochuelo*: cómo vive un entremés", *Il Confronto Letterario*, XXV [2008], pp. 329-366, [p. 351]). Sobre la visión de la palabra teatral subyacente a esta situación textual común, véase Giuseppe Mazzocchi, "Italia y España: la cuestión de la lengua en las tablas", en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 71-78.
- 29 Consúltese el aparato de la edición Leal: José de Cañizares, *op. cit.*, p. 241. En *Pr* son 12 versos, y no 11 como en *D*, porque este omite uno, con interrupción irregular de la alternancia de la asonancia en el romance.
- 30 *Ibidem*, p. 245.

La situación perfilada no deja de presentar ciertas complicaciones, que sin embargo no menoscaban los datos (en su conjunto mucho más relevantes) que se acaban de indicar. En primer lugar, la operación de amoldamiento de la segunda jornada de la zarzuela a partir de *C* realizada por *Pr*, no excluye alguna leve incongruencia: *Pr* (como *D* y *M*) ofrece sin enjaulado, después del v. 1108, 26 versos que *C* ignora; y después de los vv. 1325, 1477 y 1663, *Pr* y *D* presentan breves series (de 8, 6 y 4 vv. respectivamente) que *C* no ofrece, y que *Pr* no enjaula: téngase en cuenta, a luz de uno de los comentarios finales que seguirán, que se trata en los cuatro casos de partes cantadas. Además, después del v. 1569 ("tu muerte pueden borrar") *C* carece de casi treinta versos, que tampoco figuran en *M*, pero sí en *D*, y el parlamento de Doris queda truncado:

DORIS Es verdad, pues que con solo
tu muerte pueden borrarse...

[*Vase*]

ACIS ¡Qué poco a asustar llega
esa ira, esa cólera, ese amago!

La editora comenta en una nota:

A esta oración le falta el sujeto y así parece en *C*; en *D* continúa con "mis agravios". A la hora de editar el texto nos hemos planteado si corregir con *D* [obsérvese que esto iba a producir un verso hipermétrico, siempre que la editora no pensase recuperar varios versos de *D* que en *C* no figuran] o dejarla así. Hemos optado por esto último, porque también puede entenderse que el siguiente personaje le corta la frase, ya que están en un momento álgido de ira, y esto lo hemos transcrito en puntos suspensivos.

En *Pr* los versos que faltan en *C* y *M* tampoco aparecen, pero con coherencia mayor a la de *C*, la lección del v. 1569 en *M* y *Pr* queda remendada así:

tu muerte puedo vengarme.

No abrigo dudas sobre la mayor proximidad al original (por imperfecta) de la solución de *C*, pero supongo, en efecto, a la luz de la relación es-

pecial que une la segunda jornada de *Pr* a *C*, que ya en el ejemplar de *Pr* existiera una indicación para la supresión de estos versos, según una línea confirmada, después de la confección de la copia, por los enjaulados.

De la situación que he tratado de resumir de la forma más clara y concisa posible, creo que se derivan dos consecuencias importantes:

1) En primer lugar, una vez que la lección manifiestamente errónea "banda" por "blanda" no figura en *D*, pero sí en *C* y en *Pr*, lo más probable es que figurara en α (el antepasado compartido por *D* y *Pr*), y que *D* la haya corregido *ope ingenii*. En efecto, la contaminación de *P* con la rama de *C* queda demostrada solamente para la segunda jornada, y no para la primera (a la cual pertenece el *locus criticus* con "blanda" / "banda"); y en todo caso el cotejo del texto de la segunda jornada copiado por *Pr* con el de la familia de *C*, produce una serie de enjaulados, pero no afecta a la lección de los versos presentes en ambos testimonios³¹;

2) Es de suponer una confección por *pecia* autónomas de *Pr*³²: dada la premura de disponer de las copias necesarias para la representación y los trámites legales, y teniendo en cuenta la confusión en la cual debían conservarse y transmitirse los apuntes teatrales (que se recuperan incluso una vez transcurridos varios años desde el estreno, con vistas a nuevas representaciones), resulta bastante obvio que los copistas aprovecharan a la vez varias fuentes no homogéneas, y que la jornada representase la

31 Además *Pr* no lleva prácticamente enmiendas. La única excepción interesante (no importan las escasísimas correcciones inmediatas de mínimos deslices) es la representada por la sustitución de la lección "Juan Quinto" con "Felipe" de *D* en v. 1960 (la corrección no se realiza en los vv. que *Pr*, junto con *D* y *P*, presenta después del v. 1913 de *C*: "Juan Quinto" queda sin enmendar. No creo que aquí haya sido necesario el apoyo de la lección de *C*: simplemente, una alusión al rey de Portugal Juan V, resultante de una representación en ámbito filoportugués de la obra, se remozza, devolviéndole el contexto español a la celebración política. No se olvide, en efecto, que, durante la Guerra de Sucesión, Portugal apoyaba, como Inglaterra y demás aliados, al archiduque contra Felipe V; en los años 1708-1711, las campañas militares portuguesas en el conflicto son constantes, con asiduas invasiones del territorio de ambos reinos por parte de los adversarios: puede verse un útil esquema cronológico de las mismas en A. H. Oliveira Marques, *História de Portugal*, Lisboa, Palas, 1984¹⁰, II, p. 349.

32 Sobre este aspecto de la confección de copias en relación con la contaminación, es fundamental la reflexión de Elisabetta Tonello, publicada en esta misma sección de *Creneida*.

unidad codicológica de producción de nuevas copias, como en muchos casos se comprueba: de hecho, también el ms. *Pr* está constituido por dos pliegos (de 18 folios cada uno) hoy cosidos entre sí, pero en origen independientes. Por otra parte, según aclara el maestro Segre, no es de extrañar que la contaminación se dé en parcelas definidas del texto cuya delimitación es en este caso evidente, y que se limite al cotejo con un ejemplar distinto del principal;

3) No quiero dejar de subrayar cómo la tan desprestigiada *contaminatio*, en el caso que presento aquí, es, a fin de cuentas, el elemento que nos orienta para darle solidez a nuestro primer estema. La cosa no deja de ser paradójica, y termina convenciéndonos de que tampoco al filólogo le conviene abandonar el axioma terenciano "nihil humani a me alienum puto", donde la *contaminatio* termina siendo, evidentemente, algo de lo más humano. No desconozco, por cierto, que la serie de enjaulados de la segunda jornada de *Pr* representa un caso privilegiado, ya que evidencia en su conjunto lo que ha pasado, al mostrarnos a la vez el estado previo a la contaminación (la copia sin enjaulados) y el siguiente, y también los límites de esta contaminación (que no afecta a la lección, sino a los cortes, y queda limitada a una jornada). ¿Detectaría el filólogo la contaminación si, por ejemplo, tuviese a la vista no *Pr* sino una copia del mismo que hubiese omitido ya todos los textos enjaulados en el mismo *Pr*?³³ Creo que sí³⁴, y esto a partir del hecho de que el descendiente de *Pr* (hecha la obvia salvedad de los testimonios musicales) figuraría en todo caso como el texto más breve, y recogiendo supresiones que figuran en una u otra rama de la tradición, con la práctica totalidad de las de *D*, y la limitación a la segunda jornada para las de *C*.

33 Sería el estadio "conclusivo" de la contaminación, según lo perfila Montanari (ver nota 6).

34 Y me confirman en ello varios casos afines. Véase por ejemplo, en el texto de la comedia *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora (1697), cómo se puede individuar la contaminación, y encontrar a la vez una solución editorial razonable gracias a los resultados de la *examinatio* y la *selectio*; y esto con una tradición impresa básicamente dieciochesca, caracterizada, como es normal y sabido, por un afán de depuración y corrección editoriales del producto tipográfico desconocido en el siglo anterior: Renata Londero, "Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, II, pp. 1177-1185.

Por supuesto, el lector no tiene que olvidar que estamos trabajando con una parte de la tradición, y que el cotejo deberá extenderse a todos los testimonios conocidos (incluso todos los musicales). Es cierto que el día que alguien lleve a cabo este trabajo, con miras a otro texto crítico de la pieza, el estema parcial que aquí se ha propuesto no resultará desmentido, sino (probablemente) enriquecido por más ramas, resultando así todavía más útil para la fijación del texto (¡Qué maravilla si llegásemos a disponer de un estema de tres ramas!)³⁵. Cabe observar que con frecuencia los editores viven la aparición de testimonios de su texto que no conocían en el momento de cerrar su edición como una desgracia que puede convertirse en ataque a su reconstrucción; recuerdo en cambio (y en más de una ocasión) la fruición intelectual profunda con la cual Cesare Segre vivía este evento³⁶, que de hecho permite consolidar el trabajo realizado, y sobre todo profundizar en el estudio de la transmisión y la fortuna de un texto y su reconstrucción textual, que no deja nunca de ser incompleta y parcialmente aleatoria, ya que es normal que trabajemos con tradiciones lagunosas³⁷.

Pero, con todo, y volviendo a nuestra zarzuela, de momento, por ejemplo, es de notar (me fundo en el aparato de la edición Leal) que *M* no comparte ninguno de los errores individuales de *C* (particularmente numerosos, como ya se ha dicho), *D* o *Pr*; ni tampoco los escasos errores conjuntivos de *D* y *Pr*. Abunda en cambio en errores individuales, varios de los cuales son de peso³⁸. Lástima que suprima, entre otros, el

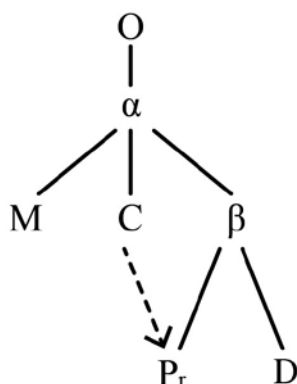
35 Como en el caso aludido de Zamora (nota 20).

36 Léanse expresiones tan intensas como "Nessuna conferma migliore di quella che dà l'ampliarsi limpido di uno stemma", o "Risultò gloriosamente che si poteva subito attribuire il codice a un preciso subarchetipo dei due da me individuati..." (Cesare Segre, *Problemi teorici e pratici della critica testuale, Opera critica*, Milán, Mondadori, 2014, pp. 356-373, pp. 367-368).

37 Explica de forma meridiana las consecuencias de esta realidad, que pueden ser muy graves en función de la posible exactitud de la reconstrucción de un texto, Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, pp. 70-71 (1.8 *Stemma dei codici e albero reale*).

38 Me limito a indicar los más evidentes, remitiendo como siempre al aparato de la edición Leal. Tenemos omisiones de versos que ni el metro ni el sentido admiten (v. 349), lecciones sin sentido (vv. 429, 1171, 1232, 1258, 1570), o que el metro revela como errores (vv. 977, 1068, 1324, 1635, 1744).

dichoso v. 505, de modo que no podemos saber si leía "banda" o "blanda", y de momento podríamos hipotetizar, a la luz de lo que hemos comentado y de la contaminación detectada, un arquetipo que contuviera dicho error, luego corregido por *D*. Y, si todo esto resultase cierto, también habría que imaginar, por supuesto, un estema algo distinto al anteriormente dibujado, donde habría que indicar el hecho de la parcial contaminación de *Pr* con la otra rama (mejor dicho, directamente con *C*, al desconocerse otros miembros de la misma, y al no encontrarse elementos que obstan para ello), y la colocación aislada de *M* en una rama aparte. Al no poder estudiar ahora de forma profundizada este testimonio ni los musicales, pase esto como una esperanza que podría llegar a florecer, y ayudarnos a entender cada vez mejor la enrevesada historia de nuestra zarzuela.



Si, después de las debidas revisiones e integración de los musicales, quedase confirmado, sería un lujo, evidentemente, trabajar con un estema así, habida cuenta de que nos permitiría escoger para el texto crítico las variantes equipolentes que comparten dos de las tres ramas. Con el primer estema trazado, en cambio, ante la contraposición entre adióforas de α ($Pr+D$) y adióforas de *C*, la elección no podría ser estemática, y resultaría por tanto mucho menos segura. En todo caso, al no reconocerles el método valor conjuntivo o separativo a las equipolentes, la distribución de las mismas en el segundo estema trazado resultaría problemática solo

si *Pr* o *D* coincidieran con lecciones individuales de *M* o de *C* contra los otros dos testimonios, ya que esto llevaría a sospechar la contaminación. Con el primer estema, en cambio, la dificultad no llega a darse, ya que, al contrario, el acuerdo entre *C* y *Pr* (o *D*) viene a confirmar la lección de β , y por tanto de *O*. Un cruce entre las tablas de lecciones individuales de *D* y *Pr* que recogió Rossella Cabras, y el aparato de Leal Bonmati por lo que se refiere a *M*, no evidencia casi nunca coincidencias en adióforas entre, como digo, *Pr* o *D* y *M* o *C*³⁹. También es de observar que la extensión a un nuevo testimonio (*M*) no enflaquece, sino que, al contrario fortalece nuestras posibilidades de aprovechamiento del estema, regalándonos quizás un árbol de tres ramas⁴⁰. No apresuremos conclusiones, pero los motivos para la esperanza no faltan.

En la posible futura utilización del estema para fijar el texto, habrá que tener muy en cuenta las partes musicales (que cubren aproximadamente

39 Se trata de aplicar aquí lo que, en relación a equipolentes, recomienda Blecua en el pasaje del *Manual* citado en la nota 14. Sobre las "confirmatory lessons" son relevantes también los comentarios de Paolo Trovato, *op. cit.*, pp. 116-117. Siempre que sea posible el cotejo con *M* (me fundo, de nuevo, en el aparato Leal), en las 19 lecciones en que *Pr* y *C* se contraponen a *D*, *M* lee como ellos contra *D* (con la muy poco relevante excepción de "que" de *M* y *D* contra "el que" de *Pr* y *C* en el v. 386). Y, simétricamente, en las 21 lecciones equipolentes donde *C* y *D* se contraponen a *Pr*, *M* (si es cotejable) siempre lee como *C* y *D* contra *Pr*: excepciones "exhalan" (*M* y *Pr*) contra "causan" (*C* y *D*) en el v. 71; y el menos importante "los ojos" (*M* y *Pr*) contra "mis ojos" (*C* y *D*) en el v. 736. ¿Golondrinas de la contaminación? Es posible, pero golondrinas aisladas, que no nos impiden ver en el cielo del estema la dirección marcada por la bandada entera, que anuncia el verano. Obsérvese también que el v. 71 se canta, y que también la memoria pudo jugar su papel: sobre todo para las partes con acompañamiento musical. Se trata de otro factor a tener en cuenta para copistas que hacían su labor entre bastidores, con ensayos y repetidas funciones; sobre el reflejo del texto memorizado en la transmisión escrita es fundamental la reflexión de Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

40 Un regalo, por cierto, que se ganan los exploradores más atentos y desafortunados de las posibilidades que el método ofrece; recuérdense, en particular, los dos casos modélicos del *Saint Alexis* (1970) y de la canción de cruzada de Guiot de Dijon (1978) cuando llegó a considerarlos (en el segundo caso a la luz de un testimonio desconocido antes) Contini: cf. Cesare Segre, *op. cit.*, p. 362; Gianfranco Contini, *Frammenti di filologia romanza*, Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2007, II, pp. 957-1060.

una tercera parte del total de versos). Es evidente que las omisiones de partes amplias de texto sin música en los manuscritos musicales corresponde a la falta de interés por los mismos, ya que no llevan partituras. Por otra parte, los mismos manuscritos musicales, como es normal, tienden a omitir texto si el mismo va a tener el mismo acompañamiento, así como los libretos, al indicar a menudo de forma abreviada (por ejemplo, el primer verso y la abreviatura de *etcétera*)⁴¹ la repetición idéntica de los estribillos, invitan a los copistas a omitirlos no por una voluntad precisa, ni por desidia, sino como omitiendo algo que se iba a ejecutar en todo caso, y que estaba indicado en las partituras que los cantantes estudiaban. Le sugeriría al futuro editor que distinguiese también, por lo que se refiere a la mayor o menor amplitud del texto, entre partes con acompañamiento musical y partes que no lo llevan; y que se centrara, para fijar el estema, más en los errores textuales que en la mayor o menor superposición de las secuencias del texto, una vez que se ha visto que es en este ámbito dónde, y *pour cause*, se encierra la contaminación. El hecho de que ocasionalmente *M* y *Pr* coincidan en omisiones contra *D* y *C* (así para los vv. 405-426, una vez más cantados) no nos lleva, de momento, a desesperar por lo que toca al segundo estema lanzado hacia el futuro; entre otras cosas conociendo la tendencia abreviadora de *Pr*, y disponiendo de muchos casos donde *Pr* sí coincide en dar o no dar versos con *M*, pero a la vez con *D* contra *C*: el problema, para este caso aislado, podría cifrarse en *D*, lo cual no excluiría tampoco para explicar la ya comentada coincidencia de lección de *Pr* y *M* en el v. 1569. Todo esto implica también el corolario de que el uso automático del estema para excluir del texto crítico secciones de texto que figuran solo en una rama de la tradición deberá ser muy prudente.

41 Es frecuente, en efecto, que estribillos que se repiten resulten transcritos en su totalidad en *D*, y en esta forma abreviada en *Pr*.

Miscelánea

Segunda mirada desde otro planeta.
Lazarillo de Tormes como prueba
(o apuesta) sobre la aplicabilidad del
neolachmannismo a tradiciones modernas*

PAOLO TROVATO
Universidad de Ferrara

Título: Otra mirada desde otro planeta *Lazarillo de Tormes* como prueba (o apuesta) sobre la aplicabilidad del neolachmannismo a tradiciones modernas.

Title: A Second View from another Planet. *Lazarillo de tormes* as a text (or Bet) about the Applicability of the Lachmann's Method to Modern Textual Traditions.

Resumen: El presente artículo, firmado por un romanista que consagra buena parte de sus trabajos y de sus días a la *Comedia* de Dante, pasa respetuosa y —en lo posible— concienzuda revista a las ediciones críticas del *Lazarillo de Tormes* en el haber de Jaime Moll, Jesús Cañas, Félix Carrasco, Aldo Ruffinatto, Alberto Blecuá y Francisco Rico, así como a las últimas apostillas de Arturo Rodríguez López-Abadía y Arturo Rodríguez López Vázquez, para proponer un nuevo estema —de cuño neolachmanniano— para la obra cumbre de la picaresca española.

Abstract: This paper, signed by a textual scholar who devotes much of his work and his days to the *Comedy* of Dante, reviews respectfully and —as far as possible— conscientiously the critical editions of *Lazarillo de Tormes* by Jaime Moll, Jesús Cañas, Félix Carrasco, Aldo Ruffinatto, Alberto Blecuá and Francisco Rico, as well as the last contributions of Arturo Rodríguez López-Abadía and Arturo Rodríguez López Vázquez, in order to propose a new *stemma* for the masterpiece of the Spanish Picaresque.

Palabras clave: *Lazarillo de Tormes*, Edición Crítica, Estema, Novela picaresca.

Key words: *Lazarillo de Tormes*, Critical Edition, Stemma, Picaresque Novel.

Fecha de recepción: 31/5/2016.

Date of Receipt: 31/5/2016.

Fecha de aceptación: 22/6/2016.

Date of Approval: 22/6/2016.

* Traducción de Rafael Bonilla Cerezo (desde Siam, tras una regocijada plática con el faraón de Egipto).

Agradezco a Carlo Beretta, Luciano Formisano, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Tanganelli sus preciosas sugerencias a una versión previa de este artículo.

A Francisco Rico, que me ha hecho entender a Petrarca y redescubrir la literatura española

Hay que evitar que los inestimables beneficios de la duda científica se avinagren en una metafísica de la desesperación científica.

Albert Henry

Democracy is the worst form of government except for all the others

Winston Churchill

1. PRELIMINARES

Los presupuestos, decididamente casuales, de esta segunda incursión en el canon de la tradición literaria española por parte de un filólogo proveniente de otro planeta (acabo de escribir un manual de crítica textual neolachmanniana bastante amplio, si bien atípico) se pueden recabar en un breve intercambio de correos electrónicos durante el verano de 2015². El 15 de junio, escribí:

Querido P,
Estoy releendo tu *Lazarillo*. Tendrás seguramente razón tú, pero me gustaría probar a hacer de *advocatus diaboli*. ¿Podría disponer de copias digitales de las cuatro ediciones de 1554?

El 16 de junio de 2015, P. respondía:

¡Hazlo, hazlo, prueba! Hace tiempo que te desafié a hacerlo. *Frustra laborabis*... Me hallo de viaje o muy ocupado hasta el 28. Después, te procuro los PDFs.

2 El manual es el siguiente: Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2014. Mi primer asedio, relativo al *Libro del Buen Amor*, se publicó bajo el título de "Sguardi da un altro pianeta al testo (e al metro) del *Libro de buen amor*", *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, 17 (2014), pp. 41-86.

Como resulta fácil suponer, P., o sea, Paco, es el amigo Francisco Rico, de quien hace más de tres décadas que admiro sus múltiples competencias, la calidad de su escritura, su inteligencia luciferina, aun cuando, como se antoja fácil adivinar, yo no comparto su aspiración de segar hasta la misma raíz, a fuer de contraponer experiencias diversas y de afirmar su escasa aplicabilidad, el neolachmannismo de escuela italiana: un proyecto puntualmente diagnosticado por un amigo suyo —y, gracias a él, también mío—, Alberto Blecua (“un muy querido amigo [...], Francisco Rico, ha lanzado las saetas de su Némesis vengadora contra la crítica textual”; “desde un tiempo a esta parte, circula una corriente antilachmanniana, sobre todo en Italia, alentada por la revista *Ecdotica*, excelente sin duda, pero un tanto refractaria a quienes como Contini, maestro querido, tanto han hecho para que las ediciones apliquen con rigor el método filológico...”)³.

Por consiguiente, mi trabajo apuntará simplemente a cotejar la vigencia de las clasificaciones genealógicas que en los últimos años se han propuesto para la tradición del *Lazarillo*, sin ninguna pretensión de exhaustividad bibliográfica (por otra parte casi irrealizable, dado el océano de estudios disponibles) y sin rozar ni mínimamente los numerosos problemas suscitados por la densísima novela, empezando por el nombre de su autor —según se sabe, hombre de buena formación humanística y de amplias lecturas, incluidos muchos italianos, entre los cuales se hallaba Masuccio Salernitano—.

Adelanto sin más rodeos que, cualesquiera que sean las hipótesis reconstructivas de los estudiosos, el orden textual del *Lazarillo* no ha sido ni podrá ser dañado apenas por las arbitrariedades de las diferentes escuelas filológicas. Por razones diversas, pero solidísimas, ninguna de las cuatro ediciones más antiguas que han llegado hasta nosotros (A = Alcalá de Henares, con fecha del 26 de febrero de 1554; B = Burgos, que data del mismo año; C = Amberes, asimismo coetánea; y M = Medina del Campo, que también se remonta a 1554, en concreto al 1 de marzo) puede identificarse con la primera edición de la obra o considerarse copia de una de las otras tres (daré por asumido este punto, excepción hecha, y lo veremos después, de C, que es preciso reevaluar, y de la reciente e impecable de-

3 Alberto Blecua, “Defensa e ilustración de la crítica textual” (2009), en *Estudios de crítica textual*, Madrid, Gredos, 2012, pp. 35-46 (pp. 36 y 45-46).

mostración de la independencia de B, en el haber de Blecua)⁴.

Por lo que atañe tanto al plano cronológico como al plano textual, las cuatro ediciones están necesariamente muy próximas a la *princeps* P*, que dataría de unos años atrás (¿1553, 1552 o antes?), de la cual, como ocurre en el caso de tantas obras de vasto consumo (¡y nunca la metáfora vino más al pelo!), no sobrevive ni siquiera una copia⁵. De acuerdo una vez más con Blecua, “el *Lazarillo* es obra sin apenas problemas textuales prácticos, pero de gran interés teórico y metodológico”⁶.

4 Listas muy amplias, si bien ametódicas, de los errores y de las variantes de cada edición respecto de las otras (y algunos de dichos casos son ciertamente separativos) las ofrece, entre otros, Jesús Cañas Murillo, “Un *Lazarillo* de Medina del Campo: peculiaridades y variantes de una edición desconocida de 1554”, *Anuario de Estudios Filológicos* (1996), pp. 91-134 (pp. 97-100, etcétera).

5 Como se sabe, la pérdida de todos los ejemplares de una tirada (a mediados del Quinientos no menos de 400 o 500 copias, y más a menudo 800 o 1000) es cualquier cosa menos raro en obras de gran popularidad (baste recordar el caso de la *princeps* del *Innamorato* de Boiardo, o, para la tradición española, los ejemplos discutidos por Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 187-189, en un epígrafe que se titula precisamente “Impresos perdidos”). Ciñéndonos al *Lazarillo*, A y M se conservan en un solo ejemplar; B, en tres copias; C, en una decena. Además, en 1559 el *Lazarillo* acabó en el *Índice de libros prohibidos* y M se salvó solo porque fue tapiado junto con otros títulos prohibidos que formaban parte del acervo de su propietario. No se puede ni se debe excluir, en suma, que además de la *princeps* y de otro par de ediciones hoy ilocalizables cuya existencia viene sugerida por el estema, también otras ediciones de los años cincuenta se hayan perdido en su totalidad. El hecho mismo, ya subrayado por los estudiosos, de que el editor de A decida ofrecer una segunda edición con añadidos —como era común cuando se intentaba despertar el interés del público sobre una obra que había gozado ya de una larga difusión— obliga más bien a conjeturar que otras ediciones aparecieron bastante antes del 26 de febrero de 1554.

6 Alberto Blecua, “La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo y los problemas metodológicos de su filiación” (2003), en *Estudios de crítica textual*, pp. 285-301 (p. 297). En su ensayo de 2003, Blecua vuelve —con novedades de calado— sobre los problemas de la tradición del *Lazarillo*, que había ya abordado en su edición de 1972, anterior más de una veintena de años al descubrimiento de la única copia de M. Véase *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Castalia, 1972, luego reeditada en 2011.

2. “UNA CORRIENTE ANTILACHMANNIANA...”

Como para ajustar cuentas con anteriores trabajos suyos sobre la tradición del *Lazarillo*⁷, Rico hace gala repetidas veces de su ya incontenible anti(neo)lachmannismo en los paratextos de su reciente y muy notable edición de la estupenda novela, la cual fue publicada con un rico comentario, en 2011, dentro de la colección *Biblioteca Clásica de la Real Academia Española*⁸; por más que no faltaran (¿o precisamente porque no faltaban?) ediciones neolachmannianas del *Lazarillo* nada despreciables, y sin embargo indudablemente superadas. Bastará citar, en concreto, la de Blecua (que, como he indicado, no pudo tomar en consideración el testimonio M, descubierto solo en 1992 y sumado a los debates entre filólogos a partir de 1995); y la de Ruffinatto (que vino acompañada por un “estudio narratológico” muy atento a los posibles enmascaramientos de la “dimensión erótica”)⁹.

Ofrezco a continuación una pequeña antología de las provocaciones de Rico —perdón, de las opiniones—, sin duda sugestivas, pero difíciles de compartir:

Cuando la *ratio typographica* se deja identificar, como en los ejemplos recién citados, proporciona un criterio editorial cuyo grado de certeza es generalmente superior a cualquier otro. Buena prueba de ello son los intentos de establecer la filiación de las impresiones primitivas *fundados en el viejo método de la agrupación por supuestos errores comunes*: con los mismos datos, cada estudioso llega a un estema distinto (p. 199, las cursivas son mías).

7 Dejando a un lado intervenciones notables, pero de menor extensión, Rico publicó en 1967, es decir, en una época todavía filológicamente desabrada, si no precientífica, una primera edición del *Lazarillo* en la cual se privilegia B: *La novela picaresca española. I*, Barcelona, Planeta, 1967. Una segunda edición al cuidado de Rico apareció en 1987: *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987. Ambas han sido frecuentemente reimpresas.

8 Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

9 *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Alberto Blecua, 1972 (2011); Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del “Lazarillo”: texto y mensaje*, Madrid, Castalia, 2000; *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Aldo Ruffinatto, Madrid, Castalia, 2001.

Todos esos estemas (y otros justificables) pueden explicar la mayoría de las variantes: depende de la lección del arquetipo que propongan y de los testimonios ignotos que postulen. Una de las razones de la paradoja está en que *para discernir y luego relacionar los presuntos errores los estudiosos normalmente se basan sólo en disputables apreciaciones subjetivas de semántica o estilo*, de modo que las suposiciones inseguras producen en cascada posteriores suposiciones cada vez más inseguras (p. 201, las cursivas son mías).

De la primera a la última divergencia [...], las ediciones de 1554 plantean problemas textuales que no se dejan resolver con un criterio único. [...] En particular *con nuestra novela, al editor no le queda sino proceder caso por caso*, valorando en cada instancia la génesis más presumible de la lección y, sobre todo, su eficacia en el contexto. El resultado será forzosamente una edición ecléctica (p. 205, las cursivas son mías).

No es seguro, ciertamente, ni da más que engañosas apariencias de seguridad el centenario método lachmaniano, que en España fue beneficioso en su momento y hoy resulta más bien una rémora. Una amplia bibliografía [...] ha dejado claro que *regularmente no es válido para los textos del linaje del Lazarillo: textos de la Edad Moderna, de tradición impresa y con transmisores de una competencia lingüística y cultural equiparable a la de los autores* (pp. 297-208, las cursivas son mías). Los cuatro estemas distintos que se han propuesto tras aparecer la edición de Medina del Campo (p. 200) certifican que *tot homines lachmanniani, tot sententiae* [...]. Los errores comunes, que fundamentan la teoría, en la práctica o no están, o no se dejan ver, o no sirven para filiar los testimonios [...]. *Eligiendo como guías errores que no lo son inequívocamente e introduciendo los oportunos sifones (como en los árboles genealógicos), cualquier estema es posible* (p. 208, las cursivas son mías, exceptuando las del “adagio latino”).

La idea esencial de Rico es que con los textos modernos la *ratio typographica* sugerida por la filología material es más poderosa que la lógica neolachmanniana. ¿Pero es cierto? Como sabemos, en un texto de buena calidad literaria y lo bastante largo, la distribución de los errores (o sea, de las lecciones que con toda probabilidad no podían figurar en el llamado *original*) ofrece indicios útiles para reconstruir un diagrama (el *stemma codicum*). Y usado *cum grano salis*, es decir, sin excesos de mecanicismo, el

estema nos permite reducir al mínimo el eclecticismo de los editores. El método genealógico, significativamente afinado por los neolachmannianos tras el cisma de Bèdier, facilita a menudo la individuación del testimonio menos alejado del origen de la tradición, al cual conviene atenerse en caso de adiaforía entre las variantes, y permite, gracias a la ley de la mayoría y a un empleo juicioso de la conjetura, aproximarse a un texto incluso más próximo al original por lo que se refiere a la sustancia textual (es decir: en el caso de oposiciones como *deyuso / desuso* o *experiencia / esperanza*).

Sin embargo, en lo tocante a las grafías y a la fonomorfología, que varían libremente según los hábitos, la cultura y la procedencia de los copistas (*turar / durar* y similares), por regla general no se puede hacer otra cosa sino reproducir el sistema, o mejor —con Cesare Segre—, el diastema lingüístico en el texto asumido como punto de partida para la reconstrucción, renunciando así a los delirios de omnipotencia de nuestros bisabuelos (por ejemplo, Wendelin Foerster, o el mismo Gaston Paris), que pretendían reconstruir a tiro hecho el aspecto lingüístico de los textos antiguos. (En la tradición italiana, la copia verosímilmente menos alejada y asumida como punto de partida se llama de modo no del todo afortunado *texto* o *manuscrito base*, pero huelga decir que se trata de una noción del todo distinta de aquella otra, y por desgracia homónima, que emplean otras escuelas filológicas. Por esta razón, cada vez más veo con mejores ojos la propuesta de Lino Leonardi, que se decanta por llamar “manuscrito de superficie” al testimonio seguido por la faceta lingüística¹⁰).

Justo a propósito de un estema cuatripartito del *Lazarillo* según el cual A B C y M descenderían, cada uno de ellos de forma independiente, de la perdida *princeps*, Blecua comenta con toda la razón, si lo he entendido bien, que

se trata del *stemma* al que llega Jaime Moll de acuerdo con la crítica bibliográfica o material. La crítica textual es, en este sentido, mucho más operativa. Es imposible que dos textos presenten errores comu-

10 Lino Leonardi, “Il testo come ipotesi (critica del manoscritto-base)”, *Medioevo romanzo*, 35 (2011), pp. 5-34; Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method, ad indicem*.

nes o lecturas contradictorias con relación a los otros dos¹¹.

Me atrevo a atenuar, prudentemente, la eficacia de los criterios neolachmannianos a los que Bleuca parece aludir, y reformulo con mucha libertad sus observaciones:

Si dentro de una tradición se pueden individuar una serie de errores comunes a dos o más testimonios, la eventualidad de que se trata de acuerdos casuales es tanto más improbable cuanto más amplia sea la serie de los acuerdos que innovan.

Si no me engaño, incluso después de mis apostillas, el sentido del discurso de Bleuca no cambia en lo esencial. Se trataría apenas de añadir que, sobre todo cuando discrimina errores que considera significativos, el filólogo tiene el deber de explicar por qué a su juicio cierta variante es inferior a otra y no puede ser original. Cuanto más persuasivos sean los argumentos al respecto, cuanto más sus «apreciaciones de semántica o estilo» —fatalmente *subjetivas*, pero no necesariamente risibles o infundadas— asumirán las hechuras de breves teorías científicas, falsables o confirmables a la manera de Popper, tanto más sólido será el estema que derive de ellos.

3. LA SOMBRA DE BÉDIER

Al menos en un punto los razonamientos de Rico recuerdan a un célebre paralogismo de Bédier. Si no resulta posible elegir entre los muchos estemas posibles del *Lai de l'ombre* (o, en nuestro caso, del *Lazarillo*), significa que el método es inadecuado. En realidad, las variables que entran en juego en una tradición manuscrita son tantas y tales (empezando por la calidad textual de las copias supervivientes) que es posible que el más que probado método de los errores comunes no sea aplicable con éxito

11 Jaime Moll, "Hacia la primera edición del *Lazarillo*", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1966)*, eds. María Cruz García de Enterría, Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1988, II, pp. 1049-1055; Alberto Bleuca, "La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo", p. 289.

a la tradición de ciertas obras; sin embargo, eventuales y circunscritas *defaillances* de la técnica editorial (que se revelarán como tales solo *a posteriori*, gracias a las verificaciones de uno o más investigadores autónomos) no son evidentemente generalizables. Como recuerdo en clase al menos una vez al año, un amigo ha tenido la mala fortuna de ser operado de hemorroides por un cirujano que ignoraba o se había olvidado de que en dichas intervenciones conviene incidir ligeramente en la musculatura del esfínter para evitar que se suelten los puntos: es decir, que mi pobre amigo se ha visto obligado en menos de una semana a sufrir una segunda y a la postre dolorosa intervención. Pero la incompetencia de uno o de *n* cirujanos no significa que la medicina occidental sea *in toto* inútil ni que debamos recurrir a un curandero.

Además, en palabras de Whitehead y Pickford, “Bédier’s own explanation of the preponderance of two-branch *stemmata* implied no radical defect in the method but assumed that it was almost universally misapplied”¹². En cualquier caso, en el 2004 alcancé a explicar, con la decisiva ayuda de un físico nuclear, por qué en las tradiciones antiguas y medievales los estemas bipartidos son más frecuentes; y en el 2013 he publicado un artículo sobre el *Lai de l’ombre* en el cual llegué a un estema muy distinto —y, si no me equivoco, mejor fundado— que los experimentos del genial pero presuroso Maestro francés. Mientras no se demuestre lo contrario, incluso la tradición del *Lai de l’ombre* es clasificable con instrumentos de tipo neolachmanniano¹³.

A mi juicio, y diría (a juzgar por la cantidad de buenos estudios y ediciones disponibles) que no solo a mi juicio, los límites del llamado método de Lachmann no son de tipo cronológico (autores clásicos y medievales *vs* autores modernos) y no dependen tampoco del *medium* al cual se confía la transmisión (manuscritos *vs* impresos). Para mantenernos dentro de la casuística que me resulta más familiar, varias de las tesis

12 Frederick Whitehead y Cedrick E. Pickford, “The Introduction to the *Lai de l’Ombre*: Sixty Years later”, *Romania*, 94 (1973), pp. 145-156 (p. 149).

13 Vincenzo Guidi y Paolo Trovato, “Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità”, *Filologia italiana*, 1 (2004), pp. 9-48; Paolo Trovato, “La tradizione manoscritta del «Lai de l’ombre». Riflessioni sulle tecniche d’edizione primonovecentesche”, *Romania*, 131 (2013), pp. 338-380, que es preciso integrar con *L’Ombre de Bédier cent ans après* (Bruxelles, 7-9 novembre 2013), en prensa.

que he dirigido clasificaron con relativa facilidad las ediciones del *Fiore di virtù* y del *Decameron* impresas en el XV y en el XVI. Yo mismo no he encontrado grandes dificultades para ofrecer un estema de las tradiciones, muy nutridas, de *La Arcadia* de Sannazaro, del *Aminta* de Tasso y del libreto rossiniano de *El turco en Italia* (solo en el caso de Tasso la tradición está formada asimismo por algún manuscrito). Mi colega Valentina Gritti ha clasificado de manera impecable la tradición dieciochesca de los *Puntigli domestici* de Goldoni. Por citar solo algunos ejemplos.

Como acabo de mencionar, uno de los mayores apuros del método de los errores comunes es, en todo caso, el de no ser aplicable de manera fructífera a autores modestos y estilísticamente poco caracterizados, pero para nuestra fortuna el autor del *Lazarillo* es un gran escritor (ciertamente, como se ha observado ya, “no hay en nuestra novela dos frases seguidas que no nos admiren con un acierto en la formulación, con una elegancia, con un rasgo de ingenio”)¹⁴. También en este caso podemos, pues, dar por descontados los tres principios que según un agudo crítico literario norteamericano, Lee Patterson, permiten al crítico textual afanarse felizmente en la reconstrucción:

The editorial process is enabled by three assumptions: that there is an original; that the original is qualitatively different from an unoriginality in which it is submerged [entiéndase: porque está libre de las lecciones incorrectas presentes en las varias copias que han sobrevivido]; and that it has a meaning that is enacted in the language at every point¹⁵.

Un último apunte preliminar. Rico tiene razón al observar que “transmisores de una competencia lingüística y cultural equiparable a la de los autores” pueden corregir por aquí y por allá de un modo sensato el texto a su disposición. Pero, como él mismo reconoce, todas las ediciones antiguas del *Lazarillo* que han llegado hasta nosotros fueron hechas “al trote”, más o menos precipitadamente. Por lo cual, si frente a pocos errores y no

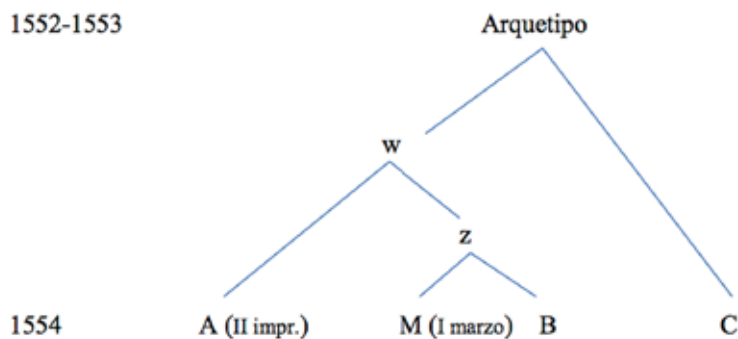
14 Francisco Rico, “Introducción” a Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, 2011, p. 97.

15 Lee Patterson, “The Logic of Textual Criticism”, en *Negotiating the Past. The Historical Understanding of Medieval Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1987, p. 111.

demasiado difíciles de corregir la estemática neolachmanniana se queda sin armas, dado que todas las hipótesis (error poligenético, corrección poligenética...) son admisibles, una *serie* suficientemente amplia de errores que no resultan significativos, si examinados uno a uno, pero que tienen la misma distribución que los errores significativos, no puede no querer decir que la orientación sugerida por los errores propiamente dichos es —y nos contentamos con esta etiqueta— el menos improbable. Y continúa siendo así, claro está, también delante de eventuales, esporádicas excepciones, especialmente si atañen a acuerdos explicables por poligénesis, incluida la consabida iniciativa de copistas o tipógrafos particularmente sagaces¹⁶.

4. LAS ELECCIONES «VARIANTE POR VARIANTE» Y MI ESTEMA DEL *LAZARILLO*

Contra las reglas mediante las cuales se fabrican también hoy día las novelas policíacas mediocres, anticipo, para comodidad del lector, el estema al que he llegado reexaminando las variantes de los principales testimonios a la luz de la bibliografía más reciente, y que intentaré justificar en los siguientes párrafos:



16 Sobre los errores que cabe estimar como poligenéticos, o mejor, como sospechosos de poligénesis, véase Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method*, pp. 116-117; sobre los *confirmatory readings*, *ibidem*, pp. 110-115.

Incluso antes de declarar por qué he llegado a un estema con esta forma (atesorando, nobleza obliga, aquellos que me han parecido los datos y argumentos más persuasivos de Ruffinatto, Blecua y otros estudiosos, Rico incluido), quisiera brevemente pasar revista al catálogo, casi completo, de las variantes que figuran en la rama de la tradición (*w*) que Rico ha privilegiado en su edición: fundándose casi exclusivamente —a la manera de los grandes humanistas— en su *iudicium* de filólogo, eligiendo con la máxima libertad ora de esta, ora de aquella edicioncita quinientista (y en un caso hasta de la desacreditada impresión de Amberes 1555). He aquí sus palabras:

Para establecer el mío, no he echado mano de ningún «texto de base» ni me he valido de ningún estema. Todos los elementos de juicio señalan que la *princeps* estaba tan cercana y las primeras ediciones conservadas se hicieron tan al trote y en talleres tan semejantes, que cualquiera de las unas puede traer lecciones de la otra, cometer los mismos deslices que las restantes y separarse de su modelo con las mismas enmiendas [...]. Así las cosas, para ascender a la *princeps* (como para seguirla o no), he procedido variante por variante, valorando en especial cuál o cuáles de ellas (o qué otras) podían haber dado origen a las demás, se elucidaban por la *ratio typographica* o se ajustaban mejor a los usos lingüísticos y literarios de la obra y de la época [...]. *El resultado es un texto ecléctico pero por ello mismo con más probabilidades de acercarse al original que el forzado por un estema o un único testimonio*¹⁷.

Con fines didácticos (habida cuenta de que estoy persuadido de que, cuando resulta aplicable, el método neolachmanniano es preferible incluso al refinado eclecticismo de un estudioso de la talla de Rico), añadiré, cuando sea necesario, a la desnuda lista de errores y variantes algún comentario puntual. Por supuesto, mis observaciones no se escudarán en las inferencias que podrían extraerse, en términos de lógica lachmanniana, de mi estema (siempre y cuando, se entiende, que sea mejor, es decir, más respetuoso con los datos y más económico, que los estemas de Moll, Cañas, Carrasco, Ruffinatto y los dos propuestos por Blecua, respectiva-

17 Francisco Rico, “Introducción y notas” a Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, 2011, pp. 208-209. Las cursivas son mías.

mente en 1972 y 2003)¹⁸.

En el intento de demostrar que las variantes que no proceden de C, aceptadas para el texto por Rico (aquí abajo, en la columna de la izquierda) son cuando menos adifóras, me serviré, en suma, de sus mismas armas (la *ratio typographica*, los «usos lingüísticos y literarios de la obra y de la época» y similares). Para evidenciar mejor la validez de ciertas variantes rechazadas, indicaré además con la sigla *Ble* las elecciones de la edición de Blecua 1972, que (conforme al estema Cavaliere-Rico, B / AC, remozado con nuevos argumentos por Blecua) tiende a privilegiar, también cuando son aisladas, las lecciones de B. Dado que, desafortunadamente, ningún editor crítico ha procedido hasta ahora a introducir en el *Lazarillo* una numeración de los párrafos (siempre oportuna con textos en prosa), aquí y en lo sucesivo remitiré a la página y a la línea de la edición Rico 2011.

Tabla 1. Variantes que no proceden de C recogidas en el texto de la edición Rico 2011 (excepción hecha de los errores de arquetipo y de los seguros errores comunes de MB)

4.11 le loaba MBA Ble	lo loaba C
10.22 duró MBA Ble	turó C
Como ya se ha indicado, para un neolachmanniano la mejor solución por lo que se refiere a los aspectos fonomorfológicos sería la de atenerse siempre al mismo testimonio, tanto más cuanto en varios lugares y testimonios hay acuerdo ora en <i>turar</i> , ora en <i>durar</i> : 16 <i>Mas turóme poco</i> , 31 <i>le turaba toda la semana</i> , 36 <i>cuán poco turan los placeres.</i> , contra 34 <i>me durase mucho</i> , 58 <i>no durase</i> , 68 <i>no me duraron ocho días, ni yo pude [...]</i> <i>durar más</i> . En 31.6 el mismo Rico elige con MB <i>turaba</i> en lugar de <i>duraba</i> de AC.	
14.8 traía MB	traían AC Ble
14.9 decía que Galeno MBA Ble	decía Galeno C

18 Como es sabido, en condiciones normales, una vez demostrado de modo incontrovertible, por ejemplo, que A, por una parte, y los colaterales B y C, por la otra, descienden del arquetipo, se puede deducir que eventuales lecciones aparentemente buenas de C contra AB son meras conjeturas y no lecciones conservadas (ley de la mayoría). Pero en el caso aquí sometido a discusión, máximamente controvertido, parece oportuno aplazar deducciones de este tenor para algo más tarde.

Si se escoge la lección, menos perspicua, de C, tanto la elipsis de *que* cuanto la lectura de *decía* como incidental (“en caso de medicina —decía— Galeno no supo la mitad que él...”.) consentirían evitar la repetición de *que* a breve distancia (“en caso de medicina, decía *que* Galeno no supo la mitad *que* él...”.) Remito, a título puramente ejemplificador, a algunos ejemplos de elipsis en los textos del *CORDE* compuestos entre 1400 y 1600, que evidencio con el signo ø: “yo deseo ø se le haga alguna releuada merced”, “deseo ø se tomen pocas casas en Andalucía”, “El de Job deseo ø se ynprima luego”, “perpetuando el llanto, que desseava ø fuesse el último de mis llantos”. En el *Lazarillo* se hallan ejemplos de elipsis de *que* tanto con valor declarativo como relativo: por ejemplo, 5 “Suplico a Vuestra Merced ø reciba el pobre servicio”, “pues Vuestra Merced escribe ø se le escriba”; 10 “diciéndole [...] que ella confiaba en Dios ø no saldría peor hombre que mi padre, y que le rogaba ø me tratase bien”; 33 “Vino el mísero de mi amo, y quiso Dios ø no miró en la oblada” (si bien en 36, “quiso Dios que aun en esto me fue bien”); 38 “según la clavazón y tachuelas ø sobre sí tenía”.

14.12 cojed A	cosed MBC Ble
---------------	---------------

Cosed, en el arquetipo, parecería tener poco sentido en su relación con *hierba*, y presupone de forma verosímil un *coced* en el original. Ruffinatto y Rico leen, con Velasco, *coged*. Como resume Blecua en sus ediciones de 1972 y 2011, p. 178: “Si se edita *cosed* debe entenderse por *coced*; si por *coged*, debe corregirse la errata ‘cosed’ e imprimir *coged*”. Pero es cierto que el cambio de sibilante no basta para reagrupar MBC y tampoco la oposición MBC / A, fundada apenas en un grafema, que es de naturaleza poligenética.

15.9-10 a hacerle menos A	hacerle menos MBC Ble
---------------------------	-----------------------

17.9 sutil MBA Ble	sutil C
--------------------	---------

Se trata, como en 10.22 y en otros casos parejos, de una típica oposición formal.

18.22 Y aunque MBA Ble	Aunque C
------------------------	----------

19.1 Pensaréis MBA Ble	Pensáis C
------------------------	-----------

22.3-4 por no lo haber MBA Ble	por no haber C
--------------------------------	----------------

22.15 se le escondía MBA Ble	se le ascondía C
------------------------------	------------------

En rigor, solo se puede observar que *asconder* es más arcaico, menos banal si se quiere.

22.18 abríame la boca MBA Ble	abriome la boca C
-------------------------------	-------------------

23.19 donaire recontaba B Ble	donaire contaba MAC
-------------------------------	---------------------

Para Blecua (“La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, p. 293) y Rico 2011, p. 225a, la haplografía de MAC a partir de la lección de B es más probable que lo contrario, o sea, una ditografía de B, pero se trata, en ambos casos, de incidentes frecuentísimos en la imprenta; además, la duplicación de la sílaba *re* se da en B precisamente en la zona crítica del cambio de página: *donaire* es la última palabra de c.B3r; *recontaba* la primera de cB3v. En el resto del *Lazarillo*, pues, se registra siempre *contar*, nunca *recontar* (“Huelgo de *contar* a V. M. estas niñerías”; “*contando* sus cosas, V. M. sepa que...”; “burlas endiabladas, de las cuales *contaré* algunas”, etcétera.). Nos hallamos, pues, y no representa ninguna sorpresa, frente a “suposiciones inseguras” que no impiden diseñar, como ha escrito Rico, “cualquier estema”, ni construir cualquier “texto ecléctico”.

24.10 si un hombre en el mundo B Ble	si hombre en el mundo MAC
--------------------------------------	---------------------------

La defensa de la lección de B por parte de Rico 2011, 225b (“El *Lazarillo* no emplea *hombre* como impersonal...”) no termina de convencerme. Otro caso de *hombre* sin artículo se documenta, aquí mismo, en 64.7. Y sobre todo, *hombre en el mundo*, sin artículo, es un fósil de la lengua literaria que goza de larga presencia en la tradición española. En el nunca suficientemente alabado *CORDE* se registran decenas de ocurrencias de *no ay (había, habría, hubiera...)* *hombre en el mundo...*, *no fuera hombre en el mundo...*, *cometer más males que hombre en el mundo*, que podemos confrontar con los modismos italianos (también boccaccianos) *persona del mondo* o *uomo al mondo*. En el mismo *Lazarillo* se lee en 63 “ni sufriré a hombre del mundo, del rey abajo”; y en 15 (también sí, como se procurará demostrar, se trata de una innovación *singularis* di B) “era con tan gran vigilancia y tanto por contadero, que no bastaba *hombre en todo el mundo* hacerle menos una migaja”. Y el mismo giro sintáctico se muestra activo también en 73 “no había mula falsa en el mundo que...”.

25.8-9 de bajo de los portales MBA Ble	de bajo los p. C, cfr. 40.8
--	-----------------------------

Plausiblemente Rico escoge también en 40.8, esta vez con MBC frente a A, *de bajo de*.

26.1 Olé, olé MBA Ble	Olé C
-----------------------	-------

31.6 turaba MB Ble	duraba AC
--------------------	-----------

Véase, sin embargo, 10.22, donde Rico prefiere, con MBA, *duró* (un breve comentario aquí arriba).

31.10 cofradías MB Ble	confradías C, cofadías A
------------------------	--------------------------

31.12 dije MB Ble	deje A, dice C
-------------------	----------------

31.20 aqueste B	este MAC Ble
-----------------	--------------

32.2 sería casi seis meses B Ble	serían casi seis meses MAC
----------------------------------	----------------------------

32.24 llegose acaso B Ble	llegose a caso MAC
---------------------------	--------------------

33.17 allegar B Ble	llegar MAC
---------------------	------------

38.7 era yo B Ble	yo era MAC
-------------------	------------

38.12 ca en pocos días B Ble	y en pocos días MAC
------------------------------	---------------------

41.4 me descargó MBA Ble	me descarga C
--------------------------	---------------

El paso repentino del perfecto al presente, sobre todo (como en este caso) con verbos de gran peso semántico, es un rasgo típico del *stream of consciousness* de Lázaro. Véase por ejemplo 50.18, o 52.15-16, o 54.1-2. *Descarga* parece, en suma, digno de atenta consideración.

41.4-5 un tan gran golpe B Ble	tan gran golpe MAC
--------------------------------	--------------------

42.4 comiéndanme a quitar BA Ble	comiéndanme quitar AC
----------------------------------	-----------------------

43.17 Pasábamos MBA Ble	Pasamos C
-------------------------	-----------

43.21 no lo vee MBA Ble	no le vee C
-------------------------	-------------

A diferencia de 4.11 (donde lee *le loaba* con MBA), Rico prefiere aquí y en 72-6 (*yo lo perdono*) para el acusativo la forma pronominal ‘etimológica’, atestiguada en MBA y MB, respectivamente. Pero los testimonios coinciden a menudo en la forma *leista*: por ejemplo, “mi amo les fue a la mano y mandó a todos que [...] no le estorbasen, mas que *le* dejasen decir todo lo que quisiese”, “otros *le* tiraban por las piernas”, “yo *le* he usado” etcétera.

44.3 A buen MBA Ble	Y a buen C
44.12 parece B Ble	parecía MAC
47.5 que yo había MBA Ble	que había C
49.20 venido el día MBA Ble	veniendo el día C
<p>Como señala Blecua en sus ediciones de 1972 y 2011, p. 181, en el nivel paleográfico “es más fácil el paso de un <i>veniēdo</i> a un <i>venido</i> quel al contrario”. Además, con los datos del <i>CORDE</i> a mano, la formulación de C es atestigüada, a lo largo del par de centurias que median entre 1400 y 1600, solo en tres ocasiones; la de MBA cuenta con 107 casos documentados, o sea, es 30 veces más frecuente. De hecho, <i>veniendo el día</i>, es decir, ‘al comienzo del nuevo día’, o bien ‘en cuanto fue posible’, parece adaptarse mejor a los futuros que inmediatamente le siguen y sobre todo a las expectativas del hambriento Lázaro: “Pasemos como podamos y <i>mañana</i>, veniendo el día, Dios <i>hará merced</i>; porque yo, por estar solo, no estoy proveído, antes he comido estos días por allá fuera. Mas <i>agora hacerlo hemos</i> de otra manera”.</p>	
50.3 más y más sano MBA Ble	más sano C
50.19 jubón y sayo y capa B Ble	jubón, sayo y capa MAC
52.11 no sufrirán MB Ble	no sufrirían AC
<p>Contra la lectura del par de ediciones de Blecua (reafirmada en su caso en el artículo “La edición del <i>Lazarillo</i> de Medina del Campo”, 2003) y de la última de Rico 2011, la lección de AC (“¡Oh Señor, y cuántos de aquéstos debéis vos tener por el mundo derramados, que padecen por la negra que llaman honra lo que por Vós <i>no sufrirían!</i>”), que también yo considero preferible, es la editada por Ruffinatto.</p>	
53.12-13 comiendo ciertos tronchos de berzas con <i>los</i> quales me desayuné MBA Ble	las C
<p>En C el pronombre concuerda con <i>berzas</i> y no con <i>tronchos</i>.</p>	
54.17 Como entro, vínose B	como entré, vínose MAC Ble
54.26 más vale pedillo per Dios que no <i>hurtallo</i> MBA Ble	hurtalle C
<p>Sobre las numerosas formas <i>leistas</i> del arquetipo, véase lo dicho <i>supra</i> a propósito de 43.21.</p>	
55.24 como comencé a <i>comer</i> y <i>él</i> MBA Ble	comer[,] él C
55.27 Dígote [...] que nadie te lo <i>verà</i> hacer que A Ble	vea B, vee MC
<p>La subordinada se vincula con <i>que tienes</i> (“Dígame [...] <i>que tienes</i> en comer la mejor gracia y <i>que</i> nadie te lo <i>vee</i> hacer que no le pongas gana [<i>sc.</i> de comer]”).</p>	
56.10 y asentóseme MBA Ble	asentóseme C
58.15 de la laceria que <i>les traía</i> , me daban... MB Ble	ellas tenían A, les traían C

Como Blecua (que ratifica su elección en el artículo “La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”), Rico se decanta por la lección de MB y propone dos significados alternativos, ambos muy elaborados (‘la miseria con que me presentava’, ‘la pena que les daba’). Pero, como argumento en la tabla 7, la elíptica lección de C armoniza mejor con una acepción semántica de *laceria* típica del *Lazarillo*.

59.7 deseo que se acabe B Ble

deseo se acabe MAC

La elección de Rico 2011, p. 230b, es aquí análoga (“Lo normal en el *Lazarillo* es *desear que*”). Pero, como se ha advertido ya *supra* (varios ejemplos con *desear* en 14.9), la elipsis de *que* no resulta nada improbable.

59.11 con el cual él vino MBA Ble

con el cual vino C

Rico prefiere editar el pronombre: “un día, no sé por cual dicha o ventura, en el pobre poder de mi amo entró un real, con el cual *él* vino a casa”. Pero por lo regular, en las subordinadas con relativos oblicuos, el anónimo (y también en un caso el interpolador de A, cuyo escolio indico entre llaves) omite el sujeto pronominal, deducible a partir del verbo: 77 “fue un oficio real, viendo que no hay nadie que medre sino los que le tienen; *en el cual* el día de hoy *vivo*”; 77 “tengo cargo de [...] acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos: pregonero, hablando en buen romance, *en el cual oficio* un día [...] *conoci* y *caí* en la cuenta de la sentencia”; 67 “el alguacil y el escribano piden al hombre y a la mujer sus derechos, *sobre lo cual tuvieron* gran contienda y ruido”; 69 “diré uno muy sutil y donoso, *con el cual probaré* bien su suficiencia”; 72-73 “le trabaron de los brazos, *con los cuales daba* fuertes puñadas a los que cerca dél estaban”; 74 “comienza una oración no menos larga que devota, *con la cual hizo* llorar a toda la gente”; 75 “estuve con este mi quinto amo cerca de cuatro meses, *en los cuales pasé* también hartas fatigas”; 76 “ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, *de la cual compré* un jubón de fustán viejo”.

60.5 venían MB Ble

venía AC

Como procuro argumentar en la tabla 7, la lección rechazada (“*venía* luego par del lecho *una que debía ser* su mujer del difunto [...] y con ella otras muchas mujeres, *la qual iba llorando a grandes voces*”) parece la única aceptable.

60.17 venga a ayudar A

venga ayudar MBC Ble

61.31 no errábades en *no* quitárselo primero...? MB Ble Ri

Om. AC Ruff

Si la frase se entiende como interrogativa, la omisión de AC podría ser poligenética (se elimina el *no* a muy corta distancia de otro *no*), o bien remitir al arquetipo, sobre cuya existencia todos los estudiosos recientes concuerdan (véase, aquí, la tabla 2), y haber sido subsanada por el antigrafo de MB. Pero, también a la luz de la puntuación bastante exacta de las ediciones antiguas, en las cuales el signo interrogativo falta, es posible leer la frase como afirmativa (tal como lo hiciera ya Ruffinatto) y entonces “no errábades en quitárselo primero” tendría sentido. Por otra parte, el escudero responde con un doble sí (“Sí es, y sí tiene”) a la premisa hipotética de Lázaro: “Si él era lo que decís y tenía más que vós”.

62.22¹⁹ maña MB Ble

manera AC

Adiáfora.

63.6 nunca más le quise sufrir, ni *sufiría* ni sufriré MBA Ble

sufría C

19 Y no 68.22, como reza en Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, 2011, p. 231.

La lección de C no debe considerarse errónea: el escudero no ha podido sufrir (en la fase actual de su vida), no sufrió en el pasado, no sufrirá en el futuro. *Sufriría* parece forma de armonización, que se explicará obviamente por repetición o por anticipación del tema *sufrir*.

63.13 docientas mil maravedís MA	docientas veces mil maravedís B Ble, docientos mil maravedís C
----------------------------------	--

Entre 1400 y 1600 las variantes de MA y C son sustancialmente adiaforas.

63.19 los <i>sacarán</i> de su paso MBA Ble	sacará C
---	----------

Para Rico 2011, p. 231, se trata de una “concordancia *ad sensum* normalizada por C”, pero la frase (“es gente tan limitada, que no los *sacará* de su paso todo el mundo”) figura en el discurso directo del escudero, que se expresa por lo general en un registro bastante moderado. La hipótesis de una concordancia “de corto alcance”, según era moneda común entre copistas y tipógrafos (aquí detrás del plural *los* y del verbo que sigue a continuación), parece más económica.

64.1-2 servir con éstos MB Ble	servir a éstos ACBle
--------------------------------	----------------------

64.4 y la más y la más ciertas MB	y lo más más cierto A, y la más ciertas C
-----------------------------------	---

Contra Ble 291 y Rico, creo que P* leyó como C: *Y la más veces son los pagamentos a largos plazos, y la más ciertas comido per servido*. La duplicación de *y la más* se explicará por ditografía, y, a la luz de la evidencia de que el sintagma repetido se encuentra en M en la zona crítica del final de renglón, la *ratio typographica* sugiere que se encontraría en la misma posición también en *w* (lo que explica el error de los colaterales MB y el error crítico de A, que procura, como de costumbre, corregir aquello que no le convence).

64.6 sois librado B	sois librados MAC Ble
---------------------	-----------------------

64.7 Ya cuando asienta un hombre B Ble	Ya cuando asienta hombre MAC
--	------------------------------

64.18 si <i>riñese</i> con alguno B Ble	riñese MAC
---	------------

65.13 de <i>dos en dos</i> meses le alcanzaron lo que él en un año no alcanzara B Ble	dos MAC
---	---------

Según Blecua (“La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, pp. 292-293) y Rico 2011, p. 231b, a partir de cuya edición cito, la variante de MAC es “obvia omisión per homoiotéleuto”. Sin embargo, la lección de la mayoría sigue un extendido modelo literario, atestiguado en el propio *Lazarillo* (“ganaba más en un mes que cien ciegos en un año”). Espigo en las primeras pantallas del *CORDE* (búsqueda: *en un año*) otros ejemplos coevos: “tierra holgada abundantamente frutifica y da más en un año que la muy cansada en tres”, “sabe mucho más en un año que un canonista en tres”, “los maestros a los discípulos más con buenos exemplos en un día que con muchas lecciones les aprovecha en un año”, “¿Qué crueldad mayor de enemigos que den más a un loco en un día que a sus criados en un año”, “más deprenden algunas a chocarrear en una hora que a labrar en un año”, “mas sabras en un día que te recojas en tu camara leyendo que en un año que gastes por el mundo io”, “tú pides que se concluya en un día lo que en un año sería harto”. Además, la dilatación de B se sitúa en la misma línea de muchas otras (66.19 *muchas veces* → *muchas e infinitas veces*, 66.22 *di lo que sabes* → *di todo lo que sabes*, etcétera), ya encuadradas por Moll en la frecuente tendencia de B a amplificar, según fuera necesario, el texto por razones tipográficas.

65.22 les responden A	le responden MBC Ble
-----------------------	----------------------

66.11 les respondí A	le respondí MBC Ble
----------------------	---------------------

67.10 vuestras mercedes MA	vuestras mercedes BC Ble
67.21 aunque no iba B Ble	y aunque no iba MBC
68.4-5 negocios seglares y <i>visitar</i> MBA Ble	visitas C
<p>En el lugar paralelo de Diego Hurtado de Mendoza citado por Rico 2011, <i>visitar</i> encabeza una serie de infinitivos (“no visitar, ni recibir dones..., no vestir, no gastar suntuosamente”); en C, en cambio, <i>visitas</i> está coordinado con el sustantivo <i>negocios</i>. No pretendo sostener que la variante con <i>visitar</i> sea inadmisibles, por más que ditologías del tipo <i>negocios</i> y <i>visitas</i> están mejor aclimatadas en la tradición literaria de la época. Gracias al <i>CORDE</i>, es posible sumar al ejemplo del <i>Guzmán</i> señalado por Ruffinatto <i>ad loc.</i>, otros testimonios del binomio: por ejemplo, “visitas o negocios” en las anónimas <i>Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España</i>, 1575-1580; “pleitos, negocios, visitas”, en Fray Alonso de Cabrera, a. 1598; y la variante “visitas y ocupaciones”, en Santa Teresa de Jesús, 1580.</p>	
70.22 y así MA Ri	y así se fue B, así C
<p>Salvo error, en el <i>Lazarillo</i> no hay constancia de casos de para-hipotaxis introducidos por <i>y así</i> después de prótasis amplia, típicos del <i>Quijote</i> (Rico), donde los arcaísmos poseen a menudo valor paródico.</p>	
70.17 que predicaba que eran falsas B Ble	que predicaba eran falsas MAC
<p>El contexto es: “el alguacil dijo a mi amo que era falsario y las bulas que predicaba <i>que</i> eran falsas”.</p>	
70 18-19 no bastaban <i>a ponellos</i> MBA Ble	ponellos C
70.19 el aguacil B Ble	al aguacil MAC
<p>En la frase: “acordaron de llevar <i>el</i> alguacil de la posada a otra parte”.</p>	
70.27 tras B Ble	atrás MAC
71.8 quisieredes B Ble	quisierdes MAC
71.20 el aguacil B Ble	al aguacil MAC
<p>“Algunos hombres honrados [...] se quisieron levantar y echar <i>el</i> alguacil fuera de la iglesia”.</p>	
72.6 yo lo perdono MB Ble	yo le perdono AC
72.9-10 y dando crédito MBA	dando crédito C Ble
73.14 podría MBA Ble	podía C
74.22 recibe mucha pena Si (= Amberes 1555)	recibía mucha pena MAC Ruff, reciba mucha pena B Ble
<p>La variante de Si aparece registrada ya en el aparato de Ruffinatto, pero lo cierto es que la lección de C (para ser exactos, de MAC) me parece inatacable: “el pecador [...] confesó haber dicho aquello por la boca y mandamiento del demonio, lo uno por hacer a él [<i>sc.</i> al <i>comisario</i>] daño y vengarse del enojo, lo otro y más principal, porque el demonio recibía mucha pena del bien que allí se hiciera en tomar la bula” (<i>se hiciera</i>, cuando está subordinada a una oración principal con verbos en pasado, adquiere, como en italiano antiguo, el valor de “se habría hecho”).</p>	
75.14 de éste A	desto MBC Ble
77.7 el dia de hoy vivo MBA Ble	el dia de hoy yo vivo C

78.2-3 mi señor el arcipreste MA	mi señor arcipreste BC Ble
78.8 nunca faltaron <i>ni faltarán</i> MBA Ble	<i>om.</i> C
A juzgar por la en general fluida <i>copia verborum</i> del anónimo (3 <i>nunca oídas ni vistas</i> , 60 <i>nunca comen ni beben</i>), se trataría de un error separativo de C.	
78.9 diciendo no sé qué y sí sé qué, <i>de que</i> veen MBA Ble	<i>om.</i> C
Otro error sin duda de C, explicable por <i>saut du même au même</i> del segundo al tercet <i>que</i> .	
79.9-10 echar maldiciones MBA Ble	echar mil maldiciones C

Como se ha visto, se trata en la mayor parte de los casos de lecciones adíforas, cuyo alcance semántico y estilístico es casi irrelevante (*le loaba / lo loaba, duró / turó, a hacerle menos / hacerle menos, sutil / sutil...*), o, todo lo más, de leves erratas corregibles de inmediato. Razón por la cual, si el estema invita a decantarse, en los casos dudosos, por las lecciones de un determinado testimonio, toda vez que representa, pongamos por caso, una rama entera de la tradición (C, como he propuesto, pero también M o B), el texto del *Lazarillo* (“obra sin apenas problemas textuales prácticos”, en correcto diagnóstico de Blecua) no cambiaría sino marginalmente. Además, si no me engaño, al menos alguna de las elecciones de Rico a favor de MBA (en mi estema: *w*), o de una de las tres ediciones del XVI que yo estimo que derivan de *w*, quedaría refutada de acuerdo con las consideraciones de tipo estilístico o semántico que acabo de anticipar. Pero, para evitar equívocos, debo señalar que, en la abrumadora mayoría de los casos, la lección de C es la elegida también en la edición Rico, porque, en los casos que él ha considerado dudosos, que son justamente muchísimos, el estudioso se “ha resignado a leer con la mayoría de las ediciones”²⁰.

4. EL ARQUETIPO

Como no han dudado en afirmar todos los estudiosos que han venido indagando sobre esta genealogía, las cuatro ediciones más antiguas remiten a un arquetipo, identificado con la perdida *princeps* P*, o quizá mejor (dado el

20 Francisco Rico, “Introducción” a Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, 2011, p. 209.

buen número de errores que la caracterizan) con una reedición apresurada y casi inmediata de la *princeps*, fruto de la rápida venta de la primera tirada y de la creciente demanda por parte del público²¹. Añado a la sigla Ble, que remite como he dicho a la edición Blecua 1972, las siglas Ruff y Ri, que aluden, respectivamente, a los textos de Ruffinato 2000 y Rico 2011. La sigla Ve indica la edición de Madrid 1573, “corregida y emendada” por el polígrafo y “secretario del Consejo de las Indias” Juan López de Velasco²².

Tabla 2. Verosímiles errores de arquetipo o atribuibles al arquetipo (en tanto que presentes en ambas ramas).

7.12 algunas veces MBAC Ble Ruff	algunas noches Ri
La propuesta de corrección <i>veces</i> > <i>noches</i> se avanza ya en el aparato de Blecua 1972 (2011), p. 178.	
8.5 a cal(l)entar MBAC Ble Ri	a acallar Ve Ruff
El primer editor moderno que hizo suya la enmienda de Velasco es Carrasco, citado por Ruffinato 2000, p. 111. <i>Acallar</i> es un término técnico del cuidado de los niños: <i>hizo acallar los mochos; arrullar y acallar el Niño; halagar y acallar al niño, tomándolo en sus brazos</i> (por lo general, los ejemplos están sacados del corpus <i>CORDE</i>). Puedo añadir que el del arquetipo es un error de repetición, fruto de la cláusula del periodo precedente: “... nos calentábamos”.	
14.19 me mataba a mí de hambre, y así (<i>assi</i>) no me demediaba (remediaba C) de lo necesario MBAC Ble	a sí no se demediaba (remediaba Ve Ruff) Ve Ruff Ri

Una vez reconocida la banalización separativa de C (donde *remediaba* anticipa la presencia de un contiguo *remediar*: “si [...] no me supiera remediar”), podemos centrarnos en el error del arquetipo, es decir, en la repetición de *me*. Ve y Ruff corrigen *me* como *se*, pero conservan *remediaba* de C. Por lo que respecta al significado del pasaje así corregido, de acuerdo con los atributos del personaje (“jamás tan avariento ni mezquino hombre no vi”, “De la taberna nunca le traje una blanca de vino, mas aquel poco que de la ofrenda había metido en su arcaz compasaba de tal forma que le turaba toda la semana”), Rico explica: “no llegaba a comer la mitad de lo que necesitaba”.

- 21 Sobre la noción de «arquetipo» y acerca del oscurecimiento del «arquetipo» por mor de los copistas e impresores, véase Paolo Trovato, “Arquetipo, *stemma codicum*, albero reale”, *Filologia italiana*, 2 (2005), pp. 9-18; y sobre todo, del mismo autor, *Everything You Always Wanted To Know about Lachmann’s Method*, pp. 138-155.
- 22 Útiles indicaciones sobre Velasco en Pablo Jauralde Pou, “Sin que de mi nombre quede otra memoria (Diego Hurtado de Mendoza y el *Lazarillo de Tormes*)”, *manuscr.t.ca. Revista de Manuscritos Literarios e Investigación*, 8 (2010), cap. II, Francisco Rico, “Introducción” a Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, 2011, pp. 203-204, que sería oportuno integrar, en lo relativo a su práctica de editor, con Aldo Ruffinato, *Las dos caras del “Lazarillo”*, pp. 125 ss. (del que procede la cita).

15.2 contaminava MBAC Ble Ruff	contraminava Pl (= Amberes 1595) Sa (= Madrid 1599) Ri
--------------------------------	--

La necesidad de la enmienda de Rico, ya presente en las dos ediciones tardorrenacentistas recién citadas (registradas en los aparatos de Ruffinato 2000, p. 135, nota 35, y Rico 2011, p. 223b), está fuera de discusión porque sustituye una fórmula tosca y aproximativa por una metáfora inspirada en el arte militar que asoma en las cortes de la Europa renacentista (“si con mi sotileza [...] no me supiera remediar, [...] me finara de hambre. Mas, con todo su saber y viso, le *contraminava* de tal suerte, que [...] me cabía lo más y mejor”). Varios testimonios españoles de este *contraminar* metafórico (cotejable con los italianos del *GDLLI*, s.v. *controminare*: Banello, Caro, Salviati...)²³, se registran en el *CORDE*: “como los buenos tienen obligación de minar el mal, no menos los malos tienen osadía para contraminar y derrocar el bien” (Fray Antonio de Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, 1528); “Había muchos leales servidores de Su Majestad que contraminaban los designios y propósitos de Gonzalo” (Pedro Gutiérrez de Santa Clara, *Quinquenarios o Historia de las guerras civiles del Perú*, 1549-1603); etcétera.

21.16-17 habiéndome puesto dentro MBCA Ble Ri	habiéndome puesto dentera Ve Ruff
---	-----------------------------------

Si admitimos con Patterson que el significado de obras maestras como el *Lazarillo* “is enacted in the language at every point”, la conjetura alternativa de Rico (“habiéndoseme puesto dentro”) se derrumba frente a la recuperación, sugerida por la edición de Velasco, de una densa metáfora debidamente glosada en el *Diccionario de Autoridades* (“*Dar dentera*. Phrase vulgar metaphorica con que se explica, que el ver alguna cosa causa deseo, apetito, o envidia”). No obstante la difidencia de Bleuca (“La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, p. 296), quien escribió: “habría que documentar la construcción *poner dentera*”, también la variante empleada en el *Lazarillo* se corresponde con varios textos de aquella época: “Pónesme tanta dentera, tú por vna parte y Felides por otra, que...” (Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, 1536); “para ponerles más envidia y dentera” (Juan de Arce de Otárola, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, c. 1550); “poniéndoo a vos dentera y más gana de encontrar...” (Sebastián de Horozco, *Cancionero*, c. 1540-1579). Huelga añadir que, si no depende de la mera ignorancia de un cajista, la banalización del arquetipo se explicará como una abreviatura mal resuelta.

22.21 a la gulilla (golilla A) MBCA Ble Ri	al galillo Ve Ruff
--	--------------------

Para Rico se trata de una variante adiafóra, pero *gal(l)illo* es un preciso término técnico, y por ello *difficilior*: como consta, verbigracia, en los siguientes lugares: “Delos males del gallillo e dela garganta” (Alfonso Chirino, *Menor daño de la medicina*. Escorial, b.IV.34, a 1429); “los quales nocumentos o empescimientos reputo grandes Auenzoar de esquinancia quando era cortada la vulua o galillo en el tratado. iiij.” (*Traducción del Tratado de cirugía de Guido de Cauliaco*. Madrid, BNE I196, 1493); “Para una enfermedad que se haze baxo la lengua, que dizen canpanilla. Algunas vezes, por grande descendimiento de flemma, que desciende a la garganta, cuelgase so la luenga [*sic*] una enfermedat qu’es en guisa de canpanilla, que semeja que quiere a ome afogar e a las mugeres. E llaman a esta enfermedad el *gallillo* o la ranilla. Mas, para esta enfermedad guareçer, mandala fazer gargarismos ...” (Fernando de Córdoba, *Suma de la flor de cirugía*, c. 1500); “abriéndole el pico, le untan con aquella miel el gallillo” (Fadrique de Zúñiga y Sotomayor, *Libro de cetrería de caza de azor*, 1565); “Sirve también el pulmón para la voz, porque saliendo el aire que él despide de sí con algún ímpetu, y tocando en el galillo o campanilla que tenemos a la entrada dél, se forma la voz” (Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, 1583). Otros datos en Aldo Ruffinato, *Las dos caras del «Lazarillo»*, p. 111.

23 *Grande dizionario della lingua italiana*, fundado por Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1961-2002, 21 vols., *Supplemento 2004* e *Supplemento 2009*, ed. Edoardo Sanguineti, Torino, Utet, 2004-2009, 2 vols.

24.25 el día también llovía, y andaba rezando debajo de unos portales que en aquel pueblo había, donde no nos <i>mojamos</i> MBAC Ble Ruff	mojábamos Ve Ri
A diferencia de Caso González y Ruffinato, que leen <i>mojamos</i> como un imperfecto, Rico 2011, p. 225b, anota: “Frente a los regulares <i>-ábamos</i> , creo [...] que se trata de un error común”.	
33.5 hay algunas MBC Ruff	hay alguna A Ve Ble Ri
Ruffinato atribuye la lección <i>algunas</i> también a A, pero la edición facsimilar de 1959 lee <i>alguna</i> , como se indica en los aparatos de Bleuca y Rico. Se trata, de cualquier modo, de una fácil conjetura regularizadora en el haber del corrector de A: “Por vuestra vida, veáis si en esas [llaves] que traéis hay <i>alguna</i> que haga”.	
37.18 deyuso MBAC Ble	desuso Ve Ruff Ri
Se trata, como advierte Rico 2011, p. 227b, de un clásico error de sustitución de un término por su antónimo.	
51.17-18 Quien no lo conociera pensaba ser muy cercano pariente <i>al Conde de Arcos</i> (del conde Alarcos A) o a lo menos camarero que le daba de vestir MBAC Ble Ruff Ri	al conde Claros
Con independencia de la cautela de los sucesivos editores, la necesidad de esta enmienda (de Alfred Morel-Fatio) la argumentó impecablemente Menéndez Pidal allá por 1899 (<i>Antología de prosistas españoles. I</i> , Madrid, CSIC, 1992, p. 81), quien anotaba: “Las ediciones dicen <i>Conde Alarcos</i> o <i>Conde de Arcos</i> , héroe de un romance [sc. <i>Retraída está la infanta</i>] en que para nada se habla de lujo y galas. Hay que corregir <i>Conde Claros</i> , protagonista de otro romance que [...] describe largamente cómo el Conde se viste ayudado por el <i>camarero</i> que recuerda Lazarillo: «[...] Conde Claros con amores / no podía reposar [...]. / Cuando vino la mañana [...] / voces da por el palacio / y empezara de llamar: / “levantá, mi <i>camarero</i> : / dame vestir y calzar”» ²⁴ . La alusión al romance <i>Media noche era por filo</i> se inserta a la perfección en la fina red de guiños a frases proverbiales y consejos de personajes literarios típica del <i>Lazarillo</i> . Añádase, para ratificarlo, que «desde 1493, el condado de Arcos pasó a ducado» (Bleuca, aparato), y entonces, como observa Aldo Ruffinato, <i>Las dos caras del «Lazarillo»</i> , p. 76, el testimonio «A, una vez más, deja entrever las huellas de una incorrecta enmendación conjetural».	

24 Los datos intertextuales vinculan estrechamente la maníaca afectación del pobre escudero (“Con un paso sosegado y el cuerpo derecho [...] echando el cabo de la capa sobre el hombro y a veces so el brazo [...] salió por la puerta [...]. Quien no lo conociera pensaba ser muy cercano pariente al Conde [...] o a lo menos *camarero* que le *daba de vestir*”, etcétera) con el Conde Claros del romance, «o a lo menos» con su camarero (“levantá, mi camarero: / dame vestir y calzar” [...] / díerale calzas de grana, / borceguís de cordobán, / díerale jubón de seda, / aforrado en zarzahán, / díerale un manto rico”, etcétera), convirtiendo así en baladí el hecho, sobre el que insiste María del Carmen Vaquero Serrano, “El Conde de Arcos: ¿Un rasgo más de la toledanidad del *Lazarillo de Tormes*? ¿Otra ironía?”, *Lemir*, 12 (2008), pp. 49-92, de que, en pleno Renacimiento, un pariente de los duques de Arcos se autodenominó «conde de Arcos» e inició un procedimiento judicial, auspiciado por otros herederos, que miraba a la obtención de los derechos de propiedad sobre el feudo.

53.18 en vano fue mi <i>experiencia</i> MBAC Ble	esperanza Ve Ruff Ri
57.3 no solo me mantuviese , mas... MBC	No solo no me mantuviese, mas... A Ve Ble Ruff Ri
“Es claro error del arquetipo, que A corrige acertadamente” (Alberto Bleuca (ed.), <i>La vida de Lazarillo de Tormes</i> , 1972 (2011), p. 182).	
67.23 y bien <i>se</i> empleaba MBAC Ruff	se le Ve Ble Ri
“La construcción [...] era una frase hecha como <i>bien se le emplea</i> , que <i>Autoridades</i> explica: ‘modo de hablar que equivale a <i>con razón le sucede o bien merecido lo tiene</i> ’ [...]. Podría tratarse de una errata del arquetipo, subsanada por Velasco, puesto que más adelante [...] aparece correctamente: ‘ <i>Bien se le emplea</i> [...]’: Alberto Bleuca (ed.), <i>La vida de Lazarillo de Tormes</i> , 1972 (2011), p. 184.	
73.27 Encomendó aqui MAC Ruff 77	Encomendó a que B Ble Ruff Ri

Discusiones recientes por parte de Ruffinatto, *Las dos caras del “Lazarillo”*, p. 68, nota; Bleuca, “La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, p. 293; Rico 2011, p. 233b. Considerando que un *todos* aparece poco antes, podría ser admisible la enmienda de B, que interpreta el pasaje como **Encomendó a todos que*. Los otros registros de *encomendar* en el *Lazarillo* se dejan reconducir de hecho a las dos acepciones fundamentales del verbo: a) ‘recomendar alguno a otro’ (12 “ella me encomendó a él”; 54 “fuime por esa ciudad a encomendarme a las buenas gentes”); b) ‘recomendar sobre la posibilidad de hacer o no hacer una cosa’, como en nuestro caso (54 “sólamente te encomiendo no sepan que vives conmigo, por lo que toca a mi honra”; 73 “encomendó a que muy devotamente suplicasen a Nuestro Señor”). Según observa Rico, el cambio a *que / aqui* (sobre todo si propiciado por la *scriptio continua* y por el uso de signos de abreviación) es comunísimo.

Cierto, no se puede ni se debe olvidar la impecable advertencia de Rico, para quien “eligiendo como guías errores que no lo son inequívocamente [...], cualquier estema es posible”. Por ello, he dejado fuera de mi elenco algunos casos recogidos por Ruffinatto, dignos de atención, pero quizá no incontrovertibles²⁵. Y sin embargo, no me parece que haya dudas sobre el hecho de que, si bien somos deudores de aquel Bleuca treintaero por su drástica simplificación de los hipertrofiados estemas producidos durante los años sesenta, llenos de inseguras e indemostrables fuentes manuscritas (decisivo el análisis de la puntuación, gracias a la cual Bleuca ha remitido elegantemente a modelos impresos las ediciones supervivientes de 1554)²⁶, le debemos sobre todo a Ruffinatto y a su valoración de un *re-centior non deterior* (entiéndase: no enteramente *deterior*) como la edición Velasco la segura individuación del arquetipo del *Lazarillo*: un arquetipo del cual, hasta el 2000, todos hablaban “como si fuera una verdad revela-

25 Aldo Ruffinatto, *op. cit.*, pp. 109 y ss.

26 Alberto Bleuca, “Introducción” a *La vida de Lazarillo de Tormes*, 1972 (2011), pp. 52-59.

da sin que a nadie se le haya ocurrido nunca ofrecer una prueba concreta de su existencia”²⁷.

Reforzado por el hecho de que, según Maas, es mejor atacar injustamente un lugar carente de errores que dejar fuera de señalar una posible conjetura²⁸, creo que puede añadirse a la lista de los errores de arquetipo el pasaje que sigue:

37.4 me era luz la hambre, pues dicen que el ingenio con ella se *avisa*,
y al contrario con la hartura MBAC Ble Ri

En efecto, se puede admitir que el *ingenio* se *avise* con *la hambre*, como leen las cuatro ediciones de 1554, o bien el arquetipo (“el ingenio con ella se *avisa*”). ¿Pero qué significa “y al contrario con la hartura”? La frase entraña, en cambio, un significado más claro y profundo (y más conforme a la tradición de los refranes evocada por la alusión “pues dicen que...”: el hambre aguza el ingenio) si se reconoce en *avisa* un error facilísimo (en rigor, poligenético) por *aviva*. *Avivar*, es decir, “excitar, animar, infundir aliento, espíritu y vivéza, para obrar con mayor vivacidad y vigór” (*Diccionario de autoridades*), es tradicional predicado de ingenio y de sus parasinónimos: “bebido en poca cantidad [*sc.* el vino] *aviva* y adelgaza *el ingenio*, y aumenta la fuerza”; “la Perspectiva [...] a los que la saben les *aviva* más *la razón* y subtiliza el entendimiento”; “aquel aprieto y sequedad del sentido ilustra y *aviva el entendimiento*, como dice Isaías”; “este humor *aviva el ingenio*; “mi agudo *ingenio se me aviva* para decir maravillas”; “Según eso, la necesidad o pobreza, que trae aneja la tristeza, no *aviva el ingenio*, sino embótale y priva de sus palabras al hombre”; y considérense sobre todo los versos “Porque en la fatiga / La necesidad esfuerza / Y á los *ingenios aviva*” (he recurrido, como en todos los casos similares, al precioso *CORDE*). “Al contrario”, con la *hartura* el *ingenio* se cansa, se agota, se ofusca: por mucho que digan los revisionistas, como el autor de

27 Aldo Ruffinatto, *op. cit.*, p. 68.

28 Paul Maas, *Crítica del texto* (1957), con la presentación de Giorgio Pasquali a la edición italiana, “Mirada retrospectiva” (1956) y una nota de Luciano Canfora a la tercera edición italiana, trad. y notas Andrea Baldissera y Rafael Bonilla Cerezo, Sevilla, UNIA, 2012, §18; Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann’s Method*, p. 267.

la penúltima cita, la *hartura* “embota y priva de sus palabras al hombre”²⁹.

De cualquier modo, admitiendo también que no todos los errores que acabo de enumerar sean juzgados como tales por el gremio de los estudiosos —a los cuales compete, como en cualquier problema de cierta complejidad, la responsabilidad de verificar la validez de las varias teorías a nuestra disposición acerca de la transmisión textual del *Lazarillo*—, la existencia de un arquetipo de la tradición superviviente (identificable, como ya he mencionado, con la *princeps* o con su casi inmediata reimpresión) se nos antoja fuera de duda, incluso en el supuesto de que se quieran minimizar las secuelas de esta segura deducción (“Tales errores, gráficos o semánticos, apenas nos dicen sino que todas las ediciones derivan de un impreso discretamente descuidado”)³⁰. El mismo Rico, en unas páginas de gran finura, atribuye por otra parte al editor del arquetipo, más que al autor, también las descoloridas rúbricas que segmentan la narración en bloques temáticos desiguales (*Prólogo, Tractado primero..., Tractado segundo...*)³¹. Y las deducciones permitidas por el llamado método de Lachmann, llegados a este punto, son la mejor confirmación de la más que razonada hipótesis histórico-cultural del estudioso, fundada en lo que sabemos del proceder habitual de editores y tipógrafos:

La aparición [¿o la supervivencia?] de cuatro ediciones en sólo un año —y una de ellas, “añadida”— y en 1555 la publicación en Amberes de una *Segunda parte* nos certifican que el éxito inicial del *Lazarillo* fue notable. Un relato tan chispeante no podía dormir demasiado tiempo en las librerías. A la *princeps* seguiría en unos meses alguna reedición en el mismo formato y al mismo precio (y, en tal caso, probablemente del mismo editor), y pronto, ya con bastante menos intervalo (como confirma la cercanía de fechas de Alcalá y Medina),

29 Si lo he consultado bien, el lugar no aparece citado entre los errores de arquetipo del *Lazarillo* por Ruffinatto, que en cambio edita *abiva* y comenta impecablemente: “Es frase proverbial muy difundida (véase, por ejemplo, Correas, 190a: ‘La hambre despierta el ingenio’)” (Aldo Ruffinatto, *op. cit.*, p. 182 y nota ccxviii). Del aparato negativo de Ruffinatto (“*avisa* Am, Me, Bu, Al, Si, M, Pl y Bi”) colijo que la lección *abiva* figuraría en Ve, pero no puedo verificarlo personalmente.

30 Francisco Rico, “Introducción” a Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, p. 201.

31 Francisco Rico, *ibidem*, pp. 96-97.

módicos *paperbacks* en menos pliegos³².

Un par de palabras también sobre el corrector de la tardía reedición castigada de 1573, Velasco. En la medida en que Velasco es un revisor culto y de elevada profesionalidad, la impresionante destreza con la que su edición se sustrae de errores asimismo muy insidiosos en la tradición superviviente más antigua (*a callentar* > *a acallar*, *puesto dentro* > *puesto dentera*, *avisa* > *aviva*, *deyuso* > *desuso*, *experiencia* > *esperanza*...) invita a conjeturar, como ya lo ha hecho algún estudioso (Caso González, Rodríguez López-Vásquez, Ruffinatto, Carrasco...), una esporádica contaminación extrastemática (en el sentido de Timpanaro); es decir, a imaginar que Velasco haya utilizado como texto base, aun enmendándola en varios puntos, una fuente perdida de altísima calidad³³. El *quid* de la cuestión es: ¿se deberá distinguir entre el arquetipo de la tradición superviviente (“alguna reedición en el mismo formato y al mismo precio” de la primera edición, o sea, una reimpresión apresurada, ya marcada por varios errores) y la copia, más correcta, utilizada por Velasco (un manuscrito más que próximo al original o —solución ciertamente más económica— una copia de la *princeps* P*, cuya tirada sería seguramente de unos centenares de ejemplares impresos)? Al margen de la calidad de las enmiendas que acabo de recordar, las mismas que convierten en muy atractivas tales hipótesis, me contento con haber levantado la liebre. Pero también es verdad que si, como parece, la mayor parte de las ediciones de finales del XVI conservadas derivan de C (o de una edición impresa hoy perdida muy similar a C), ningún futuro editor del *Lazarillo* podrá renunciar a una minuciosa revisión de todas las lecciones de Ve cotejables con los testimonios de 1554³⁴.

5. SOBRE MBA (O SEA, LA FAMILIA *w*) Y MB (O SEA, LA SUBFAMILIA *z*)

Como los lectores habrán entendido ya perfectamente por sí solos, no es

32 Francisco Rico, *ibidem*, p. 95.

33 También para la contaminación extra-estemática me permito remitir a Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method*, pp. 134-138.

34 Un útil punto de partida lo constituyen las pesquisas de Alberto Blecua (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes*, 1972 (2011), pp. 59-67, y Aldo Ruffinatto, *op. cit.*, pp. 125-136.

mi intención volver a trazar aquí, con pelos y señales, la historia textual de las ediciones del *Lazarillo*. Pero no puedo por menos que indicar que muchos hallazgos fundamentales son recientes, posteriores al descubrimiento, en 1992, del ejemplar de M, que ha propiciado la recuperación del interés por esta novela en una España que, mientras tanto, se había ido familiarizando con la crítica textual neolachmanniana (gracias sobre todo al excelente manual de Blecua) y con la *textual bibliography* (gracias a los importantes ensayos de Jaime Moll)³⁵. Como dicen en Nápoles, *nisciuno nasce imparato* ('nadie nace sabiendo'), y no creo que el amigo Blecua se enfadará conmigo si observo aquí que su juvenil confirmación de la clasificación AC / B (1972), revalidada —si bien con importantes apostillas— en su ensayo de 2003 (en el cual propone el estema B / MAC) está fundada en su mayoría sobre lugares no demasiado sólidos. Procuraré demostrar que la oposición C / MBA, ya sostenida por Ruffinatto, resulta más económica.

Examinaré, por lo tanto, los pocos errores comunes (marcados con un asterisco*) y las muchas lecciones características de MBA que remontan, a mi juicio, al subarquetipo que he llamado *w*³⁶. Marcaré con el signo ° los muchos lugares que repesco de la tabla 1.

Tabla 3. Errores y lecciones características comunes de MBA (w)

*3.4 a las que <i>w</i>	a los que C Ble Ruff Ri
En rigor, el error de <i>w</i> es poligenético y fácilmente corregible, pero forma una serie con los otros casos que siguen.	
°14.9 decía que Galeno <i>w</i> Ble Ri	decía Galeno C Ruff
°22.18 abríame la boca <i>w</i> Ble Ri	abriome la boca C Ruff
° 41.4 me descargó <i>w</i> Ble Ri	me descarga C Ruff

35 Me limito a citar, del siempre añorado Jaime Moll, su fundamental “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), pp. 49-107.

36 Ruffinatto lo llama *y*, pero se trata de una elección poco feliz, puesto que la sigla *y* ya la había empleado Alberto Blecua (ed.) (*La vida del Lazarillo de Tormes*, 1972 y 2011) en su estema para referirse al antiguo (o mejor, como se verá, al presunto antiguo) de CA.

44.3 Entonces <i>salimos</i> de la iglesia. <i>A buen paso w</i> Ble Ri	Y a buen paso C Ruff
Me parece que la tendencia <i>coupé</i> de <i>w</i> se ajusta menos al estilo del <i>Lazarillo</i> que las volutas más amplias de C: “Entonces salimos de la iglesia y a buen paso tendido comenzamos a ir por una calle abajo”.	
°49.20 venido el día w Ble Ri	veniendo el día C Ruff
Véase sin embargo, a favor de C, la breve discusión de la tabla 1.	
°59.11 con el cual él vino w Ble Ri	con el cual vino C Ruff
°63.6 nunca más le quise sufrir, ni <i>sufriría</i> ni sufriré w Ble Ruff Ri	sufría C
Como ya he observado, <i>sufriría</i> puede explicarse por repetición o por anticipación del tema <i>sufrir-</i> .	
°63.13 docientas mil maravedís MA Ruff Ri, docien- tas veces mil maravedís B Ble	docientos mil maravedís C
°63.19 los <i>sacarán</i> de su paso w Ble Ri	sacará C Ruff
*°64.4 y las más y las más ciertas MB Ble Ri, y lo más más cierto A	y las más ciertas C Ruff
Tal como he indicado en la tabla 1, la incongruente duplicación de <i>y la más</i> se explicará por ditografía. De ahí también el error crítico de A, que intenta, como de costumbre, corregir lo que no le convence. A la luz del hecho de que el sintagma repetido figura colocado por el generalmente conservador M en la zona crítica del cambio de línea (<i>y la más / y la más</i>), la <i>ratio typographica</i> sugiere que se encontrara en la misma posición también en <i>w</i> .	
°68.4-5 negocios seglares y <i>visitar</i> w Ble Ri	visitas C Ruff
*72.9-10 y dando crédito w Ri	dando crédito C Ble Ruff
También para Blecua (ed.), <i>La vida del Lazarillo de Tormes</i> (1972 y 2011, p. 184), que igualmente no considera válida la lección de C, “la presencia de <i>y</i> rompe la subordinación exigida”.	
°73.14 si en algo <i>podría</i> aprovechar w Ble Ri	podía C Ruff
“This is the only example of a conditional tense in a <i>si</i> -clause that has been noted” (Keniston, <i>apud</i> Ruffinatto, <i>Las dos caras del “Lazarillo”</i> , p. 117).	
*77.12 Hame sucedido tan ben <i>yo</i> le he usado tan facilmente que...w Ble	y yo C Ruff Ri
En el aparato Rico supone persuasivamente “que se perdió una de las dos y griegas contiguas”.	
*°79.9-10 echar maldiciones w Ble Ri	echar mil maldiciones C Ruff
El mismo Rico admite que “el <i>mil</i> podría ser de P*”, o bien de la <i>princeps</i> . Y en efecto <i>mil</i> con valor hiperbólico es un estilema del anónimo: “padeciendo <i>mil</i> importunidades”, “tenía otras <i>mil</i> formas y maneras para sacar el dinero”, “ <i>mil</i> cosas buenas me mostró”, “ <i>mil</i> veces le daba al diablo”, “dar en ellos <i>mil</i> besos”, “ <i>mil</i> servicios”, “sufrí <i>mil</i> males”, “me hace Dios con ella <i>mil</i> mercedes”.	

Por sí mismo, ningún error ni ninguna lección característica (o por mejor decir, de acuerdo con la terminología que he propuesto en mi manual,

ningún *confirmatory reading* de *w*) son con seguridad monogénéticos, pero la serie aquí singularizada, convierte, al menos a mi juicio, en más económica la hipótesis del estema bipartido (*w / C*) respecto al tripartido (*A / z / C*).

Paso a la subfamilia *z* (MB). En tradiciones poco prolíficas, no siempre es posible distinguir entre los errores de un testimonio y los errores de una familia. Hasta el afortunado descubrimiento de M en 1992, el dato más evidente era el relativo al aislamiento de A (la “segunda impresión” de Alcalá de Henares, “nuevamente impresa, corregida, y de nuevo añadida”). El nuevo testimonio nos permite distinguir entre los errores específicos de B o de M y las verosímiles innovaciones que se atribuyen a su ascendente *z*. Veamos por tanto enseguida algunos ejemplos de las innovaciones conjuntivas (marcadas como de costumbre con un asterisco*) y de las lecciones características de *z*.

Tabla 4. Innovaciones conjuntivas y lecciones características de MB (z)

14.8 (I 39) Echaba pronósticos a las preñadas, si <i>traía</i> hijo o hija <i>z</i> Ri	traían AC Ble Ruff
14.10 (I 41) para <i>muela</i> , desmayos, males de madre <i>z</i> Ble	muelas AC Ruff Ri
18.11 me quebra <i>z</i>	me quebró AC Ble Ruff Ri
*22.3 apertado <i>z</i>	apertado AC Ble Ruff Ri
*31.2 corneta <i>z</i>	concha A Ble, concheta C Ruff Ri
Blecua y Rico excluyen que la de C sea aquí una lección conservada y la estiman como enmienda del corrector de C. Pero hay que reconocer que <i>corneta</i> (también en su uso común) no se adapta en absoluto al pasaje en cuestión, mientras que el diminutivo de <i>concha</i> , es decir, <i>concheta</i> (registrado solo en el <i>Lazarillo C</i>), resulta “más adherente a los diminutivos italianos que aparecen en otros lugares del texto: <i>pobreto</i> , <i>camareta</i> , <i>silleta</i> ” (Ruffinatto, <i>Las dos caras del “Lazarillo”</i> , p. 67). <i>Corneta</i> es, en suma, uno de los pocos errores seguramente monogénéticos de la <i>varia lectio</i> del <i>Lazarillo</i> . Y añádase que es posible que el error sea de <i>w</i> y no de <i>z</i> (en este caso, la lección de A —no ajeno a intervenciones basadas en conjeturas, como se recordará— sería una enmienda que se apoya en el cercano <i>concha</i>).	
*31.19 rogaba... que <i>la</i> echase a la parte <i>z</i>	le AC Ble Ruff Ri
*37.10 habiendo... pensando <i>z</i>	habiendo... pensado AC Ble Ruff Ri
*39.22 pensando que se iba para <i>mí se</i> envolvía en mis pajas <i>z</i>	mí y se AC Ble Ruff Ri
“Errata evidente de B” (o sea, de <i>z</i>), según Blecua, <i>La vida del Lazarillo de Tormes</i> , 1972 (2011), p. 180.	

47.26 hasta hoy z Ble Ruff	hasta hoy AC Ri
*49.15 puerco si sobre z	puerco. Y sobre AC Ble Ri Ruff
57.10 una bolsilla de terciopelo raso <i>hecho</i> cien do-bleces z Ble	echa AC Ruff Ri
De forma verosímil, <i>hecho</i> se explicará por armonización con los masculinos contiguos (<i>terciopelo raso</i>).	
*58.15 de la laceria que <i>les traía</i> , me daban alguna cosilla z Ble Ri	ellas tenían A, les traían C Ruff
Como Blecua (“La edición del <i>Lazarillo</i> de Medina del Campo”, p. 291), Rico se ciñe a la lección de MB y propone dos significados alternativos, ambos muy sofisticados (‘la miseria con que me presentaba’, ‘la pena que les daba’). Pero la lección de C (“la laceria que <i>les traían</i> ”, es decir, la miseria que las “mujercillas hilanderas de algodón, que hacían bonetes y vivían par de nosotros”, recibían de los clientes, de los compradores: construcción deliberada y ambiguamente indeterminada) explica tanto la glosa clarificadora de A como el verosímil error de MB, y parece más afín a un matiz semántico de <i>laceria</i> frecuente en el resto del <i>Lazarillo</i> (“metafóricamente, el sustento con que se pasa miserablemente la vida”: Menéndez Pidal; o bien una ‘modestísima cantidad de alimento’). Por ejemplo, “me cupo más pan que <i>la laceria que me solía dar</i> ”, “vi los dos o tres panes comenzados, los que mi amo creyó ser ratonados, y dellos todavía <i>saqué alguna laceria</i> , tocándolos muy ligeramente”, “yo tomaba <i>aquella laceria que él me daba</i> , la cual en menos de dos bocados era despachada”. En cuanto al verbo, referido al alimento, el <i>padrasto</i> de Lázaro “siempre traía pan, pedazos de carne, y en el invierno leños”; el ciego “traía el pan y todas las otras cosas en un fardel de lienzo”; Lázaro muestra al escudero “el pan y las tripas que en un cabo de la halda traía”.	
62.22 ³⁷ Y no es buena <i>maña</i> de saludar MB Ri	manera AC Ble Ruff

Como puede verse, también en el caso de *z* hallamos casi siempre errores y lecciones características sospechosas de poligénesis (cambios o trueques de un solo grafema), pero no falta, para tranquilizarnos, un seguro error monogenético como es el de *corneta* por *concheta*. *Ad abundantiam*, en su ensayo “La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, Blecua señala varios errores de puntuación y descuidos en el uso de las mayúsculas que, a grandes rasgos, singularizan a MB. Y precisa:

Para la puntuación he hecho unas calas en un 80 % del texto y he eliminado aquellos casos en que los hábitos del compo-
nedor podían coincidir por accidente. Es cierto que, en algunos de los casos seleccionados, las coincidencias podrían ser acci-
dentales, pero el número es tal que sobrepasa cualquier cálculo

37 Y no, como ya he advertido, 68.22.

de probabilidades³⁸.

Espigando los ejemplos de Blecua, que no vuelvo a cotejar en los testimonios, añadiré la tabla que sigue:

Tabla 5. Variantes y deslices de puntuación, gráficos y relativos a las mayúsculas característicos de MB (z)

4.3 Tulio	Tullio AC
8.9 decía, madre MB	decía: Madre AC
37.22 rey MB	Rey AC
38.16 De que vio no le aprovechar nada su remedio (dixo) este arcaz MB	...su remedio, dixo, este arcaz A, ...su remedio, dixo. Este arcaz C
42.5-27 todos me decían tú MB	todos me decían. Tú MB
48.8-9 dixome por mi vida MB	Dixome. Por mi vida AC
48.17-19 como yo en lo otro sabrosísimo pan está dixo por Dios, y como MB	como yo en lo otro. Sabrosísimo pan está dixo por Dios. Y como AC
49.5-6 la sepas hacer de aquí adelante, púseme MB	...adelante. Púseme AC
53.4 hecho un macías MB	hecho un Macías AC
68?? IV 3 frayle MB	Frayle AC
71.25-27 El alguacil dixo. Harto MB	...dixo, harto A, ...dixo: harto C

Tal como acabo de mostrar, también esta serie de convergencias, solo formales, y por ello del todo sospechosas de poligénesis (no errores, sino, como mucho, lecciones características, *confirmatory readings*), refleja la filiación sugerida por la tabla 4.

Tanto el estema de Carrasco como el de Ruffinatto insertan B debajo de M, impreso en marzo. Y si no me engaño, una de las contribuciones más señeras del reciente ensayo de Blecua se cifra justamente en la individuación de dos lecciones con seguridad preferibles de BAC, que fueron banalizadas en M y que, en buena lógica, convierten en inaceptable la

38 Alberto Blecua, “La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, p. 289.

filiación $M \rightarrow B^{39}$.

Tabla 6. Errores separativos de M según Blecua

21.11-12 <i>om.</i> de M	y mandó que fuese por él de vino a la taberna BAC
51.4-5 un poco de lana M	un copo de lana BAC
55.20 quel pecador MC	aquel pecador B, que aquel pecador A

Aun reconociendo que el tercer lugar, común a MC, es irrelevante y puede explicarse de diversos modos (la solución más económica al problema textual parece de cualquier manera *quel = qu'el*), los otros dos casos tienen un peso distinto. Si la reconstrucción del técnico *copo de lana* no es imposible, la innovación, fortuita pero semánticamente sensata, *poco de lana* podía escapárseles con facilidad también a “transmisores de una competencia lingüística y cultural equiparable a la de los autores”. Lo que de veras importa es que “es evidente que la lección *por él de vino* de BAC es *difficilior* e irreconstruible *ope ingenii* por un componedor”⁴⁰. Queda descartado, pues, que B puede descender de M, del cual es, en cambio y a ciencia cierta, colateral.

En resumidas cuentas, la recuperación y la colación de M permiten individuar una estrecha cosanguinidad entre B y la «nueva» edición, terminada de imprimir en Medina el 1 de marzo de 1554. Ambas remiten a un antígrafo común *z* y echan por tierra así el valor de muchas lecciones de B, que, antes de 1992, por efecto —diría Rico— de “apreciaciones subjetivas”, parecían preferibles a las de A y C. Desautorizadas por el colateral de B, nos parecen lo que son, es decir, innovaciones *singulares*⁴¹.

39 Si lo he leído bien, a excepción de 49.14, 63.13, 63.17 (variantes fonéticas, genealógicamente inútiles), no hay en el aparato de Rico otras lecciones *singulares* de M, que es mucho más conservador que B.

40 Alberto Blecua, “La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, p. 288. El aparato, por lo general fiable, de Ruffinatto no registra el importante error de M “por el vino”, que basta para excluir la posibilidad de que B sea *descriptus* de M.

41 Un elenco muy amplio, aunque no del todo seguro, de las numerosísimas *singulares* de B, en Aldo Ruffinatto, *op. cit.*, pp. 120-122. Cito, a título puramente ejemplificador, por las primeras páginas del aparato de Rico 2011: 8.6, 9.3, 15.8-9, 20.7,

Basten los siguientes ejemplos:

15.9 se cerraba con una argolla de hierro y su candado y *su llave* B Ble] y llave MAC Ruff Ri

44.12 La cual [casa] tenía la entrada obscura y lóbrega de tal manera que *parece* que ponía temor a los que en ella entraban B Ble Ri] parecía MAC Ruff

La verosímil omisión del monosílabo *su* había sido interpretada por Blecua como un error conjuntivo de AC⁴², pero el acuerdo de M con AC denuncia, en la línea del análisis de Moll, el carácter de arbitrario relleno del posesivo de B, que aparece en c. A 6r⁴³. Del mismo modo, en una narración en pasado, no parece factible entender *parecía* como “error por atracción de *tenía* y de *ponía*, que aparecen antes y después”⁴⁴.

7. ALGUNA OTRA OBSERVACIÓN SOBRE MB Y TAMBIÉN SOBRE C

Tal vez a causa de las características materiales de C, fruto de su actitud tipográfica innovadora (caracteres romanos y comas según el uso moderno, y no tanto caracteres góticos y dos puntos, o barra oblicua, en latín *virgula*) y de su formato en 12° (impreso, pues, diría que sin ningún género

22.20, 23.19, 25.19, 26.3, 26.4, 31.2, 33.17, 37.24, 40.2, 41.5, 42.10, 42.19, 43.16, 44.12, 7.23, 48.21, 49.16, 50.2, 50.12, 50.20, 51.22, etcétera. Recuerdo que, como ha demostrado Jaime Moll, “Hacia la primera edición del *Lazarillo*”, B amplifica a menudo por razones tipográficas.

42 Alberto Blecua, “Introducción y notas” a *La vida de Lazarillo de Tormes*, 1972 (2011), p. 50.

43 “Dos claros casos semejantes [...] encontramos [...] en los folios signatura A 6r y D 4r, páginas que pertenecen también a la forma interna del correspondiente pliego” (Jaime Moll, “Hacia la primera edición del *Lazarillo*”, p. 1053).

44 Alberto Blecua, “Introducción y notas” a *La vida de Lazarillo de Tormes*, 1972 (2011), p. 180. La lección *parecía* es adoptada sin vacilación también en la ya citada antología (1899) de Ramón Menéndez Pidal, *Antología de prosistas españoles. I*, p. 75, cuya apreciable edición parcial se funda sobre el cotejo de los testimonios fundamentales entonces conocidos.

de duda, cuando el éxito de *Lazarillo* se antojaba ya incontenible)⁴⁵, casi siempre se ha mirado la edición de Amberes con una desconfianza pareja a la reservada a A, que es declaradamente una *segunda impresión*, “corregida, y de nuevo añadida” (pero con correcciones de modesta calidad e insertos de poca monta, evidentemente urdidos en la imprenta).

También Blecua opina que algunas lecciones de los dos testimonios son lecciones “corregidas” o “subsanaadas por AC”. Y si ha interpretado del mismo modo algunas oposiciones AC / MB de naturaleza formal (puntuación, mayúsculas), también ha demostrado de manera irrefutable que, al menos por lo que atañe a la puntuación, A reproduce de forma escrupulosísima sus modelos (“Que Alcalá seguía una edición con puntuación arcaizante lo demuestra el hecho de que al puntuar los fragmentos añadidos se olvida por completo de los ‘dos puntos’ y recurre siempre a la ‘coma’. El cajista de Alcalá no hace más que copiar lo que tiene delante”)⁴⁶. Bien mirado, resulta igualmente difícil imaginar que la impresión de Amberes o su antígrafo introduzca una puntuación y un uso de las mayúsculas más cuidadosos respecto a los de la *princeps*.

Por lo general (y me permito remitir a mi viejo libro sobre las correcciones editoriales del XV y del XVI en Italia), los correctores se afanan de forma particular en las primeras planas del libro que están editando⁴⁷. Aquí, con una sola excepción (*Fulano C, fulano w*), todas las mayúsculas (al inicio de la frase, en los nombres propios, en las abreviaturas) que el Prólogo presenta en C se reencuentran en MB, es decir, en el arquetipo: *Yo, Ya, Plinio, Mayormente, Y assi, Y quieren, Ya, Tullio, Quien, Predica, O que, Iusto, Suplico, vuestra M., Y pues V.M.* Además, al menos en el ejemplar a partir del cual se ha realizado la edición facsimilar de Moreno Báez, C imprime con letra minúscula y, en el primer caso, con

45 Como explica Jaime Moll, “Hacia la primera edición del *Lazarillo*”, pp. 1050-1051, “el proceso que habitualmente se sigue en las reediciones es reducir el número de pliegos, con lo que se abarata su precio”. Hoy como ayer, la adopción de un formato menor significa, por lo regular, que el impresor cree tener buenas razones para apostar por un público más largo.

46 Alberto Blecua, “Introducción y notas” a *La vida de Lazarillo de Tormes*, 1972 (2011), p. 57.

47 Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991; reed. Ferrara, UnifePress, 2009.

scriptio continua después de coma (*yesto*) un comienzo de frase (*Y esto*) y la obertura de una sentencia de Tulio (*la honra*) que M B y A evidencian justamente con la mayúscula inicial (*La honra*). Si, entonces, esta es la atención del componedor de C por lo que se refiere a los signos paragrafemáticos en los folios mas expuestos al examen de los potenciales compradores, no hay motivos para pensar que las cosas deberían mejorar en los fascículos sucesivos. El hecho, documentado en la tabla 5, de que en lo sucesivo del texto la puntuación de MB sea más incorrecta que la de C se explica de forma más económica por medio del general descuido del interpuesto *z* que mediante la hipótesis de una fiebre correctora de C o de AC.

Como ya he apuntado, en 2003 Blecua vuelve a reivindicar (en la estela de Cavaliere y otros, entre los cuales también se contaba el joven Rico) la hipótesis de un “subarquetipo corrector” común a A y C. En consecuencia, Blecua interpreta un abanico no muy dilatado de lecciones AC aceptadas por los editores no como lecciones conservadas, sino como correcciones conjeturales del modelo de AC. Los lugares sobre los cuales Blecua funda la conexión AC⁴⁸ ya se han examinado en alguna ocasión, e incluso se han discutido, aunque solo de forma somera, en las tablas anteriores; los señalo con el signo^o.

Tabla 7. Presuntos errores conjuntivos de AC

°31.2 me quitaba la <i>corneta</i> MB	concheta C, concha A
<p><i>Corneta</i> es considerado un error tanto por Blecua, <i>La vida de Lazarillo de Tormes</i>, 1972 (2011), p. 179, como por Rico 2011, p. 226b, que excluyen sin embargo que las de A y C sean lecciones conservadas; de ahí que las consideren enmiendas. En efecto, la forma <i>concha</i>, que aparece ya en 30.23 (“Cuando al ofertorio estábamos, ninguna blanca en la concha caía que no era dél registrada”), explica la enmienda de A, pero no (como ya he recordado) el diminutivo italianizante de C, del que se hallan varios registros en el <i>Lazarillo</i>. <i>Corneta</i> podría ser un error crítico de <i>z</i> (el modelo utilizado por MB), quizá a causa de un <i>cõcheta</i> «desgastado» en su autógrafa, y por ello legible más o menos como <i>cocneta</i>.</p>	
°31.12 II, 22 dixie MB (dije Ble Ri)	Dize C, dexe A

48 Alberto Blecua, “La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, p. 291.

Los errores de C y A, como cualquier error que depende de la sustitución de un solo grafema, son (según la taxonomía de Brandoli) típicamente sospechosos de poligénesis y por ello genealógicamente irrelevantes⁴⁹. Además, tanto A (*dexe*) como C (*dize*) no transmiten el mismo error.

52.11 lo que por vos no *sufirán* MB

sufirían AC

Por lo menos, variante adiafóra. Pero véase mi comentario a la tabla 1.

58.15 de la lacería que *les traía*, me daban alguna cosilla... MB

ellas tenían A, les traían C

He discutido ya la superioridad de la lección de C en la tabla 4.

°60.5 venía MB (*sic*)

venían AC (*sic*)

En realidad, *venían* (en rigor, poligenético) es error de MB, y la lección *venía* es la de AC (como se lee en las ediciones del XVI y como se indica en los aparatos de Ruffinatto y Rico). El foco de la escena (*una que debía...*, *la qual iba...*) se concentra absolutamente sobre la viuda. La lección, rechazada, de AC (“*venía* luego par del lecho *una que debía ser* su mujer del difunto [...] y con ella otras muchas mujeres, *la qual iba llorando* a grandes voces: -‘Marido y señor mío...’”) parece la única aceptable.

°61.31 no errabades en *no* quitárselo primero MB

Om. no AC

La posible omisión del monosílabo podría remontar al arquetipo, de cuya existencia no puede dudarse, o ser poligenética (supresión de un *no* que sigue a un *no* muy cercano). Pero como he observado en la tabla 1, el adverbio es necesario solo si, contra la puntuación de los testimonios antiguos, la frase se interpreta como interrogativa.

°64.1-2 servir con éstos MB

servir a éstos AC

Por lo menos, variante adiafóra.

°64.4 y las más y las más ciertas MB, Y lo más más cierto A

y las más ciertas C

Como ya he indicado en la tabla 1, la ilógica duplicación de *y las más* se explicará por ditografía. De ahí también el error crítico de A, que aspira, como suele, a corregir lo que no le conviene. A la luz del hecho de que el sintagma repetido lo incorpora el aparentemente conservador M en la zona crítica del cambio de línea (*y las más / y las más*), la *ratio typographica* sugiere que se encontrase en la misma posición también en *w*.

Si me equivoco, ninguno de los 8 errores conjuntivos propuestos por el es-

49 Caterina Brandoli, “Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi”, en *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico linguistica al poema dantesco*, ed. Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 99-214.

tudioso (“Lecturas o correcciones erróneas de AC”)⁵⁰ sobrevive a un examen.

Veamos ahora cómo Blecua desemboca, en 2003, en un estema según el cual MAC estarían en contra de B.

Tabla 8. Presuntos errores conjuntivos de MAC

23.19 donaire contaba MAC	donaire recontaba B
Según mi estema —cuya racionalidad, a esta altura, creo haber demostrado ya—, <i>recontaba</i> es lección singular de B, que, como ya he advertido en la tabla 1, se da en la zona crítica del cambio de página.	
38.12 cuanto él tejía de día, rompía yo de noche, y en pocos días y noches pusimos la pobre despensa de tal forma, que... MAC	ca B
Variante adiafóra, pero <i>singularis</i> , de B.	
65.13 de <i>dos</i> meses le alcanzaron lo que él en un año no alcanzara MAC	dos en dos B
Error de B, como argumento en la tabla 1.	
73.27 Encomendó aquí MAC Ruff 77	Encomendó a que B Ble Ruff Ri
Error de arquetipo, evitado por B gracias a una fácil conjetura.	

La cosecha parece, aquí, incluso más insignificante. Si verdaderamente M remontara con el antepasado de AC a una misma fuente, deberíamos conjeturar que, impasible ante las corruptelas más vistosas del arquetipo (véase *supra*, tabla 2), el antígrafo de AC se ha esforzado por librarse de *todas* las innovaciones y de las lecciones adiafóras características de MB (tabla 4). A fin de cuentas, qué significa el hecho, observado con diligencia por el mismo Blecua, de que “B y C discrepan de A unas ciento diez veces; A y C de B ciento una; y A y B de C treinta y ocho veces, sin contar las erratas evidentes”⁵¹, sino que las lecciones *singulares* de C son menos de la mitad de las que hay en A y B? Hasta que no se demuestre lo contrario, habrá que resignarse a reconocer que C es un testimonio menos alejado de la *princeps* de lo que ha tendido a creerse.

50 “La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo”, p. 291.

51 Alberto Blecua, “Introducción y notas” a *La vida de Lazarillo de Tormes*, 1972 (2011), p. 50.

Por el contrario, como se recordará, también C presenta una pequeña serie de soluciones exclusivas, varias de las cuales (marcadas aquí abajo con el asterisco*) parecen ser errores separativos:

Tabla 9. Algunos errores separativos y lecciones «singulares» de C

25.8 de bajo de los portales MBA	<i>om.</i> de C
26.1 Olé olé MBA	Olé C
*78.8 nunca faltaron ni faltarán MBA Ble	nunca faltaron C
*78.9 diciendo no sé qué y sí sé que de que veen MBA Ble	<i>om.</i> que de C

Tanta la primera como la segunda omisión se explican por homoteleton.

8. CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto, aun cuando los errores verosíblemente monogénicos sean muy pocos, y se concentren sobre todo a la altura del arquetipo (y sin disponer de una reproducción de la edición de Velasco, de la cual no puedo valorar por tanto la entidad de los reajustes, aun considerándola, prudencialmente, tradición indirecta), creo que se puede concluir que:

- 1) la tradición del *Lazarillo* es clasificable, si bien con alguna dificultad, de acuerdo con los *instrumenta* del método neolachmanniano;
- 2) el estema que, actualmente, parece adaptarse mejor a todos los datos hasta aquí tomados en consideración es el que propongo al comienzo del § 3 (C / A + MB), que toma en cuenta las aportaciones más relevantes de las clasificaciones propuestas en el nuevo milenio por Ruffinatto y Blecua;
- 3) por consiguiente, según la ley de la mayoría, todas las lecciones

singulares de B sin duda se deben rechazar⁵²; y, como mucho, habrá que apreciar el natural conservadurismo de su colateral M y del antígrafo de MB, z;

- 4) donde se puede cotejar con la tradición orgánica, la edición Velasco aporta una serie de lecciones de calidad muy alta, verosíblemente porque ha podido valerse, en varios puntos, de una “fuente” que habría que colocar por encima del arquetipo⁵³;
- 5) en general, excepción hecha de los pocos casos que obligan a consideraciones puntuales (errores indudables de C o sus lecciones problemáticas), las ediciones actuales menos remotas de la escritura del anónimo son las que más cerca siguen la impresión de Amberes.

Parafraseando la máxima de Churchill con la que abrí estas páginas, se podría sostener, en suma, que, también en casos límites como el representado por el *Lazarillo*, “the genealogical method is the worst kind of textual criticism except for all the others”. Y si el centro de irradiación de la novela fuera España (según consideran la mayoría de los estudiosos), una vez más, parecería confirmarse la advertencia del gran Pasquali acerca de que las áreas laterales (en nuestro caso, Flandes) son tan conservadoras en la historia de las tradiciones textuales como en la lingüística areal.

APOSTILLA 2016

Durante la corrección de las pruebas de este trabajo, he cotejado asimismo un interesante artículo de Arturo Rodríguez López-Abadía: “Las dos ediciones del *Lazarillo* de Amberes de 1553: en 8avo y en 16avo”, *Etió-*

52 Como opinaba el mismo Alberto Blecuá, “Introducción y notas” a *La vida de Lazarillo de Tormes*, 1972 (2011), p. 182, a propósito de ciertas variantes particularmente sospechosas, “si se acepta la lección de AC [en realidad, MAC] deberemos admitir que B no es un texto tan desaliñado como se supone y que algunas variantes [...] pueden ser añadidos del impresor”.

53 Una interpretación singular, aunque digna de ser perfilada, la ha ofrecido recientemente Pablo Jauralde Pou, *op. cit.*, quien sugiere que Velasco había podido servirse de correcciones de autor, arriesgando así la tesis de la paternidad de un personaje de veras extraordinario como fue don Diego Hurtado de Mendoza.

picas, 12 (2016), pp. 91-103, que, como si de una *matrioska* se tratase, contiene referencias a una media docena de aportaciones aparecidas entre 2015 y 2016 sobre el mismo argumento y del mismo autor; o bien de Alfredo Rodríguez López-Vázquez; o bien de ambos, algunos de los cuales legibles en la red.

Moviéndose entre bibliografías dieciochescas, catálogos de venta londinenses del XIX y ediciones del XIX y de principios del XX del *Lazarillo*, los dos estudiosos brindan unos buenos argumentos a favor de la existencia de una edición de Amberes del 1553 en 16, ya recordada por Brunet («Cependant nos notes nous fournissent l'indication d'une édition d'Anvers, 1553, in-16.»), pero juzgada inverosímil por otros estudiosos, entre los cuales se alista Rico, y se hacen eco de una atestación sobre la existencia de «una edición de 1550 impresa fuera de España» y de otra acerca de una segunda edición de Amberes de 1553, en 8avo.

Personalmente, considero ligeramente fastidioso el desmenuzamiento del problema en tantos articulitos diferentes, que fatalmente presentan una buena dosis de repeticiones, y juzgo un pelo precipitada la sin duda sugestiva e ingeniosa propuesta de identificación de la perdida edición de 1550 con «Estrasburgo, 1550, Augustin Frisius, en dozavo, a 25 emes y titulillos exentos»), según se lee hasta en el título de una de estas contribuciones. No obstante, resulta difícil pensar que todas las pruebas relativas a las ediciones de 1550 y 1553, que, claro, no sorprenden en exceso (véase, *supra*, mi nota 4), sean falsas, aunque el estema de la tradición antigua que propone Arturo Rodríguez, cuyos cimientos no parecen todos igualmente sólidos o suficientemente explicitados, tenga que verificarse a base de cotejos más amplios, incluyendo ediciones posteriores a 1554: las cuales podrían depender al menos en parte de la antuerpiense o de las antuerpienses perdidas.

Ni siquiera se antoja metodológicamente correcto –puesto que en 1846 Aribau menciona en su discurso preliminar muchas ediciones («1553, Amberes [= Amb]. - 1554, Burgos [= B]. - 1554, Amberes (= C). - 1555, *Idem.* - 1563, Madrid, junto con la *Propaladia* [= Ve]. - 1586, Tarragona. - 1587, Milán» etc.: *Biblioteca de autores españoles. III. Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, p. XXI) y, si lo he mirado bien, no aclara sobre cuáles se basó para fijar su texto– imaginar que el buen texto de Buenaventura Aribau coincida sustancialmente con el de

Amb, como demasiado a menudo los dos Rodríguez sugieren (por ejemplo.: «su texto base [*sc.* de Aribau] es Amberes 53 y [...] cuando anota variantes de Martín Nucio, indica de dónde proceden, pero cuando anota variantes de Berrillo-Sánchez no lo indica»). Un control que he realizado, tomando como muestra el primer tercio de la novela, prueba que muchísimas lecciones de Aribau se explican simplemente con la difundida edición de Amberes de 1554, C, pero debo reconocer que en muchos casos (por ej., 8.5 *acallar* Ve y Ruff, 15.2 *contraminava* Pl (= Amberes 1595) Sa (= Madrid 1599) y Ri, 21.16-17 *dentera* Ve y Ruff, 22.21 *galillo* Ve y Ruff, 37.4 *aviva / abiva* Ve y Ruff) Aribau se remontaba, por encima del arquetipo del que derivan las cuatro ediciones de 1554, a lecciones buenas que se encuentran ora en Ve, ora en Pl, y en consecuencia la hipótesis de que él tuviera acceso a Amberes 1553 parece digna de atenta consideración.

Más en general, no me duelen prendas en reconocerles a Arturo Rodríguez López-Abadía y a Alfredo Rodríguez López-Vázquez el mérito de haber mostrado la necesidad y la urgencia de un estudio imparcial y serio de toda la tradición impresa del *Lazarillo*, y no solo de las cuatro ediciones de 1554: proyecto, este, que no puede mirar sino con buenos ojos, e incluso con admiración, quien considera que también esta obra maestra puede y debe editarse neolachmannianamente.

Las cortinas de Favonio y la caza de amor de Acis (Góngora, *Polifemo*, XXVII, 213-216)*

ISABEL ROMÁN GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla

Título: Las cortinas de Favonio y la caza de amor de Acis (Góngora, *Polifemo*, XXVII, 213-216)

Title: The Favonio's Curtains and the Love Hunt of Acis (Góngora, *Polifemo*, XXVII, 213-216)

Resumen: El análisis de la férrea estructura de la *Fábula de Polifemo y Galatea* gongorina entendida como poema narrativo (organización de las secuencias, conexiones, paralelismos, simetrías, focalización narrativa) permite desvelar el sentido de pasajes que, sin ser considerados “reacios”, adolecían de cierta ambigüedad interpretativa. Es el caso de la segunda mitad de la estrofa XXVII, tradicionalmente relacionada con Galatea, cuya lectura en función de la estrategia amorosa desplegada por Acis da cuenta de la extraordinaria precisión gongorina y enriquece notablemente la significación de la escena de la seducción al dar cabida, junto con el tema de la batalla amorosa, al no menos tradicional de la “caza de amor”. La mención del viento Favonio, entendido ahora como cómplice del cazador, expresa indirectamente la maniobra de ocultamiento, necesaria en la secuencia, que se perdía en anteriores interpretaciones de la octava.

Abstract: Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea* has always been acknowledged as a narrative piece of poetry. However, to account for its rigid structure discloses the significance of places. 'Reluctant' to any interpretative ambiguity though they may seem, these places are, on the contrary, featured by it. A case in point is the second half of verse XXVII, traditionally related to Galatea. If attention is paid to the loving strategy carried out by Acis, its reading not only shows Góngora's extraordinary accuracy but it also notably enriches the meaning of the scene when seduction takes place. That is to say, beside the traditional topic of the battle of love 'love hunt' can also be found. Favonio, the wind, the hunter's accomplice, indirectly expresses the hiding ploy, in any case needed in the sequence but non-existent in previous interpretations of the scene.

Palabras clave: Góngora, *Polifemo*, Estructura, Favonio, Acis.

Key words: Góngora, *Polifemo*, Structure, Favonio, Acis.

Fecha de recepción: 25/6/2016.

Date of Receipt: 25/6/2016.

Fecha de aceptación: 8/7/2016.

Date of Approval: 8/7/2016.

* El presente trabajo forma parte del proyecto “Del sujeto a la institución literaria en la Edad Moderna: procesos de mediación” (FFI2014-54367-C2-2-R) del MINECO.

En los últimos años, la *Fábula de Polifemo y Galatea* gongorina ha sido objeto de análisis que insisten en su condición de poema narrativo. A la zaga de Robert Jammes, que ya advirtió acerca de la composición geométrica, la “arquitectura sólida y potente” de la fábula (cuyos elementos están cuidadosamente seleccionados y ligados con la intención de distanciarse de Ovidio tanto en la *inventio* como en la *dispositio*)², se han detenido en la solidez de su estructura, entre otros, Enrica Cancelliere, Thomas E. Peterson, Giulia Poggi, Giuseppe Mazzocchi, Maria Cristina Cabani, José María Pozuelo, Jesús Ponce Cárdenas, José Manuel Rico y Gerhard Poppenberg³.

-
- 2 Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987 [1967], pp. 475-482. Para Jammes, el poema está dividido en “tres cuerpos de dimensiones sensiblemente iguales: el ambiente (el Cíclope, su gruta, la Sicilia fértil o estéril —reflejo de la belleza de Galatea—), los amores de Acis y de Galatea, el canto de Polifemo”, secuencias que llevan precisas señales de inicio. Indicó también las variaciones de la *inventio* con respecto a Ovidio: a Góngora no le atrae de Polifemo tanto el monstruo como el enamorado; tampoco atiende a la detallada descripción de la metamorfosis de Acis, que ahora es solo un eco: lo que le interesa de verdad es la historia amorosa de Acis y Galatea, justamente lo que Ovidio no había desarrollado. Los episodios secundarios, además (la adoración que sienten los habitantes de la isla hacia Galatea, la hospitalidad de Polifemo con el náufrago genovés) cobran sentido en función de la metamorfosis que sufren por amor tanto el temible cíclope como la esquiva ninfa.
 - 3 Enrica Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio Editore, 1990, pp. 159-169 (traducción española: *Góngora. Itinerarios de la visión*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006, pp. 155-165); Thomas E. Peterson, “The Generation of Mythic Language in the *Polifemo*”, *Journal of Hispanic Philology*, 17 (1993), 191-211 (p. 196); Giulia Poggi, “*Mi voz por dulce, cuando no por mía*: Polifemo entre Góngora y Stigliani”, en *Góngora Hoy VII. El “Polifemo”*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, 2005, pp. 53-74 (pp. 70-74); Giuseppe Mazzocchi, “La estructura narrativa del *Polifemo*”, en *Góngora Hoy VII. El “Polifemo”*, pp. 125-138; Maria Cristina Cabani, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, anejo LXVII de *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 43-48 (al igual que Poggi, estudia Cabani el *Polifemo* gongorino en relación con el de Stigliani); José María Pozuelo Yvancos, “La *Fábula de Polifemo y Galatea* como poema narrativo”, en *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp.

Es, sin embargo, Pozuelo Yvancos quien llama la atención sobre la radical novedad gongorina: una organización del discurso que no depende únicamente de los elementos de la *inventio* ni de la dimensión estética y expresiva del verso y las estrofas, “criaturas casi autónomas, perfectas construcciones de sonido y de sentido”, aspecto este que había privilegiado la crítica precedente. Góngora renueva el desarrollo de la fábula no solo con respecto a su modelo clásico, Ovidio, sino también en relación con formulaciones posteriores (entre otras, bien conocidas, las de Stigliani, Marino o Carrillo y Sotomayor⁴), enriqueciendo la *inventio* con nuevos motivos, añadiendo nuevas “ideas”, pero, sobre todo, cuidando la *dispositio* textual y ofreciendo una elaboradísima estructura narrativa, de tal modo que, en palabras de Pozuelo, “una de las más altas cualidades de su poema es la dimensión estética de su organización narrativa en orden a una tensión cuidadosamente orquestada”. Todos los elementos del relato están firmemente ligados entre sí en la medida en que “esta fábula es también una fábula (*muthos*) en el sentido aristotélico: un entramado de acciones solidarias, una intriga narrativa”⁵.

435-460 (también en *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 25-40); Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 62-71, y *El tapiz narrativo del “Polifemo”*. *Eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010; José Manuel Rico García, “Una aproximación al *Polifemo* a través de la crítica”, en *Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. El “Polifemo” y las “Soledades” en su IV centenario*, ed. Antonio Castro Díaz, Sevilla / Córdoba, Asociación Andaluza de Profesores de Español “Elio Antonio de Nebrija” / Diputación Provincial, 2014, pp. 55-80 (pp. 66-71); Gerhard Poppenberg, “La Arcadia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora”, trads. Laura Selva Carugati y Rafael Bonilla Cerezo, *Creneida*, 3 (2008), pp. 210-260, finalmente, estructura la *Fábula* en función de la organización conceptual del mito arcádico.

- 4 Ni Stigliani ni Marino incluyen entre sus motivos la seducción amorosa. Stigliani se centra en el canto patético del monstruo enamorado; por lo que a Marino se refiere, puede verse ahora una especificación de sus motivos en el trabajo de Rafael Bonilla Cerezo y Linda Garosi, “*Con arguta sambuca il fier semblante: la Polifemeida* de Giovan Battista Marino”, en *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, eds. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, Córdoba, Junta de Andalucía, 2008, pp. 181-218 (pp. 191-192), que incluye una espléndida traducción de las *Rime* de Marino por parte de Bonilla Cerezo.
- 5 José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 437-438 y 444.

Hay unanimidad crítica con respecto a la importancia concedida por Góngora a la narración del proceso amoroso entre Acis y Galatea, que ocupa una parte bien extensa del poema (XXXIII-XLII) y que, como sabemos, no era capital ni en el modelo ovidiano ni en posteriores versiones. Sin duda, es uno de los motivos de la *inventio* gongorina con los que el cordobés busca la distinción con respecto a sus predecesores. A pesar de la brevedad temporal con la que se desarrolla la acción de la fábula (una tarde, desde el mediodía hasta el anochecer), a Góngora parece atraerle de manera especial la escena de la seducción, y en ella se detiene. De hecho, mientras la unión amorosa propiamente dicha tiene lugar en solo tres estrofas (de la XL a la XLII, que subrayan lo inesperadamente breve de la resistencia de Galatea), el descubrimiento recíproco de los futuros amantes, las actitudes y movimientos previos a su himeneo, ocupan nada menos que diecisiete (XXIII-XXXIX). La presentación de la escena se demora en detalles gestuales y en la muy precisa descripción del desplazamiento de los personajes, todo ello acompañado de recursos retóricos, léxicos, sintácticos y métricos que marcan un *tempo* muy lento, traduciendo así la cautela sucesiva de ambos personajes pero sobre todo la de Galatea, sobresaltada por el ruido que provoca el cazador en el arroyo. Escribe Jammes que, despojada de todo dramatismo, la secuencia se cuenta solo a base de gestos y ademanes “que evocan irresistiblemente el ballet”⁶.

En otro lugar me he ocupado del reducido espacio en el que se desarrolla la escena (el riachuelo, unos mirtos y un laurel en su orilla) y también de los movimientos de la ninfa, que traté de precisar en virtud de las conexiones y paralelismos que entrelazan las estrofas⁷. Dedicaré estas páginas a

6 Robert Jammes, *op. cit.*, p. 457.

7 Véase el análisis de la escena y su plasticidad a propósito del controvertido verso de la octava XXVIII en Isabel Román Gutiérrez, “*Segur se hizo de sus azucenas* o la ninfa en el arroyo (*Polifemo*, XXVIII, 220)”, *BRAE*, XCIV, 314 (julio-diciembre de 2016), pp. 221-261. Aceptando el reto propuesto por José María Micó, “Un verso de Góngora y las razones de la filología”, *Criticón*, 75 (1999), pp. 49-68 (también en *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 157-190; y *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acanalado, 2016, pp. 69-93), defendiendo ahí la variante “segur” e interpreto el movimiento y la posición de la ninfa tras su brusco despertar: Galatea, sobresaltada, se mete en el arroyo, ofreciendo la imagen de sus blancas piernas quebradas por la línea del agua, que desde la perspectiva del narrador parecen unas azucenas cortadas como por un hacha, una “segur”. Esta lectura se sostiene funda-

matizar los de Acis, después de quedar subyugado por la visión de la ninfa desnuda y de preparar cuidadosamente sus ofrendas. Tras esta acción, la octava XXVII deja en suspenso, a la luz de la interpretación tradicionalmente propuesta para sus cuatro últimos versos (el viento Favonio sopla suavemente en torno al lecho de Galatea), la posición o los movimientos del muchacho (y, en consecuencia, como se verá, sus intenciones): si la semiestrofa alude a la brisa que agita el lecho de hierba de Galatea, que es quien pasa a ser el objeto de la narración a partir de la octava siguiente, lo último que sabemos del joven es que se refresca en el arroyo (la próxima vez que aparezca, en la XXXII, estará “fingiendo sueño”):

Caluroso, al arroyo da las manos,
y con ellas las ondas a su frente,
entre dos mirtos que, de espuma canos,
dos verdes garzas son de la corriente.
Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la (de viento cuando no sea) cama
de frescas sombras, de menuda grama.

Como dije, Pozuelo ha señalado con mucha precisión las marcas formales, las deixis espacio-temporales, los paralelismos y simetrías que funcionan como conectores discursivos y distribuyen los materiales de la *inventio*, y a su trabajo remito al lector para el conjunto de la fábula. Aunque me centraré en las estrofas dedicadas a Acis (XXIV-XXVII), y en particular en la XXVII, es inevitable, sin embargo, referirse a algunas de las anteriores

mentalmente en la implacable lógica gongorina y en las conexiones que el cordobés, con una precisión formidable, establece entre las estrofas, sin desechar el carácter visual y pictórico de la imagen. La cercanía entre los mirtos y el laurel remite a Virgilio: junto con el “bodegón” de las ofrendas de Acis, componen un escenario similar al que ofrece la *Bucólica* II (51-55), en la que Coridón quiere ofrecer a Alexis membrillos, castañas y ciruelas que colocará junto a mirtos y laureles: “y os pondré juntos, / oh laureles y mirtos, ya que juntos / unís tan bien vuestra fragancia suave” (Virgilio, *Obras completas*, trad. de Aurelio Espinosa, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 106-107).

y posteriores. Recordemos que en la primera mitad de la XXIII Galatea encuentra junto a un arroyo un laurel, a cuya sombra se tiende sobre la hierba, y enseguida, en la segunda semiestrofa, se queda dormida. La siguiente (XXIV) retoma la mención del mediodía y narra la aparición de Acis y su inmediata fascinación al contemplar a la nereida. La XXV continúa la descripción del joven y su enamoramiento y la XXVI detalla la ofrenda que deja al lado de Galatea. Se lava en el riachuelo en la primera mitad de la XXVII, mientras que los cuatro últimos versos se ocupan de describir una ligera brisa que vela suavemente, a modo de sutil cortina, el sueño de un personaje que descansa sobre un lecho de hierba.

A propósito de los conectores de las octavas IV, V y VI, que dan comienzo a la fábula describiendo al cíclope y su entorno tras la dedicatoria (y en particular al *pues* de la VI, que sigue a las deixis adverbiales y pronominales de las precedentes —*donde, allí, este*—), advierte Pozuelo la poderosa conciencia de unidad discursiva que se deriva del relato,

como si Góngora quisiese mostrarnos que las estrofas dedicadas a la descripción del *locus* de la cueva son desarrollos de un *único argumento por partes*, que van ligándose unas a otras por la propiedad conectiva de las deixis y del conector discursivo con que, a modo de conclusión, inicia la última de ellas⁸.

Y también hace notar las funciones de estos conectores en la octava que sigue a la que nos ocupa:

En la larga serie de estrofas que narran el encuentro amoroso de Acis y Galatea (22 estrofas nada menos) hay distintas alternancias; unas veces se describe a Acis, otras veces a la ninfa, en cambios de focalización constantes. Pues bien, estos cambios obligan al narrador a incluir alguna vez un conector discursivo, que sirve de embrague narrativo. Así ocurre al comienzo de la estrofa 28 [...]. Fíjese el lector en que el conector empleado por Góngora vuelve a ser doble: por un lado el conector “pues”, que sirve de enlace o marca para el cambio de focalización y que actúa asimismo de instancia consecutivo-temporal que indica el cambio de acción, foco y con valor de “en el momento en que...”. Justo ese valor consecutivo-temporal del conector, en el

8 José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 447.

orden narrativo-argumentativo de la escena, es el que justifica y recoge la conjunción eminentemente narrativa “cuando”, que inicia la nueva acción de Galatea⁹.

Tras la irrefutable argumentación de Pozuelo, resulta cuando menos discutible que los cuatro últimos versos de la estrofa anterior, la XXVII, sigan interpretándose en relación con Galatea. Y es que, en general, se mantiene la visión de los comentaristas más cercanos a Góngora. Según Pellicer, “Haze cama de viento al sitio donde dormía Galatea, y dize que corrió las cortinas Favonio, que para despertalla sopló suavemente. [...] Si el sitio donde dormía Galatea no era cama de viento, era lecho de sombras por cortinas, y por pluma mullida la grama”. Tampoco sería el viento Favonio, por su suavidad (marcada por la aliteración alterna de labiales y nasales), el causante del despertar de Galatea, como aquí señala Pellicer. El motivo de la interrupción del sueño de la ninfa, a tenor de lo que explica la siguiente octava, no es otro que el ruido que Acis provoca en el agua, deliberadamente según el propio Pellicer, que más adelante se contradice: señala a propósito de la estrofa XXXIV que “... Acis cuando la vio dormida, no trató de enfrenar el arroyo, antes lavándose y beviendo, hizo ruido para que despertasse”¹⁰:

La ninfa, pues, la sonora plata
bullir sintió del arroyuelo apenas,
cuando, a los verdes márgenes ingrata,
segur se hizo de sus azucenas.

En su afán por refutar a Pellicer, Andrés Cuesta niega toda su argumentación y convierte a Favonio en el protagonista absoluto de los versos: “No haze aquí ‘cama de viento’ al sitio donde dormía Galatea, como pensó alguno. Antes lo contrario; usa el Poeta de una elegantísima metáfora para decir que se levantó un vientecico que soplava mansamente. I la cama no era de Galatea, sino de Favonio”¹¹.

9 *Ibidem*, pp. 450-451.

10 José Pellicer, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, cols. 192 y 234.

11 José María Micó, “Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 401-472 (p. 464).

Salcedo Coronel mantiene, ampliada en algunos detalles, la interpretación de Pellicer:

Alude a la costumbre que ay de correr la cortina de la cama quando se ha de vestir alguna persona, o quieren que despierte, y dize que Favonio corrió lisonjeramente las cortinas a la cama en que dormía Galatea, que era de fresca sombra y menuda grama, ya que no de viento¹².

No advierte el comentarista la noción de ocultamiento que está en su primera explicación de la “costumbre” de correr la cortina, y que don Luis manejó certeramente en el envío de la canción “¡Qué de invidiosos montes levantados...!”¹³, en la que el desdeñado amante, a través de la propia canción, pide a su pensamiento que oculte la escena amorosa, que deje de contemplarla en su imaginación:

Canción, di al pensamiento
que corra la cortina
y vuelva al desdichado que camina.

Esta lectura, a mi modo de ver errónea, parece perpetuarse en la crítica moderna. Vilanova (que ignora la existencia de las “camas de viento” o de viaje), escribe:

El soplo del viento Favonio corrió lisonjeramente cortinas imprecisas e impalpables, vagas cortinas de volantes irreales y vanos, como si su leve soplo corriese suavemente unas cortinas invisibles en torno al lugar en donde descansaba Galatea dormida, cama de frescas sombras, de menuda grama, que parecía la misma cama del viento¹⁴.

12 García de Salcedo Coronel, *El “Polifemo” de don Luis de Góngora comentado*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fol. 57r.

13 Espléndido poema al que Jesús Ponce ha dedicado varios trabajos, y entre ellos una monografía: Jesús Ponce Cárdenas, *“Evaporar contempla un fuego helado”: género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad, 2006.

14 Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992 [1957], II, p. 119.

Y tampoco Alfonso Reyes pone objeciones a la lección tradicional, aunque incluye una precisión a propósito de la cama:

Favonio, el céfiro, la brisa, con suave soplo, remeció entonces las vagas frondas —remedo de los volantes que flotan al aire en las tocas de las mujeres— como se corren las cortinas de una cama. La cama en que Galatea reposa, si no es una “cama de viento” como las que hoy se usan, lo es de fresca sombra y menuda grama¹⁵.

Para Dámaso Alonso, “un suave céfiro que mansamente soplaba, corrió las vagas cortinas de vanos volantes de sus ondas, sobre el sitio donde Galatea dormía, lecho que (si no le queremos llamar cama de viento), era una cama de grama menuda y frescas sombras”; y más adelante insiste: “en la segunda parte de la estrofa un ligerísimo céfiro se mueve y va a dar sobre el lecho de hierba sobre el que duerme Galatea”¹⁶.

Los versos, sin ser considerados “reacios” (expresión que adjudicó Alfonso Reyes a la estrofa XI¹⁷), no han encontrado todavía entre los más recientes exégetas una explicación satisfactoria, tal vez por la inercia crítica que los sigue relacionando con Galatea; no dejan, sin embargo, de ser objeto de reflexión. Así, por ejemplo, Rubén Soto Rivera (que relaciona varios pasajes de la fábula gongorina con las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo) parte de los interrogantes de Dámaso Alonso al respecto, desecha la interpretación de Vilanova por insuficiente y propone una nueva relación: las “cortinas” de Favonio, como la “cama de viento”, similar a una hamaca, evocarían la tela de color púrpura con la que Galatea aparece representada en la pintura, que sirve de vela a su carro marino y que Filóstrato describe¹⁸. Esta lectura sigue remitiendo a Gala-

15 Alfonso Reyes, “I. *Fábula de Acis y Galatea*”, en *El “Polifemo” sin lágrimas. La “Fábula de Polifemo y Galatea”. Libre interpretación del texto de Góngora, Obra completa*, México, FCE, 1991 [1961], XXV, pp. 241-278 (p. 277).

16 Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1994 [1960], pp. 515 y 517.

17 Alfonso Reyes, “II. La estrofa reacia del *Polifemo*”, en *El “Polifemo” sin lágrimas*, pp. 279-293.

18 Rubén Soto Ribera, “*El Cíclope* de Filóstrato el Viejo en el *Polifemo* de Góngora”, *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 16, 2 (2001), pp. 99-106 (pp. 100-101).

tea sin que pueda percibirse, además, la idoneidad de la imagen en este pasaje concreto.

Tampoco Jesús Ponce ofrece una interpretación distinta, e incluso da por concluida la función de ocultamiento que cabe atribuir a las cortinas, pues entiende que lo que hace la brisa es descubrir el lecho de Galatea: “la brisa templada del oeste abrió las aéreas cortinas de volantes que velaban el lecho de hierba donde yacía la nereida”¹⁹. Esta lección resultaría redundante e incluso contradictoria, dado que Acis había descubierto a la nereida inmediatamente, tras su llegada, en la estrofa XXIV: la mira (“de ambas luces bellas / dulce occidente viendo al sueño blando”), la contempla a su sabor (“su boca dio, y sus ojos cuanto pudo, / al sonoro cristal, al cristal mudo”)²⁰; no se dice en ningún momento, por tanto, que la ninfa estuviese escondida u oculta.

Ni siquiera puede hablarse, como parece sugerir Gerhard Poppenberg al entender que la escena en la que se describen los mirtos como garzas funciona como “preludio de la siguiente: el coito de Acis y Galatea”, de que durante esa secuencia oculta —la de la unión amorosa— “el viento, que circula entre los arbustos, corre el telón”²¹: la ninfa aún no se ha sobresaltado ni ha descubierto a Acis, proceso en el que Góngora se detiene con delectación. No procede, pues, todavía el ocultamiento.

Es José María Micó el único que deja en el aire la posibilidad de que los versos se refieran al espacio que ocupa cualquiera de los dos personajes; sin especificar, adscribe la semiestrofa a la ambientación general:

19 Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 265. Más por extenso, considera en *El tapiz narrativo del “Polifemo”*, pp. 87-88, que la función de las cortinas es aquí la contraria a la de la citada canción: si en esta ocultaban la escena, en la *Fábula* desvelan el cuerpo de Galatea: “Al cotejar ambos pasajes, se puede apreciar que el movimiento en los dos poemas resulta exactamente el inverso. En los versos de la rara canción petrarquista el osado *pensamiento* debe cerrar las cortinillas del tálamo para interrumpir la envidiosa vista del *exclusus amator*, intruso al que ya le ha sido concedido observar más de lo que debiera. Por el contrario, en las octavas del relato mítico, la brisa templada del oeste (el dios Céfito, bajo la advocación menos usual de ‘Favonio’) descubre ante el obnubilado cazador el invitador paraje donde duerme Galatea: el numen abre los cortinajes de la sencilla ‘cama de viento’ y ofrece la figura durmiente de la ninfa a la deleitosa contemplación de Acis”.

20 La redonda es mía.

21 Gerhard Poppenberg, *op. cit.*, p. 234.

En todo caso, creo que el airecillo, la sombra y el colchón de *grama* [...], más que definir en concreto el lugar en que descansan Galatea (vv. 177-180) o Acis (vv. 254-256), configuran y anticipan el entorno más propicio para el encuentro amoroso que vendrá (XXXIX-XL), y ello con los recursos poéticos más adecuados para plasmar la musicalidad y la armonía propias de la ocasión²².

La ambigüedad no es precisamente un rasgo de la poesía gongorina. Como indica Carreira, en Góngora “hay indicadores de discurso que muestran su voluntad de ser preciso en la dicción poética, de construir un equilibrio entre la indeseada ambigüedad y la necesaria polisemia”²³.

De aceptar la lectura de los versos en relación con Galatea, se resentiría la estructura de la escena, que comienza cuando la ninfa detiene su huida y se entrega al sueño en la estrofa XXIII. Mientras duerme, aparece Acis, a quien se dedican las cuatro octavas siguientes. Y es preciso recordar que, tras ellas, el principio de la XXVIII (“La ninfa, pues, la sonora plata...”), contiene un conector, la conjunción “pues”, destacada entre comas y colocada inmediatamente tras la mención de la ninfa, que, desde la estrofa en que la dejamos durmiendo tras concluir su carrera, solo había sido aludida como “cristal mudo o ídolo dormido”, siempre, por lo tanto, desde la perspectiva de Acis. Como hace notar Pozuelo, la focalización cambia a menudo, y ahora Galatea es descrita a través de la apasionada mirada del joven. Desde la octava XXIV, cuando irrumpe el cazador en el escenario, la ninfa no aparece más que como objeto, sucesivamente, de su mirada (en la misma XXIV), de su enamoramiento (XXV) y de sus ofrendas (XXVI: “se lo puso al lado”). El narrador centra su atención en el joven (que a su vez está pendiente de la nereida), y solo vuelve a ocuparse de Galatea en la XXVIII, cuando ofrece, además, su propia perspectiva (cambiando, en efecto, la focalización) al transmitir la violencia visual que supone la contemplación de la imagen de la bellísima ninfa cortada

22 José María Micó, *El “Polifemo” de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, p. 52.

23 Antonio Carreira, “Defecto y exceso en la interpretación de Góngora”, en sus *Gongoremias*, Barcelona, Península, 1998, pp. 47-94 (p. 50).

por la línea del agua del riachuelo al que ha saltado²⁴. Y, además, en el verso tercero la conjunción “cuando” retoma la narración de las acciones de la ninfa, del mismo modo que señalaba, si bien en este caso con valor adverbial de tiempo, en la octava XXIV la aparición de Acis (“latiendo el can del cielo estaba [...] cuando / llegó Acis”). Las estrofas XXIV, XXV, XXVI y XXVII suponen entonces un paréntesis que, mientras la ninfa duerme, presenta la llegada del muchacho, su descripción, su enamoramiento y su actuación.

La remisión a Galatea en los versos que describen la brisa en torno al lecho se percibe también como incoherente si tenemos en cuenta el perfecto paralelismo que se establece entre las estrofas XXIII y XXVIII, referida la primera de ellas a Galatea y la última a Acis: en la primera mitad, ambos intentan mitigar el calor, Galatea buscando la sombra y el frescor del arroyo y la hierba para protegerse del “sol ardiente” y Acis, “caluroso”, lavándose la cara en el mismo riachuelo; si Galatea se entrega al sueño en la segunda mitad, cabe pensar que la mención de la “cama / de frescas sombras, de menuda grama” se refiera a que Acis busca también acomodo sobre la hierba para fingir que duerme: otro lecho de verdura, frescor y sombras, obligadamente cercano.

El paralelismo podría acentuarse de aceptar la interpretación que para los primeros y complejos versos de la estrofa propone Vilanova²⁵. A propósito de los jazmines con los que la nieve de los miembros de la ninfa cubre la hierba (objeto de discusión también desde los primeros comentaristas), Vilanova no solo acepta la posibilidad de que la blancura de Galatea se refleje en el riachuelo (posibilidad discutida, con razón, por Carreira, pues se ve dificultada por el hecho de que en las estrofas XXVII, XXVIII y XXXIV el arroyo bulle y forma “dulce estruendo” y “espumas”²⁶), sino que sugiere que sumerge en el agua, para refrescarse, parte de su anatomía. Encuentra, sin embargo, algunos obstáculos para esta interpretación: el

24 Véase Isabel Román Gutiérrez, *op. cit.*

25 “Encierra este pasaje uno de los más indescifrables misterios de la obra gongorina. Pese a la mágica potencia evocadora de estos versos, cuya belleza refinada y sensual parece evocar la blanquísima desnudez de la ninfa dormida sobre la hierba verde, junto a una fuente de aguas límpidas, es absolutamente imposible determinar su verdadero sentido”, escribe Antonio Vilanova, *op. cit.*, p. 34.

26 Antonio Carreira, *op. cit.*, p. 181.

sentido que le da a la “fuente”, término que para Vilanova “complica el sentido del pasaje”, y el inmediato tránsito de la ninfa al sueño:

Es evidente, sin embargo, que la interpretación más verosímil del texto gongorino es esta: “la ninfa, recostada en el margen de una fuente, refleja en sus aguas tantos jazmines de sus miembros blanquísimos como hierba esconde la nieve de su cuerpo recostado sobre el césped”. Lo cual no puede interpretarse de otro modo que el siguiente: “la ninfa, recostada en el margen de una fuente, refleja su cuerpo blanquísimos en el agua”. Parece, sin embargo, que la expresión *dar sus jazmines a una fuente* sugiere más bien la idea de sumergir sus miembros en el agua de la fuente, es decir, bañarse en sus aguas, pero en primer lugar existe la imposibilidad de bañarse en una fuente, y en segundo lugar, la inmediata transición al sueño que cierra los ojos de la ninfa indica bien a las claras que estaba recostada sobre la hierba y que daba a la fuente su imagen, no sus miembros²⁷.

Dámaso Alonso explica, sin embargo, que la ‘fuente’ no es solo el manantial, sino el agua que de él corre e incluso sus orillas²⁸: el primer inconveniente queda, pues, zanjado, habida cuenta, además, de que en el mismo arroyo se refresca Acis. Nada impide pensar que, como después hará el joven, Galatea refresque sus manos o sus brazos (no olvidemos que se mencionan “sus miembros”) y después su rostro. Con esta interpretación conviene González Ollé, aunque se enreda en qué parte del cuerpo de la nereida queda en la hierba y qué parte en el agua, perdiéndose luego en elucubraciones casi matemáticas:

Todo el cuerpo de Galatea es nieve, al esconder la yerba; todo él es, simultáneamente, jazmines al reflejarse en el agua. Nada hay que objetar; desde el punto de vista sintáctico resulta perfectamente correcto. Pero con idéntica validez pueden aludir a partes iguales de la misma totalidad: parte del cuerpo de Galatea es nieve al esconder la yerba, parte de él es, simultáneamente, jazmines al abatirse sobre el agua. [...] Esta es, pues, mi interpretación: Galatea, abatida sobre la

27 Antonio Vilanova, *op. cit.*, p. 35.

28 Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 520. He comentado también este asunto, a la luz de los comentaristas gongorinos, en “*Segur se hizo de sus azucenas...*”, *op. cit.*

fuente, sumerge en ella la cabeza para beber o (y) refrescarla. Nada más lógico, nada más natural que este refrigerio, antes de entregarse al descanso, en el ardoroso mediodía, tras la fatiga de la fuga²⁹.

No diré yo la cabeza (que, a no ser que la ninfa hubiese encanecido prematura e instantáneamente, sería difícil equiparar a la nieve), pero sí es aceptable que, como Acis, Galatea dé “al arroyo las manos, / y con ellas las ondas a su frente”. El paralelismo entre las estrofas XXIII (dedicada a Galatea) y XXVII (dedicada a Acis) sería perfecto: ambos se refrescan en el arroyo (con similar construcción sintáctica: “da a una fuente la nieve de sus miembros”, en el primer caso; “da al arroyo las manos”, en el segundo) y de inmediato se entregan al sueño (fingido, en el caso de Acis), hecho este que, como se ve en las últimas líneas de la argumentación de González Ollé, no resulta incoherente, a pesar de los reparos de Vilanova. No deja de decirse, además, que la ninfa se tiende: da al agua los jazmines de sus miembros, que como nieve ocultan después la hierba. E incluso podría pensarse en una construcción ceugmática con respecto a la forma verbal.

El paralelismo entre las estrofas, pues, coloca a Galatea y a Acis en camas que se caracterizan del mismo modo: sombreadas y frescas. Solo cuando se intuye que el lugar elegido por Acis para su fingido reposo se convertirá en escenario de la batalla amorosa recibirá otros calificativos, más acordes con el acontecimiento que allí se desarrollará.

Si los cuatro últimos versos de la estrofa XXVII se refiriesen a Galatea, resultarían redundantes en la medida en que no añaden significación nueva con respecto a la fresca del lecho de hierba sombreado de la ninfa; tampoco se entiende como decisiva en ningún aspecto la acción del viento Favonio. Referidos a Acis, en cambio, permiten que cobren sentido las referencias posteriores a su aparente sueño: cuando la nereida lo descubre, lo encuentra “en la umbría / cama de campo y campo de batalla / fingiendo sueño”. No es casualidad que al hallazgo de la ninfa le acompañe una nueva observación sobre la cama, que sigue siendo sombreada y de hierba (como antes la de Galatea, que cubre de jazmines la hierba sobre la que se

29 Fernando González Ollé, “*Tantos jazmines cuanta yerba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente*”, *Revista de Literatura*, XVI, 31 (1959), pp. 134-146 (p. 138).

tiende a la sombra del laurel, o la de Acis, “de frescas sombras, de menuda grama”), pero ahora “de campo” (amplia y espaciosa), anunciándose ya, además, como escenario de la batalla amorosa. Los paralelismos, pues, funcionan también como instrumentos distributivos de la narración. La precisión gongorina es, una vez más, extraordinaria. El mismo procedimiento, también con recurrencias léxicas y significativas, permite ajustar la interpretación de la primera mitad de la estrofa XXXI (“Entre las ramas del que más se lava / en el arroyo mirto levantado, / carcaj de cristal hizo, si no aljaba / su blanco pecho de un arpón dorado”), precisando que quien está entre las ramas del mirto es Galatea, y no Cupido, a la luz de la lectura de la segunda mitad de la XXXIV: “A pesar luego de las ramas, viendo / colorido el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel que le clavó su pecho”³⁰.

La alusión a un lecho de hierba sutilmente oculto (sutileza marcada por las múltiples aliteraciones de labiales, nasales, líquidas, sibilantes, dentales: *vagas, cortinas, volantes, vanos, Favonio, lisonjeramente, viento*), solo velado por el aire, ha de relacionarse, pues, con Acis, que se apresura a echarse sobre la hierba; el escenario, como dije, es muy reducido, y el muchacho no se aleja: el “apenas” del segundo verso de la siguiente estrofa proporciona el mínimo lapso temporal para que el cazador se “oculte” antes de que Galatea, alarmada por el ruido del agua, le descubra. Al sugerir el lecho de hierba, delicadamente rodeado por la brisa, Góngora completa, sin describirlos, los movimientos y la acción de Acis, pero también su propósito. Si prescindimos de la intervención de Favonio en favor del joven, nada sabríamos tampoco de sus gestos, sus actitudes, tan morosamente detallados, por el contrario, con respecto a Galatea (morosidad que permitía a Robert Jammes evocar un ballet). Se nos habría escamoteado el momento en que el muchacho toma la decisión de ocultarse y engañar a Galatea. Quedaría incompleto el relato, toda vez que solo volveremos a encontrar a Acis, a través de la mirada de la ninfa, en la

30 Isabel Román Gutiérrez, *op. cit.* José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 451-452, señala, entre otros, un caso similar a este entre las estrofas XIII y XLVI, que describen la hermosura de Galatea en relación con las aves de Venus y Juno desde la perspectiva del narrador, en la primera, y desde la de Polifemo en la segunda: las recurrencias funcionan a modo de isotopía, de vínculo semántico “que cohesionan fuertemente la narración y el sentido de este poema”.

octava XXXII, cuando la omnisciencia del narrador declara al lector un dato que Galatea ignora: el joven está “fingiendo sueño”. Pero, como dije, Góngora evita narrar esa acción, determinante en la argucia del cazador. Es uno más de los ejemplos de la que Aurora Egido determinó “poética del silencio”, tan usada por Góngora:

La palabra eludida sabemos que fue fundamental en Góngora. Su pretensión —bajo dictado de Ovidio— no fue otra que la de evocar en el lector un mundo de imágenes, vale decir, palabras, que no necesitaban ser nombradas para existir en el poema. Se trata de un silencio creador suscitante de cuanto la lectura va a hacer surgir más allá de lo explícito. [...] La narración suspendida, la imagen inacabada, la elusión del lugar común, el desdén por la evidencia: todo son marcas que la retórica ofrece a la evocación del lector y que piden su connivencia. Este agradecerá comprobar hasta qué punto el poema sortea adjetivos, evita redundancias, apela a lecturas sugeridas sin nombrarlas, dice callando³¹.

El fingido sueño de Acis se equipara en la fábula misma con un “retórico silencio, mentido” en tanto que falso: la ninfa, que “haciéndolo dormido” se muestra “urbana al sueño” (es decir, lo respeta), es, sin embargo, “bárbara” acerca de su fingimiento, del que nada sabe (estrofa XXXIII) y, por lo tanto, presa fácil del engaño. El sueño es, ahora, silencio; un silencio “retórico” por más señas, artificioso y, como anotara Díaz de Rivas, encaminado a poner en funcionamiento el *movere*: “porque con él persuadía, y la movía a amarlo con la belleza de su rostro, junto con la cortesía de los presentes, y de no averle inquietado el sueño”³².

También el narrador guarda un silencio artificioso en la estrofa XXVIII, tanto para potenciar la estratagema del enamorado cazador como para estimular la colaboración del lector. No se trata en este caso propiamente

31 Aurora Egido, “La poética del silencio”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84 (p. 82).

32 Pedro Díaz de Rivas, “Anotaciones al *Polifemo*”, ed. James Robert Feynn, *Pedro Díaz de Rivas’ Comentary on Góngora’s “Polifemo”*, Rocksprings, Texas, 1951 (disponible en <https://ttu-ir.tdl.org/ttu-ir/handle/2346/11885>; consultado por última vez el 8 de junio de 2016).

de una elipsis (que no en vano Egido relaciona con la técnica narrativa³³), sino de la sustitución de una mención directa o explícita por una construcción sugerente a modo de metonimia: la descripción del lecho evita contar que el muchacho se dispone a dormir; si la cama de hierba está delicadamente velada por cortinas de aire, el sueño será aparente, simulado y engañoso.

Y es que Góngora no solo pone en funcionamiento la “retórica del silencio” con ocasión de guardar la “honesta oscuridad” de la que hablaba Salcedo Coronel³⁴, analizada por Ponce en relación con el lapso de tiempo transcurrido desde la unión de los amantes en plena canícula (el decisivo “ya”³⁵ del último verso de la estrofa XLII, oculo tras la cortina de flores) hasta el comienzo del canto de Polifemo al anochecer, que escuchan aun atados con “los nudos más suaves” (estrofa LX)³⁶.

En diversos lugares de la *Fábula* puede percibirse que Góngora se guarda de ser demasiado explícito, porque cuenta con la competencia del lector, verdadero protagonista, como apunta Jaime Siles, de su lengua y de su obra, y a quien reta continuamente. Góngora “obliga a su lector a

33 Aurora Egido, *op. cit.*, p. 82.

34 A propósito de la canción “¡Qué de invidiosos montes levantados...!”, comenta: “Describe con elegancia los lícitos gustos que permite el conyugal lecho, con tan honesta oscuridad, que no llega a ofenderse la castidad más severa”. Véase García de Salcedo Coronel, *Segunda Parte del Segundo Tomo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 100.

35 Con ser suficientemente explícita, no es esa la única función de la partícula: el monosílabo, que irrumpe gracias a su fuerza tónica de manera contundente y brusca en la mitad del verso, advierte de la inmediata separación de los amantes (del mismo modo que separa sus nombres), apoyado este significado por la connotación dolorosa que la disposición léxica y versal de la lluvia de flores aporta: Pafo y sus negras violas, presagio de muerte, ocupan el primer hemistiquio, en el que también se coloca Acis; Gnido y sus blancos alhelíes caen de manera gráfica a lo largo del segundo sobre Galatea. Góngora conoce y utiliza el motivo tradicional del epitalamio, pero enriquece su significación.

36 Jesús Ponce Cárdenas, “Introducción” a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, pp. 50-61. Más detenidamente aborda el mismo Ponce el asunto en *El tapiz narrativo del “Polifemo”*, p. 32. Y del mismo procedimiento se ocupa a propósito de la canción “Qué de invidiosos montes levantados” en este mismo libro (“Las horas no relatadas: función y alcance del silencio en el poema gongorino”, pp. 69-154) y en “*Evaporar contempla un fuego helado*”.

traducirlo: esto es, a analizar la sintaxis de sus frases y a navegar por la mitología en metonimias que forma el sistema cifrado de sus alusiones, elusiones, ilusiones y ocultas y complicadas referencias³⁷. Góngora evita en muchas ocasiones indicar el movimiento mediante una forma verbal directa. Es el caso, por ejemplo, del controvertido verso de la “segur”, cuyas dificultades interpretativas derivan en buena medida de que no se expresa el movimiento de la ninfa (el salto al agua), sino las consecuencias que resultan de esa acción: la ingratitud hacia los márgenes del arroyo, la imagen de sus piernas visualmente cercenadas. Tampoco en las tres estrofas que conforman el núcleo de la unión amorosa se explicita el movimiento de los personajes. La primera parte de la octava anterior, la XXXIX, nos presenta a una Galatea menos esquiva e incluso complaciente, dispuesta a conceder “treguas al reposo”. En la segunda mitad, la mirada del narrador se dirige hacia el hueco de una peña que ofrece intimidad (unas hiedras trepan por troncos y piedras y se convierten en una celosía que puede ocultar a los amantes) y frescura (“fresco sitial”) gracias a la vegetación (mirtos, que pueden ser los mismos de las estrofas anteriores) que les resguarde del sol del mediodía (“dosel umbroso”). La única referencia al desplazamiento de los jóvenes la encontramos ya en el inicio de la segunda mitad de la octava siguiente: el participio *reclinados*, al que llegamos tras un larguísimo hipébaton (que comenzaba con la primera parte de la cláusula absoluta, “sobre *una* alfombra”) trenzado de incisos que, como demostró Senabre³⁸, van indicando el acercamiento al suelo (es decir, el movimiento de tenderse) mediante la visión de la delicada textura de la alfombra y sus deliciosos colores (como elaborada de antemano por la Primavera para cobijar el cumplimiento del previo mandato de Cupido): solo al aproximarse a ella es posible percibir el primor de su tejido. Si antes la mirada del narrador se dirigía hacia arriba, en esta estrofa traduce la de los amantes, que se acercan a la alfombra de hierba. El lugar queda ahora descrito por completo, pero no la posición de los

37 Jaime Siles, “Estrategias de lector y experiencias y posibilidades de lectura: Góngora siempre recomenzado”, en *Góngora hoy I-II-III*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 347-367 (pp. 347 y 349).

38 Ricardo Senabre, “Sintaxis y métrica”, en *Capítulos de historia de la lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, pp. 49-59 (pp. 50-51).

amantes, que tampoco se explicita del todo. Mediante procedimientos que no son estrictamente léxicos, Góngora expresa que la timidez de los jóvenes impide todavía su unión. Están tumbados, pero ni siquiera se miran. La focalización del narrador en sus miradas indica que ambos están tendidos boca arriba, porque lo que ven, y lo que el narrador describe, es el “dosel umbroso” de la octava anterior: unas palomas que “se calan” (en persecución amorosa: “una y otra”, esto es, una tras la otra) al mirto más lozano. Los detalles, pues, son mucho más complejos de lo que el simple “reclinados” permitiría deducir. La lucha amorosa comienza en la siguiente octava, en la que sus nombres, como contendientes que son, aparecen separados en cada una de las semiestrofas, para unirse, cuando triunfa el amor pero se anuncia la muerte, en el verso final de la octava siguiente.

El procedimiento de la elipsis sirve, pues, también en la estrofa que nos ocupa, para insinuar una información no explícita, y tiene muy presente al lector: el personaje se oculta para Galatea y para el destinatario activo que Góngora reclama, que ha de captar la sugerencia gongorina, entender la metonimia de la “cama” e intuir que el muchacho se tiende en la hierba tras las sutiles y poco efectivas cortinas del viento. También a estos versos de la octava XVIII, que aún no rozan lo “deshonesto”, puede aplicárseles el comentario de Ponce:

Salvando las pertinentes distancias, la estratagema urdida por Acis se asemeja en cierto modo a la táctica narrativa empleada por el autor. El *Symaethius heros* vence el pudor de Galatea instándola a romper las distancias, a acercarse a él; Acis la convence con el *retórico silencio* de un sueño fingido y con la elocuente belleza de su cuerpo y de su rostro. Por su parte, el genial poeta presenta ante los asombrados ojos de sus lectores el amplexo de una pareja de enamorados mediante quiebros alusivos, rodeándolo de un silencio elocuente, cubriéndolo con el velo de una omisión que invita a los receptores del poema a suplir tal ausencia con las audacias de su fantasía³⁹.

No es posible explicar de otro modo la ausencia de Acis. El “apenas” de la estrofa siguiente indica que, nada más oír el ruido del agua, Galatea

39 Jesús Ponce Cárdenas, “Introducción” a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 60.

se oculta en el arroyo, y desde allí, dando solo un paso y asomándose por encima de un mirto, si bien muy despaciosamente, descubre al muchacho. Teniendo en cuenta, además, como dije, lo muy reducido del espacio en el que se mueven los personajes, prescindir de la relación de la cama y el viento Favonio con Acis equivaldría a no dar razón de su movimiento ni su actitud. La maniobra de ocultamiento de Acis se sugiere en esta estrofa, y se confirma en la XXXII, cuando la ninfa lo encuentra fingiendo sueño.

Si la suavidad de la brisa se desprende de la aliteración y de los adjetivos (“vagas”, “vanos”), conviene no olvidar que lo que despliega Favonio son “cortinas de volantes”, cuya función aquí no es la de provocar un ocultamiento físico y real, pues son de aire y, por lo tanto, inconsistentes. Aun así, el quiasmo “vagas cortinas de volantes vanos” sugiere el movimiento de unas cortinas que se corren y que, por lo tanto, impiden la visión (recordemos que ya Salcedo aludía a “la costumbre que ay de correr la cortina de la cama quando se ha de vestir alguna persona”). Creo que la sutileza gongorina consiste en sugerir mediante las aéreas cortinas, finas cómplices etéreas del muchacho —una complicidad subrayada por el adverbio “lisonjeramente”⁴⁰—, el ocultamiento de Acis desde un punto de vista psicológico: engañará a Galatea, pero no escondiéndose (porque solo el temor y la cautela de la ninfa demorarán su descubrimiento), sino haciéndose el dormido. *Vagas* y *vanos* son, de esta manera, adjetivos que no solo remiten a la delicadeza de la brisa, sino también al aparente sueño del joven, tan inconsistente y ligero como el propio viento, convertido, como apunté, en cómplice de su estrategia amorosa: la suavidad del viento es equivalente a la cortesía de Acis; la “lisonja” que es capaz de desplegar Favonio, con el matiz semántico de engaño, remite a la astucia

40 Según Plinio, el viento Favonio empieza a soplar en febrero. Es anuncio de la primavera, relacionado etimológicamente con *faveo* (‘favorecer’, ‘mirar con benevolencia’) y “se aceptaba que favorecía la fertilidad” (Ana María Moure Casas, coord., Plinio el Viejo, *Historia natural. Libros XII-XVI*, Madrid, Gredos, 2010, libro XV, p. 269 y nota 3). “Lisonjeramente” remite a la cortesía, a la fineza y la suavidad, pero no pierde el matiz de engaño. *Lisonja*, según el *Diccionario de Autoridades* es “la nimia complacencia y afectada fineza que se tiene, en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro. Sale del italiano *Lusinga*, que significa Adulación”. Y cita de las *Partidas*: “Porque tal alabanza como esta, es lisonja, que quiere tanto decir como *loor engañoso*” (la cursiva es mía).

que mostrará el cazador.

Las cortinas sugieren, pues, el ocultamiento de Acis, pero es un ocultamiento “vago” y “vano”, es decir, simulado y poco efectivo, como hecho de aire. La cortina de viento es más psicológica que real. Acis no queda oculto a la vista, físicamente, sino solo de modo imaginario, al cerrar él mismo los ojos en su actitud fingida, como en la canción citada más arriba la escena íntima queda metafóricamente velada tras una cortina imaginaria. Por eso se alude también, en un procedimiento similar a la lýtote, a la cama “de viento”: se menciona, aunque se niega, pero el término queda en el texto y con él su significado. Mazzocchi ha señalado en el pasaje la ironía gongorina (como en otros lugares de la *Fábula*) al insertar un elemento que remite a la realidad cotidiana⁴¹. Pero la ironía va más allá: hay que tener en cuenta la dilogía de la expresión, que Góngora maneja pero que deshace al desechar la significación que remite a la “cama de viento” real (improcedente en el contexto de la Sicilia bucólica, y que requeriría un tiempo del que Acis no dispone, dada la rapidez de la secuencia) para quedarse, en efecto, con una imaginaria cama “de viento”, de aire, intangible e inexistente: por más que se trate de un lecho de hierba, no servirá para acoger el sueño del muchacho, que solo lo finge. Esto implica otro matiz irónico: la intervención del narrador, similar a las de otros pasajes de la fábula (“que no debiera”, a propósito de la construcción de la flauta de Polifemo, en la estrofa XII), que en un guiño cómplice avisa al lector de la futilidad de la cama en el inciso del séptimo verso: a tenor del matiz condicional de la expresión, “de viento cuando no sea” equivale a “si es que no es de viento” (y también hay en el poema otras construcciones similares: “húmidas centellas, / si no ardientes aljófares, sudando”, en la octava XXIV): tampoco es, pues, en realidad, una cama, pues no cumple esa función; a pesar de ser de hierba, es una cama fingida, y por lo tanto, en realidad, “de viento”.

La interpretación de Favonio en relación con Acis elimina la imprecisión que se produce al asociar el lecho oreado por el viento con Galatea. El lector puede ahora deducir lo que hace el muchacho en tanto que

41 Giuseppe Mazzocchi, *op. cit.*, p. 138. La “cama de viento”, o cama de viaje, se improvisaba con un lienzo y unos postes. Véase Israel Lasmarías Ponz, “Vestido para viajar, 1600-1650”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 80-81 (2005-2006), pp. 203-226 (p. 207).

Galatea despierta y busca al causante del ruido. Pero, y esto es más importante, la anterior falta de indicaciones sobre el garzón (a quien habríamos dejado refrescándose en el arroyo, y Galatea debería haberlo encontrado enseguida) impediría percibir su estrategia de seducción. Siendo, como es, un cazador, el comportamiento de Acis con respecto a la ninfa nos remite no solo a la batalla de amor, cuyo triunfo celebra anticipadamente Cupido en la estrofa XXX colgando los despojos de la lucha (el desdén y la esquivéz, hasta allí, de Galatea) del árbol de Venus, sino también a la “caza de amor”⁴². Pozuelo explica muy bien la victoria de Acis en la batalla amorosa a la luz de la estrofa XXXVII, siendo su fingido sueño el Paladión con que derrota a la ninfa: “La batalla la gana Amor, ¿cómo?, con los paladiones que introduce Acis en la muralla. Paladión era el caballo de Troya. Es un caballo fingido, una artimaña falsa, engañosa, como lo es el fingido y mentido sueño de Acis”⁴³. La misma imagen puede servir para la caza, a la que Poppenberg ha dedicado, en relación con la metáfora bélica, unas esclarecedoras páginas⁴⁴. También Rafael Bonilla Cerezo, en un detenido y muy bien documentado estudio, ha rastreado el sustrato cinégetico, que modula la literatura pastoril, en las composiciones gongorinas previas a los “poemas mayores”, lo que le permite concluir que la “montería pasional” de Acis “se inició veinte años antes de que el mismo racionero la escribiera”, posibilitando así que estos puedan entenderse “en íntima trabazón con los sonetos, romances y letrillas”⁴⁵.

42 El tema se rastrea desde la literatura medieval (*El Conde Lucanor*, la *Celestina*...) hasta Gil Vicente o San Juan de la Cruz. Dámaso Alonso, “La caza de amor es de altanería”, *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, pp. 254-275, se ocupó de espigar los antecedentes populares del tema en la poesía de San Juan. Para Domingo Ynduráin (ed.), *San Juan de la Cruz, Poesía*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 221, su manifestación más temprana puede localizarse en las *Metamorfosis*. A este respecto escribe Irving Singer, *La naturaleza del amor, I. De Platón a Lutero*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 154: “Ovidio ve el combate como el tema que domina en el amor: Cupido hiere el corazón con dardos ardientes, las mujeres son descritas como pájaros a los que hay que tender trampas, caza a la que hay que perseguir, botín para llevarse en un rapto general de Sabinas”.

43 José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 458.

44 Gerhard Poppenberg, *op. cit.*, pp. 238-242.

45 Rafael Bonilla Cerezo, “Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora”, en *Góngora hoy IX. “Ángel fieramente humano”*. *Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, 2007, pp.

Y, sin embargo, la interpretación de la escena de la seducción amorosa, entendida como “caza de amor”, queda incompleta sin la lectura de los cuatro últimos versos de la octava XXVII en relación con Acis. El muchacho se conduce con Galatea como un avezado cazador, y su estrategia, muy similar a la utilizada en la caza de algunas aves, como la perdiz o la codorniz, se extiende a lo largo de varias octavas: desde la XXIX a la XXXVIII. El cazador coloca un reclamo: una hembra enjaulada, cuyo canto atrae al macho; Acis despliega toda su astucia en la disposición, a modo de cebo, de las ofrendas, preparadas con sumo cuidado, que resultarán ser extraordinariamente eficaces, pues atraen, por su delicadeza, el interés de la nereida (habida cuenta, además, de que quien las ofrece no la acosa). Son “de cortesía no pequeño / indicio”, que no cabe atribuir ni al cíclope, ni “a sátiro lascivo, ni a otro feo / morador de las selvas”. A continuación ha de esconderse, como hacen los cazadores. El reclamo ha cumplido su función, y es en este momento, justamente (octava XXX), cuando Cupido anticipa la victoria. En tanto la presa descubre el cebo (“entra al reclamo”, en términos cinegéticos) y se muestra cada vez más confiada (“más discursiva y menos alterada”), el cazador sigue silenciosa y sigilosamente oculto, inmóvil, al acecho en el aguardo (esto es cabalmente lo que pretende Acis fingiendo dormir, en espera de que Galatea se aproxime). Poco a poco, a la par de los lentos movimientos que inicia para acercarse al cazador, la ninfa va perdiendo su condición de “monstro de rigor, de fiera brava” (y no es casual, tampoco, la identificación de Galatea con una “fiera”), va mirando la ofrenda “ya con más cuidado” y lamentando no encontrar a su dueño. La curiosidad primero y el interés después la van atrayendo hasta el muchacho, contemplándolo (“librada en un pie toda sobre él pende, de sitio mejorada...”), admirándolo, hasta que bebe lo más dulce del veneno del Amor y apura su ponzoña. Acis, Argos en su “sueño vigilante”, solo cuando tiene a su alcance a la presa sacude su falso sueño y se abalanza a besar los pies de Galatea. El silencio del muchacho, aliado con el ocultamiento que Favonio propició, rinde más beneficios que la ostentosa desmesura del cíclope y su voz estentórea. El “fingir sueño”, como indica Poppenberg, “es justo la estrategia de seducción de Acis. Así, lo erótico y lo poético conforman una correspondencia en el campo del fingir y de lo ficticio”⁴⁶.

157-263.

46 Gerhard Poppenberg, *op. cit.*, p. 238.

Que Góngora tenía presente la imagen cinegética se anunciaba ya desde el primer verso de la estrofa XXV: el mismo Acis (cuyo nombre puede remitir a un tipo de arma de caza⁴⁷) aparece como un instrumento cinegético de Cupido, un “venablo”; más adelante, en las estrofas XXXIII y XXXIV, será la ninfa la que crea acechar, como un águila⁴⁸, a Acis, para resultar engañada, sorprendida (a pesar de que la reacción de Acis era previsible) y asaltada ella misma (“salteada”) por el cazador en la XXXVIII⁴⁹.

La victoria ocupa las estrofas XL, XLI y XLII; pero, al igual que en la caza de la perdiz, el amor va irremediabilmente ligado a la muerte, como desde el mismo tálamo anuncian las violas negras que, en la epitalámica lluvia de flores, caen sobre el infortunado Acis. *Eros* y *thanatos* se configuran así como elementos constitutivos del paisaje de la Arcadia, que, “en tanto que país del amor y de la poesía, será también el país de la muerte”, consecuencia del engaño, de los celos y de un desdichado idilio⁵⁰.

Góngora, pues, funde dos imágenes amorosas, la de la batalla y la de la caza, que no solo no son contradictorias, sino que se complementan, enriqueciendo la interpretación del texto. Y para ambas sirve la estampa de Cupido celebrando anticipadamente la victoria: el triunfo en la batalla y el cobro de la presa, habida cuenta de que Acis es, ante todo, un cazador⁵¹. Del árbol pueden colgar los despojos tanto de la batalla como

47 Según la etimología propuesta por Andrés Cuesta, que discute Antonio Carreira, *op. cit.*, pp. 52-53. Véase también al respecto los comentarios de Jesús Ponce Cárdenas, ed., *Fábula de Polifemo y Galatea*, pp. 257-258. Insiste en ello Gerhard Poppenberg, *op. cit.*, p. 233: “Esto ya lo evidencia su nombre, que se remonta al término griego *akis* —‘punta, flecha’— y remite a su vez al latinismo *acumen* y al español *agudeza*. Como flecha de amor es también la punta (aguda) de un concepto poético y, por tanto, la figura de una vinculación de la erótica y de la poética”. No desdénia Poppenberg la connotación sensual del “venablo”, que puede unirse al “áspid” y lo “viril del vulto” que descubre Galatea: juegos léxicos que bordean lo pornográfico y en los que Góngora no se preocupa por la “honesta oscuridad”. Remito de nuevo a Gerhard Poppenberg, *op. cit.*, pp. 219 y 233.

48 Imagen que a Gerhard Poppenberg, *ibidem*, pp. 239-240, le resulta “cetrera”: es ahora Galatea quien parece iniciar una caza “de altanería”, en tanto que, como un águila, observa a su presa desde arriba.

49 Véase Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, pp. 257-258 y 284-286.

50 Gerhard Poppenberg, *op. cit.*, pp. 213-214 y 216-217.

51 El propio Cupido aparece como cazador (si bien, irónicamente, del enamorado,

de la caza, según las imágenes de la tradición clásica. La descripción de los restos de la pieza cobrada colgados de un árbol, al igual que tras la batalla las armas del enemigo, aparece también en la dedicatoria de las *Soledades* al duque de Béjar (“...y, en cuanto da el solícito montero / al duro roble, al pino levantado, / émulos vividores de las peñas, / las formidables señas / del oso que aún besaba, atravesado, / la asta de tu luciente jabalina...”, vv. 16-21) y en otros lugares gongorinos (como el romance “Frescos airecillos”)⁵².

Así pues, la mención del lecho y el ocultamiento sugerido y propiciado por Favonio pueden ser percibidos como un elemento fundamental en el desarrollo de la estratagema amorosa de Acis (y, por lo tanto, en la secuencia de la seducción), perdido en anteriores lecturas cinegéticas de la octava. La extrema precisión gongorina no podría haber obviado semejante paso. Por añadidura, ocupa su lugar exacto en la narración, manteniendo la focalización en Acis que se iniciaba en la octava XXIV (y que no cambia hasta la XXVIII) y permitiendo entender ahora la estrofa XXVII en perfecto paralelismo con la XXIII. Como explicaba Pozuelo, Góngora

que desea verse libre de su acoso) en Ovidio (*Amores*, 2, 9, 1-8). Véase José Antonio Bellido Díaz, “Desde Calímaco a Cervantes: una imagen venatoria en contexto amatorio”, *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 133-143 (p. 137).

- 52 La imagen de los trofeos de caza colgados de un árbol goza de una amplia tradición desde Virgilio, Propercio y Ovidio. Una de las más antiguas referencias al respecto, según me hace notar el profesor Juan Martos, latinista, se localiza en los escolios a Aristófanes (*Pluto*, 943): “Era costumbre que los que habían cazado algún animal dejaran clavado un trozo de lo que habían atrapado, como la cabeza o las patas, en algún árbol del mismo bosque en honor a Artemis” (Juan Martos, ed., Apuleyo de Madauros, *Apología o discurso sobre la magia en defensa propia. Floridas*, Madrid, CSIC, 2016, p. 173, nota 523; Apuleyo recoge el motivo). En el escoliasta de *Pluto* encuentra también Pellicer, entre sus numerosas fuentes, la descripción del mismo rito en conmemoración de la batalla (José Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 198 bis). Aparece la celebración de la caza en Ovidio, *Metamorfosis*, XII, 266-267 (introducción y notas de A. Ramírez de Verger, traducción de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 1995): “[...] y toma por arma unas cuernas de ciervo / que estaban como exvoto en la copa de un pino”. De Virgilio (Égloga VII, 29-30) y Propercio (Elegía II, 19, 17-20) lo toma Garcilaso (Égloga II, 188-196). Véase Lía Schwartz, “Las elegías de Propercio y sus lectores áureos”, *Edad de Oro*, 24 (2005), pp. 323-350). Para las imágenes cinegéticas de Góngora, véase Rafael Bonilla Cerezo, *op. cit.*, especialmente las pp. 201-202, en el caso de “Frescos airecillos”.

“anudó las secuencias de modo perfecto, no dejando resquicio alguno en la secuencia de los hechos y tasando mucho la transición de un estado a otro”⁵³. Una vez más, se revela decisiva la precisión interpretativa de cada estrofa: en el fino trabajo de marquetería gongorino, cada pequeña pieza ocupa su lugar exacto para dar cuerpo y sentido al conjunto; en este caso, el lecho de hierba de Acis y las aéreas cortinas de Favonio completan la escena de la seducción y enriquecen el sentido de la *Fábula* al permitir la lectura de la secuencia en su conjunto no solo como una batalla amorosa, sino también como una “caza de amor”.

53 José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 438.

La segunda trama de la *Segunda parte*: el fantasma de la culpabilización demonológica de los dos héroes (Tramas del *Quijote* —IV—)

PIERRE DARNIS
Universidad de Burdeos
AMERIBER

Título: La segunda trama de la *Segunda parte*: el fantasma de la culpabilización demonológica de los dos héroes (Tramas del *Quijote* —IV—).

Title: The Second Thread of the *Second Part of Don Quixote*: The Spectre of the Two Heroes' Witchcraft Guilt (Threads of *Don Quixote* —IV—).

Resumen: “¡Cuán ciego es aquel que no ve por la tela de cedazo!” declara don Quijote al principio del la Segunda parte. Naturalmente, la lucidez es un principio de lectura; pero, para nosotros, no es siempre fácil leer una obra de la Primera Edad Moderna. Por lo que al texto de 1615 se refiere, ser un “buen entendedor” supone captar la incoherencia implícita entre el Merlín de la cueva manchega y el de la burla aragonesa. Al lado de la trama principal y caballeresco-berberisca del Segundo Quijote, Cervantes imprimió en filigrana un segundo recorrido de lectura (el de los duques), de signo contrario y de indudable pátina antibrujeril.

Abstract: “¡Cuán ciego es aquel que no ve por la tela de cedazo!” says Don Quixote at the beginning of Second Part. Naturally, lucidity is a principle of reading; but read a work of the First Modern Age is not so easy. In this text (1605), being a “good connoisseur” implies capturing the implicit incoherence between the Merlin of the La Mancha cave and that of the Aragonese mockery. Next to the main plot (chivalrous & Barbary) of the Second Don Quixote, Cervantes printed in filigree a second (and opposite) form of reading (that one of the Dukes) related to witchcraft.

Palabras clave: Cervantes, *Segunda parte de Don Quijote de la Mancha*, Clavileño, Merlín, Brujería, Diablo.

Key words: Cervantes, *Second Part of Don Quixote*, Clavileño, Merlin, Witchcraft, Devil.

Fecha de recepción: 27/11/2016.

Date of Receipt: 27/11/2016.

Fecha de aceptación: 26/12/2016.

Date of Approval: 26/12/2016.

A mi querida y clarividente Ana Vian

“Decidme, Sancho [...]:
¿vistes allá entre esas cabras algún cabrón?”, preguntó el duque.

Es sabido en los Siglos de Oro que uno de los medios más apropiados para entender una obra de ficción consistía en fijarse en el “argumento” de la “fábula”, o sea, en la acción del personaje principal:

El más importante de estos elementos [de poética] es el entramado de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres, sino de una acción y de una vida. Así pues, el argumento es el principio y como el alma de la tragedia¹.

Era esencial la *mimèsis praxeôs* (la representación de hombres que actúan) pues solo a través de ésta se adivinaba la intriga de las obras. Tanto era así que se recomendaba que la sintaxis actancial se organizara como un todo apoyado en la línea narrativa que el personaje principal estructuraba. Aristóteles llamaba a esta sintaxis *muthos* (*el argumento*):

Homero, al igual que se distingue también en otros aspectos, parece que esto asimismo lo vio bien, ya por su arte, ya por su genio; pues, componiendo la *Odisea*, no compuso todo lo que a Odiseo le sucedió, como, por ejemplo, que fue herido en el Parnaso y que se fingió loco cuando tuvo lugar la concentración de los griegos para la expedición contra Troya, pues ninguno de estos dos hechos era necesario o verosímil que se produjera habiendo sucedido el otro. Al contrario, compuso la *Odisea* en torno a una sola acción tal como decimos y de igual modo procedió con la *Iliada*. Así pues, al igual que en las demás artes de imitación la unidad de la imitación resulta de la unidad de su objeto, así también es preciso que el *argumento*, puesto que es imita-

1 Aristóteles, *Poética*, Madrid, Istmo, 2002, p. 45.

ción de una sola acción, lo sea de una sola y que sea completa, y que las partes de las acciones estén de tal modo ensambladas entre sí, que si se cambia de lugar o se suprime una de ellas, se altere y conmueva también el conjunto².

Por muy explícito que sea, sin embargo, el concepto aristotélico de *argumento*, se tiene poco en cuenta en la intelección de las obras áureas. Para nosotros, los lectores del siglo XXI, la amplitud del relato cervantino es un lastre epistemológico; da lugar a una comprensión fragmentaria y, de modo corolario, a un análisis fraccionado³. De eso deriva que, cuatro siglos después de la publicación de la Segunda parte del *Quijote*, sigamos desviándonos de la unidad narrativa global. Después del análisis de Roberto González Echevarría sobre el *muthos* de la *Primera parte*⁴, espero haber contribuido a deslindar al menos el de la *Segunda*. La conmemoración de 2016 ofreció, en efecto, el marco idóneo para entender la autonomía del libro publicado en 1615. Resumiré brevemente las constataciones hechas en el ensayo que he publicado este año sobre el *argumento* del *Segundo Quijote*.

a) El contexto diegético en el cual se enmarcan las andanzas del “caballero” corresponde a la constatación hecha por el cura (II, 1), y se relaciona tanto con la experiencia previa de Cervantes en Lepanto como con las inquietudes políticas de principios del XVII: el peligro de la bajada del Turco.

b) En este mismo capítulo inicial, Cervantes confía a don Quijote una misión concreta que imita el primer canto del célebre poema narrativo de Torquato Tasso, *La Jerusalén liberada*: reunir a los auténticos caballeros de la Monarquía Hispánica (los llamados “caballeros andantes”)⁵. Los

2 Aristóteles, *ibidem*, pp. 51-53.

3 En efecto se subordina a veces la visión de conjunto al axioma según el cual “examinar lo accesorio nos ayuda a comprender lo esencial” (Anthony Close, “Los episodios del Quijote”, en *Para leer a Cervantes: estudios de Literatura Española*, eds. Alicia Parodi y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Eudeba, 1999, I, pp. 25-47 (p. 47). Sobre la necesidad de conseguir un enfoque global y luego adoptar una visión centrípeta, véase David Quint, *Cervantes’ Novel of Modern Times: A New Reading of “Don Quixote”*, Princeton, PU, 2003, pp. IX-XIII.

4 Roberto González Echevarría, *Amor y ley en Cervantes*, Madrid, Gredos, 2008.

5 “¿Hay más, sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte

discretos lectores sabían muy bien a qué *veras* apuntaban estas *burlas*: a la peligrosa y controvertida *jornada de Argel* que se estaba preparando⁶.

c) El relato del *Ingenioso caballero* ofrece, pues, la narración del programa metodológico expuesto en el capítulo 6:

Ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo: que unos son de oro, otros de alquimia, y todos parecen caballeros, pero no todos pueden estar al toque de la piedra de la verdad. Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros, y caballeros altos hay que parece que aposta mueren por parecer hombres bajos; aquéllos se levantan o con la ambición o con la virtud, éstos se abajan o con la flojedad o con el vicio; y es menester aprovecharnos del conocimiento discreto para distinguir estas dos maneras de caballeros, tan parecidos en los nombres y tan distantes en las acciones (*DQ* II, 6, pp. 672-673).

Don Quijote va a ser “la piedra [de toque] de la verdad” que descubrirá la ausencia de caballerosidad militar tanto en el paladín de aldea don Diego de Miranda, en el encantado Montesinos, en el duque cazador, y, también, en los aldeanos rebuznadores o los catalanes bandoleros, metidos estos en incesantes guerras intestinas⁷. Incluso el ejército del presidio de Orán simbolizado por los dos cansados leones del capítulo 17 delata la debilidad militar de la Monarquía.

para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España; que, aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco? Estenme vuestras mercedes atentos, y vayan conmigo” (II, 1). Se cita el *Quijote* a partir de la edición dirigida por F. Rico (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, coord. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998); solo señalo en cuerpo de texto, para las coordenadas de las citas el libro, la parte, el capítulo y la página.

6 Pierre Darnis, “*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha: éléments sur une satire ménippéenne* (II)”, en “*Ficciones*” de Jorge Luis Borges - *Segunda parte de “Don Quijote” de Cervantès*, eds. Pierre Darnis y Graciela Villanueva, Neuilly, Atlande, 2016, pp. 191-200.

7 Michel Moner, *Cervantès: deux thèmes majeurs (l’amour - les armes et les lettres)*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1986, pp. 111-113; Stephen Rupp, *Heroic Forms: Cervantes and the Literature of War*, Toronto, UP, 2014, pp. 88-99; Pierre Darnis, *Don Quijote: éléments sur une satire ménippéenne*, Neuilly, Atlande, 2016, pp. 133-134.

d) La conjunción especular del sueño en las lagunas de Ruidera y de las figuras “astrológicas” del retablo revelan que Dulcinea padece el mismo problema que Melisendra: más que un encantamiento, se trata de un cautiverio, como el de aquellos señores a quienes Cervantes quiso liberar desde la cueva que el alcaide argelino tenía en su jardín. Ir hacia Zaragoza significa, en la mente medieval de don Quijote, perseguida por los fantasmas carolingios, acudir a la zona del moro Marsilio, a la capital “Sansueña”⁸.

e) El cambio de rumbo hacia Barcelona supone una reorientación realista⁹: Cervantes encamina a su “caballero” hacia el puerto desde el cual la Armada puede salir en ayuda de los cristianos cautivos, según el modelo que brinda la morisca Ana Félix, enamorada de don Gregorio, recluso en Argel. Detrás del fatalismo cervantino, se vislumbra el viejo deseo de la liberación de todos los cristianos de los baños norteafricanos. Desde el anuncio de Montesinos que vaticina el desencanto de *todos* los reos¹⁰, hasta el proyecto loco de don Quijote en Barcelona de sustituir al renegado para liberar a todos los cristianos, Cervantes repite lo que expresaba en la *Epístola a Mateo Vázquez*, y dio a conocer luego públicamente Sosa a toda España en 1612: “si a su ánimo, industria, y trazas correspondiera la ventura, hoy fuera el día que Argel fuera de cristianos, porque no aspiraban a menos sus intentos”¹¹.

La *Segunda parte* de don Quijote, como espero haber mostrado en ese ensayo histórico-literario, se organiza en torno a un argumento fuertemente trabado que los lectores discretos del Seiscientos podían percibir

8 Sobre el sueño y clarividencia profética, véase Augustin Redondo, *En busca del Quijote desde otra orilla*, Alcalá de Henares, CEC, 2011, p. 82.

9 Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2010, pp. 210-216.

10 “Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia, y abrid los ojos y vereislo, aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlín, aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados; que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas” (II, 23, p. 822). Sobre el género de sueño que esta visión implica, el *oraculum*, véase Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994, p. 151.

11 Diego de Haedo (Antonio de Sosa), *Topografía e historia general de Argel*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos de España, 1927, p. 164.

sin mayores problemas. El fracaso contra el de la Blanca Luna responde así a las coordenadas establecidas ya en los primeros capítulos: por un lado, el peligro del imperio otomano, que —cito a don Quijote (II, 1, p. 675)— “de un humilde y bajo pastor que le dio principio, está en la cumbre que le vemos”; y, por otro, la fuerza de los letrados, que pugnaban entonces por evitar la “jornada de Argel”, que se estaba preparando en estos años¹².

En resumen, la *Segunda parte* viene vertebrada por una *trama caballeresco-berberisca*. Ofrecía a los lectores una línea argumental en sintonía con lo que acababa de revelar Sosa en la *Historia general de Argel*: el interés cervantino por los cautivos cristianos en Berbería.

Con todo, debemos preguntarnos si este recorrido de lectura es el único. En efecto, dos detalles aparentemente insignificantes llaman la atención. En primer lugar, la doble ocurrencia del mago Merlín: primero en la cueva, dentro del recorrido *caballeresco-berberisco* de don Quijote, y, luego, en el bosque aragonés de los duques, en relación con la trayectoria de Sancho. Otro detalle sugerente tiene que ver con la importancia otorgada a éste último por los duques, precisamente a partir de la intervención de Merlín en Aragón, como si la profecía burlesca del mago de Arturo hubiera producido una sustitución actancial y narrativa. ¿Qué justifica que, en efecto, en 1615 Sancho reciba tanta atención? ¿No le atribuye Cervantes con esto una línea argumental paralela a la de su amigo hidalgo?

Si bien intentaré aclarar en un trabajo ulterior cuál es la *significación* posible de esta segunda trama, mi propósito va a consistir aquí en describirla, en esbozar los jalones de aquella segunda línea argumental, cuyo protagonismo recae no en el amo, sino en su donoso escudero.

1. DE LAS ADMIRABLES ETAPAS MANCHEGAS DE DON QUIJOTE Y SANCHO PANZA: HACIA UNA LECTURA JOCOSA Y MALÉVOLA DE LOS HÉROES

Desde luego, el problema del trabajo parcelario no es el único en comprometer la comprensión cabal del *Quijote*. La idolatría hacia el héroe

12 Pierre Darnis, “*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha: éléments sur une satire ménippéenne (II)*”, pp. 222-231.

manchego de Cervantes constituye un escollo epistemológico subestimado, en particular cuando esta se enuncia de forma perentoria. Naturalizar y encumbrar la dignidad de don Quijote nos proyecta hacia un sistema de pensamiento dogmático alejado del rigor científico. Ya señaló Parker el peligro metodológico que entraña la confusión entre *praxis* científica y mirada devota: “Cualquier interpretación del carácter de don Quijote que se haga a base de la exaltación del quijotismo, sea ésta mesurada o extravagante, me parece demasiado simplista”¹³.

El atajo del *quijotismo* nos impide ver dos datos concretos: la realidad compleja de la recepción del *Primer Quijote* y la naturaleza ambivalente

13 Alexander A. Parker, “El concepto de la verdad en el *Quijote*”, *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 287-305 (p. 288). Sobre el peligro epistemológico de la religión quijotista, resultado de la admiración romántica y post-romántica (Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1998), véanse, por ejemplo, los puntos de vista de Marcelino Menéndez Pelayo y de Felipe Pedraza: “Entre las varias y extravagantes formas que en estos últimos tiempos ha tomado el *fetichismo cervantista*, que a muchos dispensa de leer al admirable autor a quien dicen honrar con sus comentarios, y se junta en otros muchos con un completo desconocimiento de todas las cosas de España en el siglo XVI, debe contarse por una de las más risibles la de atribuir al autor del *Quijote* singulares ideas científicas, y estudio positivo de todas ciencias y artes, liberales y mecánicas, claras y oscuras, con muchas trascendencias y marañas filosóficas que, a ser ciertas, convertirían el *Quijote*, de libro tan terso y tan llano como es, en la más enojosa de las enciclopedias” (Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España (I)*, Madrid, CSIC, 1993, p. 742); “La historia literaria ha repartido los papeles de forma igual entre los genios. Desde el siglo XVIII Cervantes es un ídolo de la cultura occidental. No sin razón: de algo ha de servir haber escrito una de las obras singulares y reveladoras de todos los tiempos y haber construido, casi de la nada, lo que hoy llamamos novela. Pero, además, cuando nos acercamos a su figura humana y artística, no resulta menos admirable su constante pasión por la escritura, su voluntad creadora, que no ceja en medio de las circunstancias más adversas, y su capacidad para entender y trasladar al papel la compleja realidad del corazón humano. Descubridor de un nuevo y paradójico sentido de la comicidad, para el que hubo que inventar la palabra humor, Cervantes despierta una natural simpatía que, a veces, raya en la veneración y la idolatría” (Felipe B. Pedraza Jiménez, *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006, p. 7). Para el *Segundo tomo* del seudo-Avellaneda, véanse Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, México, Colegio de México, 1951, pp. 130-135; y James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

del retorno de Sancho al pueblo en el *Segundo*.

a) Aun antes de publicarse, el *Ingenioso hidalgo* recibió las críticas despiadadas de no pocos sectores de la sociedad española. Son de sobra conocidas las palabras pronunciadas por Lope de Vega en 1604 (“ninguno hay [...] tan necio que alabe a *Don Quijote*”) ¹⁴. Más profundamente destacan las reacciones enconadas de los grupos más integrados en el escalafón social. Sobre el *Primer Quijote*, no se equivocaron probablemente Peter Russell y James Iffland ¹⁵ cuando apuntaron que fueron los pajes “los que más se han dado a su lectura ¹⁶ por la “potencialidad destabilizadora” del libro. Según he mostrado en varios trabajos anteriores, Cervantes —como otros autores del momento— tenía una aguda conciencia de los distintos sectores de su público. Existe, desde luego, la dicotomía vulgo/discreto, que se corresponde con criterios de inteligencia interpretativa, pero la discriminación social más relevante quizá sea en este caso la que separa las personas “de buen gusto” de las otras ¹⁷. Los ecos que del libro llegaron a Sancho testimonian que las capas altas de la sociedad no gustaron mucho de los anhelos de movilidad social de los dos manchegos:

Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto don y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde (II, 2, p. 643).

14 *Apud* Luis Gómez Canseco, *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Madrid, Síntesis, 2005, p. 15.

15 Peter Russell, “*Don Quixote* as Funny Book”, *The Modern Language Review*, LXIV, 2 (1969), pp. 312-326; y James Iffland, *op. cit.*

16 Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, II, 3, p. 653.

17 Sobre este aspecto, a propósito del *Lazarillo de Tormes*, véase Pierre Darnis, “Prosas nuevas (Cartas, relaciones, *Lazarillos*, *Guzmanes* y *Quijotes*) —I—. Para una lectura ‘superficial’ (y esencial) de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*”, en *La Lettre au carrefour des genres et des traditions - du Moyen Âge au XVII^e siècle*, eds. Elvezio Canonica, Cristina Panzera, París, Garnier, 2016, pp. 257-286.

Cervantes, no obstante, escribe “para todos”¹⁸. No abandona a los lectores de los estamentos más altos y la presencia de los duques en la *Segunda parte* es también una manera de responder a las exigencias de este público. Menester es, pues, que procuremos entender cómo los “soberbios” —para utilizar una de las categorías conceptuales favoritas de Cervantes— pudieron comprender el libro de 1615, captar qué propuesta narrativa nuestro autor les brindó.

b) Si ahora nos fijamos en el final del viaje de Sancho, destaca poderosamente el atuendo que luce su asno al volver a su pueblo.

[Don Quijote y Sancho] toparon en un pradecillo rezando al cura y al bachiller Carrasco. Y es de saber que Sancho Panza había echado sobre el rucio y sobre el lío de las armas, para que sirviese de repostero, la túnica de bocací, pintada de llamas de fuego que le vistieron en el castillo del duque la noche que volvió en sí Altisidora. Acomodó también la coraza en la cabeza, que fue la más nueva transformación y adorno con que se vio jamás jumento en el mundo (II, 73, p. 1211).

La explicación carnavalesca que dieron algunos críticos es válida, pero solamente en parte. Podemos asociar la idea de vestir al “jumento” para ponerle “más galán que Mingo” con un último juego bufonesco¹⁹. Empero, la lectura del pasaje no se despoja totalmente de la culpabilización que conllevan los atributos inquisitoriales. La nueva carga del asno recuerda paradójicamente la que sufrió Sancho en el maravilloso castillo de los duques. Aunque la carnavalización popular del asno repite en tono menor el juego aristocrático organizado por los duques para rebajar las ínfulas gobernadoras de Sancho, cabe evitar además la confusión entre dos tipos de práctica carnavalesca encontrados: el carnaval popular, subversivo, y las burlas pseudo-carnavalescas de la élite, avasalladoras²⁰. Por eso la comicidad del desenlace no puede agotar el sentido de las burlas ducales.

18 Pierre Darnis, *Don Quijote: éléments sur une satire ménippéenne*, pp. 154-180 y 199-206.

19 James Iffland, *op. cit.*, p. 509.

20 Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 225-252; James Iffland, *op. cit.*, pp. 178-183.

¿Qué pasó pues antes en Aragón que explicase que Cervantes quisiera burlarse de un castigo inquisitorial? Sancho había sido incluido en una escena burlesca de desencanto: el de la joven Altisidora. La crítica ha reparado en que suponía una sátira de los autos de fe del Santo Oficio²¹, pero no ha aclarado del todo por qué Sancho recibe su infamante vestimenta. ¿Es totalmente burlesca y arbitraria la imposición de la túnica de bocací? ¿Ofrece la tesis de la crueldad gozosa de los duques²² el *sentido* más completo sobre la penitencia de Sancho?

Preocupada por la *significación* abstracta del episodio (sátira de la Inquisición, entretenimiento aristocrático) y por la *explicación* poética (fiesta palaciega, crítica de Avellaneda)²³, la crítica no se ha planteado aún cómo el público inmediato de Cervantes podía entender a qué lógica obedecía el castigo inquisitorial, ni qué *sentido* tenía. Sancho, por lo visto, no lo “estimaba en dos ardites”. Ahora bien, ¿no se debe el pseudo-auto de fe de los duques a un *argumento* que los lectores “de buen gusto” podían percibir? En efecto, la sobrina había vaticinado una suerte inquisitorial para los idólatras de la materia de Bretaña: las “historias” de caballerías “ya que no las quemasen, merecían que a cada una se le echase un sambenito, o alguna señal en que fuese conocida por infame y por gastadora de las buenas costumbres” (II, 6, p. 673). Pero, en la *Segunda parte*, no reciben la señal infamante el género caballeresco o don Quijote, sino el amigo Sancho. ¿No responderá este castigo simbólico a unos errores cometidos por nuestros protagonistas, pero que se volvieron impalpables para nuestra modernidad? Quizá debamos escuchar mejor a Cide Hamete, que hizo a sus destinatarios una pregunta a la cual no hemos respondido todavía: ¿“Qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida” cuando don Quijote y Sancho volvían sin temor de Barcelona? (II, 70, p. 1191). ¿Por qué, para citar al historiador arábigo, los nobles aragoneses pusieron “tanto ahínco” en cazar a don Quijote y a Sancho cuando iban regresando a su pueblo (II, 70, p. 1193)? Estoy persuadido de que los lectores “de buen gusto” tenían una idea bastante precisa de las “culpas” de los dos.

21 Véase Miguel de Cervantes, *Don Quijote* (volumen complementario), p. 1185.

22 Vladimir Nabokov, *Littératures III*, París, Fayard, 1986, pp. 108-146.

23 Augustin Redondo, “El *Quijote* y la tradición carnavalesca”, *Anthropos*, 88-99 (1989), pp. 93-98; David Álvarez, *De l'imposture à la création: le “Guzmán” et le “Quichotte” apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

Entre el dato de unos lectores descontentos con don Quijote en la *Primera parte* y la imagen de Sancho infamado, se da como una convergencia de sentido. La lógica de los duques es, en efecto, paralela a la que expresa el lector más emblemático del grupo aristocrático, el pseudo-Avellaneda²⁴. En el prólogo del *Quijote apócrifo*, el autor enmascarado avisaba a Cervantes de andar con cuidado, pues bien podría ganarse las iras de un “ministro del Santo Oficio” (i.e. Lope de Vega). ¿No habría narrado también Cervantes en su *Segunda parte* una historia pseudo-heterodoxa que explicase que Sancho se mirase “ardiendo en llamas” con una coraza “pintada de diablos”?²⁵.

Lo que sabemos es que, poco después de la escritura del *Primer Quijote*, fueron multiplicándose las teorías y prácticas acusatorias de veterano acervo de que echan mano los duques para demonizar al compañero de don Quijote. Juntando diversas tradiciones, los hombres de la Baja Edad Media y del tardo-Renacimiento se pusieron a estructurar una costumbre estigmatizadora tan potente que hacía surgir brotes antisatánicos en toda Europa: se produjo una brujomanía²⁶. Gracias a la multiplicación de los tratados sobre las supersticiones y la brujería, cristalizaron en las clases cultas una mitología²⁷ y un “lenguaje” demonizadores. Fueron necesarios luego los inquisidores, jueces laicos y predicadores para que el virus cog-

24 Sobre esta lectura y el grupo de Lope de Vega, véanse Stephen Gilman, *op. cit.*; y James Iffland, *op. cit.*

25 Los diablos evocan el delito de satanismo de Sancho (Brown propone un análisis cripto-judaico desconectado de las referencias brujeriles de las otras burlas ducales y del propio auto de fe. Véase Kenneth Brown, “Cervantes, vida y obra. Don Quijote y el criptojudaísmo manchego de su tiempo y entorno”, en *Cervantes y las religiones*, eds. Ruth Fine y Santiago López Navia, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 407-434).

26 Gustav Henningsen, *El abogado de las brujas: brujería vasca e Inquisición española*, Madrid, Alianza, 2010, pp. 456-461. Sobre el concepto matizable de brujomanía, véase Stuart Clark, “Brujería e imaginación histórica: nuevas interpretaciones de la demonología en el Edad Moderna”, en *El diablo en la Edad Moderna*, eds. James Amelang, María Tausiet, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 21-44.

27 Alberto Montaner y María Tausiet proponen también el concepto de *mitopoyesis*. Véase *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, eds. Alberto Montaner y Eva Lara, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 255-323.

nitivo de la demonología fuera transmitido al resto de la población²⁸. Una nueva mentalidad se diseminaba poco a poco en el viejo continente. En efecto, aunque se cite el uso de ungüentos alucinatorios para explicar los “cuentos” brujescos, “ninguna sustancia, ninguna técnica extática [podía] solicitar, por sí sola —explica Ginzburg—, la representación de experiencias tan complejas”²⁹. A causa de la difusión de estas ideas y del impacto de los autos de fe, fue facilitada la introyección en la sociedad de aquellas descripciones estereotipadas.

Nos cuesta imaginar lo común —aunque no lo frecuente— que era la demonización en el tardo-Renacimiento español. Cuando Cervantes volvió a España después de su cautiverio, entraba en una Europa plagada de “vidas mágicas”, y en una península en la que se multiplicaban las acusaciones ante la oligarquía local o el Santo Oficio³⁰. El final del reinado de Felipe II y toda la época de Felipe III era un momento de agudas inquietudes antibrujileras³¹. Basta recordar la aceleración editorial que se produjo sobre el tema en estos años:

- 1570: *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada;
- 1580: *La démonomanie des sorciers* de Juan Bodino³²;
- 1581: *De natura daemonum* de Laurentius Anania;
- 1591: *Adversus fallaces et supersticiosas artes* de Benito Pereira;
- 1595: *Demonolatriae* de Nicolas Rémy;
- 1599-1608: *Disquisitiones magicae* de Martín del Río;
- 1603: *Discours exécration des sorciers* de Henri Boguet;
- 1604: *De Anticristo* de Tomás de Maluenda;
- 1608: *Compendium Maleficarum* de Francesco Maria Guazzo;

28 Carlo Ginzburg, *Les batailles nocturnes: sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, París, Flammarion, 1984, pp. 161-222.

29 Carlo Ginzburg, *Historia nocturna*, Barcelona, Muchnik, 1991, pp. 79 y 222.

30 Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo, 1992.

31 Fabián Alejandro Campagne, *Strix hispánica: demonología y cultura folklórica en la España Moderna*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

32 Un hecho significativo es que el *Directorium inquisitorium* (1376) se reedita cinco veces entre 1578 y 1607 —tres en Roma y dos en Venecia— con los nuevos aportes de Francisco Peña, un miembro de la comisión de canonistas del papa Pío V (María Jesús Zamora, “Tratados reprobatorios y discursos antisupersticiosos”, en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, pp. 193-194).

- 1608: *Thesaurus exorcismorum* de Girolamo Menghi y Valerio Polidori³³;
- 1612: *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* de Pierre de Lancre;
- 1613: el monumental y radical *Epitomes delictorum, sirve de Magia* de Francisco Torreblanca Villalpando. En 1615, publicará su *Defensa a favor de los libros católicos de la magia* para responder a los ataques del panfleto anónimo *Advertencias contra los libros de la Magia de don Francisco Torreblanca Villalpando*.

Lo que crearon los demonólogos y portavoces ortodoxos de la heterodoxia satánica no fue solo un “saber”, un imaginario laico y polarizador³⁴; también infundieron un modo espontáneo de interpretar el mundo circundante, una “hermenéutica antibrujeril”³⁵. Con la amplia difusión dada a la mitología demonológica, supersticiosos, embaucadores o tan solo individuos molestos podían ser discriminados en adelante —consciente o inconscientemente— como adeptos del culto satánico³⁶. Se daba así en la época de Cervantes, y conforme avanzamos hacia la escritura del *Segundo Quijote*, una comunidad lectora que poseía entre sus sistemas mentales de

33 Girolamo publicó ya en 1576 un *Compendio dell'arte essorcistica*.

34 Robert Muchembled, *Le roi et la sorcière: l'Europe des bûchers (XV^e-XVIII^e)*, París, Desclée, 1993, pp. 71 y 198.

35 Para describir la demonización brujeril, Alberto Montaner emplea el concepto de “recurso epistémico”, que es relevante por lo que se refiere a la dimensión “científica” que tenía el estudio de la brujería, esta “episteme” específica. Prefiero el de “hermenéutica”, que insiste en la característica “interpretativa” del proceso cognitivo, así como en el arraigo popular de dicho discurso demonizador (Jacob Rogozinski, *Ils m'ont haï sans raison: de la chasse aux sorcières à la Terreureur*, París, Cerf, 2016, pp. 80, 90 y 168: para el filósofo, los “affects d'en-bas” y el rumor juegan un papel esencial en el movimiento que desata la caza de brujas. Sobre la presión popular para “embrujar” paisanos, véanse Pamela J. Stewart y Andrew Strathern, *Brujería, hechicería, rumores y habladorías*, Madrid, Akal, 2008. María Tausiet, *Abracadabra omnipotens: magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*, Madrid, Siglo XXI, 2007, pp. 165-190, señala que a veces la cárcel suponía una forma de alivio frente al acoso antibrujeril de la población.

36 Véanse Carlo Ginzburg, *Les batailles nocturnes*; Gustav Henningsen, *op. cit.*, y María Tausiet, *Ponzoña en los ojos: brujería y superstición en Aragón*, Zaragoza, Fundación “Fernando el Católico”, 2000.

inteligibilidad el estereotipo de la persecución de brujos. Naturalmente, nuestros hábitos contemporáneos han borrado gran parte de la obsesión antibrujeril³⁷; la cultura post-ilustrada, en particular, ha llevado a reducir (aunque solo en parte)³⁸ los hábitos mentales tendentes a interpretar en clave religiosa o satánica un sinfín de objetos o actos cotidianos. De la misma manera, el conjunto de la población iba criminalizando cada vez más las viejas prácticas de la superstición y hechicería para amoldarlas al patrón legítimo de la brujería: se volvían más frecuentes las acusaciones entre vecinos, en Aragón como en la Mancha³⁹. Los cambios introducidos en los siglos XVIII-XX hicieron del pensamiento demonológico un idioma casi obsoleto, pero, allá por los años 1600-1620, el imaginario de la idolatría satánica formaba un “guion común” (o *frame*) de tipo intuitivo⁴⁰ que los europeos activaban para interpretar un sinfín de situaciones sospechosas. Lo que es interesante desde el punto de vista literario es que la manía antibrujeril, en cuanto tendencia paranoica, fomentaba la “caza” y la descodificación de los signos nimios u ocultos de los devotos de Satán⁴¹. Como demostró recientemente el filósofo Rogozinski, la demonomanía de los eruditos ha instituido en las cabezas una mirada bastante poderosa como para inocular estructuras mentales de persecución⁴². Obsesionada por la demonolatría, la población europea podía aplicar ahora una lectura suspicaz de toda una serie de actos anteriormente insustanciales⁴³.

37 Armando Maggi, *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*, Chicago, PU, 2001.

38 Sobre la filogénesis e inercia del pensamiento sobrenatural en el *Homo Sapiens Sapiens*, véase Pascal Boyer, *Et l'homme créa les dieux: comment expliquer la religion*, París, Robert Laffont, 2001.

39 Huelga decir que el espacio de las iglesias constituía una red de difusión de las nuevas acusaciones antibrujeriles en el territorio peninsular. Véase Martín de Azpilcueta, *Manual de confesores*, Medina de Campo, Joan Maria da Terranova y Jacopo de Liarcari, 1554, XI. Sobre la multiplicación de las acusaciones entre vecinos, véase Julio Caro Baroja, *op. cit.* Sobre la zona de la Mancha, véase Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*, Madrid, CSIC, 1942. Finalmente, acerca de Aragón, véase María Tausiet, *Ponzoña en los ojos*.

40 Sobre el concepto de “guion común” en la hermenéutica literaria, véase Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987.

41 Armando Maggi, *op. cit.*

42 Jacob Rogozinski, *op. cit.*, p. 81.

43 Ya durante la Primera Edad moderna, un inquisidor sagaz como Alonso de Salazar entendía que la comunicación de teorías antibrujeriles era contraproducente. No

1.1. *Don Quijote el profeta*

Sobre la intelección de varios detalles de la *Primera parte* relacionados con la demonización, disponemos ya de dos trabajos firmados por Hasbrouck y Kallendorf, respectivamente. Ambos investigadores se centran en el personaje de don Quijote y subrayan que sus alucinaciones pronto fueron asociadas por los interlocutores del hidalgo como productos de alguna “posesión demoníaca”⁴⁴. Mi propósito es otro. No pretendo conocer ontológicamente a don Quijote, sino rastrear qué programa de lectura sugiere Cervantes para algunos lectores. No creo que se deba pensar que don Quijote, como cree la mujer del ventero Juan Palomeque, es “don Diablo” (I, 35, p. 415). En cambio, sí creo que determinados lectores debieron de pensar que era el mismo diablo quien hablaba detrás de la

estaba equivocado: la propaganda nutría *de facto* ilusiones cognitivas con las cuales se veían brujos donde no los había (Gustav Henningsen, *op. cit.*).

- 44 “En la primera parte se delinea, pues, una asociación entre don Quijote y las fuerzas diabólicas, ya que muestra muchas señales de estar poseído por el demonio. El caballero andante carece de control sobre sus propias facultades y hasta ataca a figuras religiosas. Además, muchos personajes lo equiparan con el diablo. El demonio es quien, física y simbólicamente, le ha “encarcelado” en el estado que padece”. Véase Michael D. Hasbrouck, “Posesión demoníaca, locura y exorcismo en el *Quijote*”, *Cervantes*, XII, 2 (1992), pp. 117-126, en línea: http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--0/html/0278ae3e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_33.html). Nótese además con el mismo crítico la conexión que podía establecerse entre los libros de caballerías y los grimorios de magia negra. “Esta conexión se expresa en varias ocasiones, sobre todo antes de la purga de los libros. El cura afirma que ‘Encomendados a Satanás y a Barrabás sean tales libros’ (I, 5), y luego denuncia ‘las endiabladas y revueltas razones’ (I, 6) expuestas en el *Amadís de Grecia*. Antes de la purga, la sobrina de Alonso Quijano le entrega al cura y al barbero una escudilla de agua bendita y un hisopo al tiempo que dice ‘—Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de que les queremos dar echándolos del mundo’ (I, 6). Esta acción de expulsar a los demonios con la ayuda de agua bendita muestra paralelos con el exorcismo, al mismo tiempo que la quema de los libros recuerda la quema de brujas” (*ibidem*).

locura melancólica del hidalgo⁴⁵. Como el propio Sancho, quizá querían decirle al manchego durante sus crisis de locura “que mire bien lo que hace, no sea el diablo que le engañe” (I, 8, p. 100). Kallendorf, que recupera parte de la demostración de Hasbrouck, añade que la interpretación quijotesca sobre las aventuras y las desilusiones que sufre, a saber, la de la intervención malintencionada de encantadores que le “persiguen”, podía apuntar a la magia negra⁴⁶.

45 El ataque de religiosos, como a Hasbrouck, me parece significativo de la tentación hermenéutica de la demonización: “Lo significativo es que el héroe ataca a los frailes, que simbolizan lo religioso, y no a los que van a caballo, que debieran haberle recordado más a los caballeros andantes. Después del ataque, cuando don Quijote intenta hablar con las damas del coche, éstas huyen de él ‘haciéndose más cruces que si llevaran al diablo a las espaldas’ (I, 8). Otro asalto contra figuras religiosas ocurre cuando el caballero y su escudero se encuentran con un grupo de clérigos que escoltan un cadáver hacia Segovia. Igual que en el caso anterior, don Quijote ‘los apaleó a todos y les hizo dejar el sitio, mal de su grado, porque todos pensaron que aquél no era hombre, sino diablo del infierno que les salía a quitar el cuerpo muerto que en la litera llevaban’ (I, 19). En los dos casos se ve, pues, no solamente violencia contra figuras religiosas, sino también la identificación de don Quijote con el diablo”. Recuérdense las frases de Martín del Río sobre la competencia del Diablo para “perturba[r] la fantasía, contrahacer la cuádruple función del sentido interno [...], como se observa en los dementes y los locos, que por su trastorno humoral se les aparecen diversas especies fantásticas, así mismo puede el demonio cambiando la proporción y agitando dichos humores, quitando o añadiendo vapores adecuados a sus propósitos, hacer que la persona que en realidad nunca percibió por los ojos ni por los oídos”. De ahí tanta aparición, revelación y éxtasis falsos, como enseña San Agustín, Victoria, José Anglés, y el padre Molina” (Michael D. Hasbrouck, *op. cit.*, p. 406).

46 Hilaire Kallendorf, “The Diabolical Adventures of Don Quixote, or Self-Exorcism and the Rise of the Novel”, *Renaissance Quarterly*, LV, 1 (2002), pp. 192-223. Véase la voz “encantadores” en el *Tesoro* de Covarrubias: “Maléficos, hechiceros, magos, nigrománticos; aunque estos nombres son diferentes y por diferentes razones *se confunden* unos con otros. Verás al padre Martín del Río en sus *Disquisiciones mágicas*, donde difusamente trata de esta gente perdida” (la cursiva es mía). José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Madrid, Visor, 2006, pp. 145-149, ya subrayó la importancia —¿el peligro?— que suponía la creencia en encantadores: “Si Cervantes hace creer a don Quijote en encantamientos y hechicerías, en la intervención de poderes extranaturales, no es por consideración burlona hacia él: le introduce así en una corriente que en toda Europa crece con el cambio de siglo [...]. Sin duda, Cervantes utiliza en su obra la intervención de los encantamientos como recurso literario, y desde una posición perfectamente irónica, actuando en

La *Segunda parte*, sin embargo, no recibió un análisis tan sistemático. En efecto, el protagonista, ya no puede considerarse de manera unilateral como un poseso: “don Quijote aparece mucho más reflexivo y no pierde tanto el control”⁴⁷. Sin embargo, “mientras que la primera parte contiene muy pocas discusiones teológicas, la segunda está repleta de ellas. En ésta aparecen físicamente varias figuras diabólicas que pretenden provocar a don Quijote, en un intento de mantener el control sobre él”⁴⁸. Entender el camino que se ofrece a los lectores se antoja, por tanto, fundamental.

En mi anterior artículo sobre la trama principal de la *Segunda parte* —la caballescero-berberisca—, noté que la lógica de acción de don Quijote (encontrar auténticos caballeros para salvar a los cautivos de los Berberiscos) se leía en una serie de jalones proféticos⁴⁹. Cierta crítica, no cuidando siempre de separar el grano de la cizaña, había confundido signos falsos (como la cabeza parlante) y verdaderos⁵⁰. El punto importante aquí, todavía no destacado, es el amarradero extradiegético del hilo profético. Se nos antojan burlescas las referencias a los agüeros que emergen puntualmente en la aventura (y lo son); pero pertenecen también al diálogo que el autor hilvana con sus lectores: quien habla a través de su ficción, quien formula “veras” bajo el ropaje de las “burlas”, es Cervantes, el cual se autopresenta desde el primer capítulo como “vate, que quiere decir adivino” (II, 1, p. 638). El sueño quijotesco en la Mancha de los Hospitalarios (la de los caballeros de la Orden de san Juan)⁵¹ sirve para recordar a los lectores la prisión que siguen padeciendo los cautivos españoles en el

esto como un formidable desvelador de la credulidad en que se mantienen muchas gentes de su época. Pero, aun así, hemos de darle a ello el valor de un elemento vivo de su obra, y que responde a una situación real”.

47 Michael Hasbrouck, *op. cit.*, p. 122.

48 Michael Hasbrouck, *ibidem*.

49 Pierre Darnis, “*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha: éléments sur une satire ménippéenne (II)*”, pp. 113-158.

50 Marisa García Verdugo, “Agüeros, profecías y ciencias adivinatorias en la *Segunda parte de Don Quijote*”, en *El Quijote en Buenos Aires*, eds. Julia D’Onofrio, Alicia Parodi y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, 2006, pp. 382-383, acierta al no confundir los agüeros falaces con los auténticos.

51 Pierre Darnis, “*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha: éléments sur une satire ménippéenne (II)*”, pp. 191-192.

norte de África. Aunque nos resulte ahora opaca el habla profética de los textos áureos, Cervantes no introducía ninguna novedad. Tanto los textos antiguos —como, por ejemplo, Virgilio con su *Eneida*⁵²— como los modernos recurrían a este medio narrativo para estructurar la historia. De las distintas fuentes de la *Segunda parte*, las *Sergas de Esplandián* (1510) presentan de modo diáfano esta alianza entre la trama profética ficcional y la historia de España. A la acción del hijo de Amadís, que debe “liberar” Constantinopla de los “lobos marinos”, o persas, corresponde el “espíritu de cruzada” de los Reyes Católicos: en su prólogo, Garci Rodríguez de Montalvo exhortaba, en efecto, a los gobernantes a seguir “aquella carrera que abierta dexó [Esplandián] contra los infieles”⁵³.

Don Quijote también es un profeta. En el artículo esencial de Redondo sobre este aspecto, se percibe una ambivalencia sobre la valoración posible de la profecía por los lectores. Si bien el crítico defiende allí la tesis del valor burlesco de la “astrología judiciaria”, también observa que dicha práctica le permite a Cervantes legitimar en don Quijote su “servicio” a la república, sus dotes de “visionario”⁵⁴. Sin entrar en detalles, creo que la complejidad de la obra se debe a que, en la *Segunda parte*, la competencia de adivino de don Quijote no es antifrástica⁵⁵. La parodia de los libros de caballerías deja lugar también a una recuperación seria del valorado género épico.

Encuentro, por ejemplo, una confirmación del rol mesiánico y mi-

52 Arturo Marasso, *Cervantes: la invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette, 1954, pp. 171-172 y 192-193.

53 Carlos Sainz de la Maza, “Introducción” a Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia, 2003, p. 15-26. Véase sobre este aspecto el ensayo de Susan C. Giráldez, *Las Sergas de Esplandián y la España de los Reyes Católicos*, Nueva York, Peter Lang, 2003.

54 Augustin Redondo, *En busca del Quijote desde otra orilla*, pp. 72 y 85.

55 Véase María García Verdugo, *op. cit.*, p. 382 : “debemos tener en cuenta que don Quijote, en conversación con el joven poeta Lorenzo, incluye la astrología entre las muchas ciencias útiles que debe conocer quien ejerza la caballería andante, porque la considera como la ciencia por la cual el hombre, aún solo y alejado de la civilización, puede reconocer el tiempo y el espacio en que se encuentra, pues el caballero ‘ha de ser astrólogo, para conocer por las estrellas cuántas horas son pasadas de la noche, y en qué parte y en qué clima del mundo se halla’ (II, 18)”.

lenarista de la Sibila en las fases liminares del *Segundo Quijote*⁵⁶, y en particular en la secuencia clave de la noche en El Toboso. En efecto, la interpretación optimista que hace don Quijote cuando oye los primeros versos del *Romance de Guarinos* pronunciados por un labrador no es en absoluto errada⁵⁷. Lo que se anuncia es la liberación, si no de Dulcinea y de los caballeros cristianos, por lo menos sí de don Gregorio⁵⁸. Don Quijote, como atisbó Redondo, es la encarnación del “rey restaurador”. En este sentido, me parece llamativo que la escena de los leones (II, 17, pp. 760-771) evidencie el cansancio de las tropas hispánicas en Orán al tiempo que recalca la necesidad de revitalización quijotesca del presidio⁵⁹. Después de esta secuencia, bien merece —y en serio— el nombre de “Caballero de los leones”: don Quijote es aquel *leo hispanus* que esperan las corrientes milenaristas⁶⁰.

Si los discretos lectores miran más allá de las burlas para captar las “veras” proféticas del *Segundo Quijote*, los malpensados —y probablemente miembros de las capas altas de la sociedad⁶¹— no tendrán dificultades en ver con malos ojos al “elegido” manchego. En los últimos años del Quinientos, los videntes autodeclarados o no, como el “soldado profeta” Miguel Pedrola o Lucrecia de León, empezaban a molestar a las autoridades seglares y religiosas. Con el ocaso del reinado de Felipe II, la Inquisición empezó a arremeter contra estos profesionales del sueño que insistían en

56 Analizo los agüeros tanto quijotescos como autoriales en Pierre Darnis, “*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha: éléments sur une satire ménippéenne* (II)”.

57 Sobre la *apatomancia*, o adivinación obtenida gracias a la lectura de signos que se presentan de forma fortuita, véanse Juan de Horozco y Covarrubias, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588, p. 101; y Ana García Chichester, “Don Quijote y Sancho en el Toboso: superstición y simbolismo,” *Cervantes*, III, 2 (1983), pp. 121-133.

58 Sobre la relación con el agüero final de la liebre, véase Pierre Darnis, “*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha: éléments sur une satire ménippéenne* (II)”, pp. 177-181. Sobre las correspondencias entre el *Romance de Guarinos* y toda la trama del *Segundo Quijote*, véase *ibidem*, pp. 117-122.

59 Sobre la relación entre esta escena y el papel esencial de refugio de Orán para los cautivos que huyen de Argel, véase *ibidem*, pp. 133-135.

60 Sobre esta tradición mesiánica —sin referencia concreta al episodio de los leones—, véase Augustin Redondo, *En busca del Quijote desde otra orilla*, pp. 68-69 y 78, que propone, sin embargo, una interpretación más bien burlesca de la misma en el *Quijote*.

61 Carlo Ginzburg, *Les batailles nocturnes*, pp. 141-148.

la “indefensión” y los “pecados” de la Monarquía⁶². Por otro lado, la antigua tendencia anti-supersticiosos procedente de santo Tomás iba difundiéndose por Europa. Es en 1586 cuando la bula *Coeli et Terrae* pide a las autoridades nacionales que sobre los astrólogos “hagan Inquisición y procedan y los castiguen severamente con las penas Canónicas y las demás que les pareciere”⁶³. El *Tratado de la verdadera y de la falsa profecía* de Juan de Horozco (1588) traducía esta desconfianza, focalizándose sobre los profetas. Al considerarse escasos los portavoces que recibían sus conocimientos de Dios, las “fingidas revelaciones” solo podían proceder del “demonio”⁶⁴. La situación europea era preocupante: se descubría “cada día quán lleno está todo con las trayciones del diablo, de divinaciones sortilegios y varias supersticiones”⁶⁵. Para Juan Bodino, por ejemplo, la mayoría de las profecías eran “predicciones diabólicas”, y sus voceros, “brujos”. En términos legales, poco separaba pues a don Quijote de un miembro de aquella “secta judiciaria”⁶⁶.

De este modo, 1615 fue un “mal año” para él. Indagando en el entorno que rodeaba los agüeros quijotescos de la *Segunda parte*, García Chichester puso al descubierto las extrañas condiciones de la llegada de don Quijote al pueblo del Toboso. En 1615, en efecto, Cervantes siembra varios signos turbios. La ambientación creada por el filo de la medianoche⁶⁷ y la proximidad del cementerio de la iglesia tobosina, convergen con

62 Sobre la influencia del romancero en las profecías de Lucrecia para entender a Felipe II como “nuevo Rodrigo”, véase Richard Kagan, *Los sueños de Lucrecia*, Madrid, Nerea, 1991, pp. 98-99-104. A propósito del problema —y de la necromancia— que suponían las almas en pena de los muertos, véase Carlo Ginzburg, *Les batailles nocturnes*, p. 101. Sobre la letargia como método visionario, véase *ibidem*, p. 66.

63 Véanse Pedro Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones y hechizertas (1538)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003, II, fol. 13; Jean Bodin, *op. cit.*, I, 4, fol. 92-107; Arturo Morgado García, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, PU, 1999, pp. 72-96; y Fabián Campagne: *Profetas en ninguna tierra: una historia del discernimiento de espíritus en Occidente*, Buenos Aires, Prometeo, 2016.

64 Juan de Horozco, *op. cit.*, I, 14, fols. 36r-40v.

65 Véase la bula *Coeli et Terrae* en Pedro Ciruelo, *op. cit.*, pp. 218-219. “Evidentemente, la conexión de la astrología con la invocación de espíritus o demonios era muy estrecha” (María Tausiet, *Abracadabra omnipotens*, p. 53).

66 La expresión viene de la bula *Coeli et Terrae*. Véase Pedro Ciruelo, *op. cit.*, p. 218.

67 Según Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais Anges et Démons*, París, Nicolas Buon, 1613, p. 63, las doce de la noche es “la plus obscure de toutes les

varios ruidos-agüeros —gritos de perros, jumentos, cerdos y gatos— para sugerir una posible situación heterodoxa. Don Quijote percibe nítidamente el peligro que adquiere en estos momentos su viaje: “no es buena señal andar por los cementerios a tales horas” (II, 9, p. 696). Lo que Cervantes propone a la lectura coincide con varios “elementos de hechicería nocturna”⁶⁸. Todo esto es pues «mala señal» para los dos hombres, porque quien los encontraría en este momento los podría juzgar como posibles devotos del Diablo. El que se crucen precisamente con un labrador que les aconseja acudir a la casa del “cura y el sacristán del lugar”⁶⁹ funciona como un llamamiento a movilizar la hermenéutica demonológica. Si todos estos ruidos se interpretan como indicios de que un aquelarre ha empezado⁷⁰, la perspectiva de dos forasteros de regreso de un cementerio deja imaginar que a lo mejor acaban de «desenterrar muertos».

Para las mentes suspicaces de la época, don Quijote y Sancho pueden ser encausados por prácticas nigrománticas⁷¹. El lector actual sigue distinguiendo el aspecto siniestro de aquella iglesia “topada” por don Quijote y Sancho, pero ha perdido generalmente el trasfondo demoníaco del cual la rodea Cervantes.

Para sus lectores inmediatos, este imaginario es de lo más natural. De

heures [...] lorsqu'on est aux plus profondes ténèbres, comme presque chacun est en son premier sommeil”. Véase también Martín del Río, *La magia demoníaca*, Madrid, Hiperión, 1991, p. 340.

68 Ana García Chichester, *op. cit.*, p. 131.

69 “Frente a las dos figuras ‘herejes’ de don Quijote y Sancho, el labrador simboliza al cristiano castizo, en camino a su humilde labor. La sensatez de sus palabras enfatiza esta idea: ‘Señor —respondió el mozo—, yo soy forastero y ha pocos días que estoy en este pueblo sirviendo a un labrador rico en la labranza del campo; en esa casa frontera viven el cura y el sacristán del lugar: entrambos o cualquier dellos sabrá dar a vuesa merced razón desa señora princesa, porque tienen la lista de todos los vecinos del Toboso; aunque para mí tengo que en todo él no vive princesa alguna; muchas señoras sí, principales, que cada una en su casa puede ser princesa’” (Ana García Chichester, *op. cit.*, p. 130).

70 Véase a Francisco Rodríguez Marín, según el cual “el diablo daba señal de quedar atendida la invocación, por medio de rebuznos, ladridos, puertas que sonaban al cerrarse de golpe” (*Apud* Ana García Chichester, *op. cit.*, p. 127).

71 Véase Francisco Rodríguez Marín, según el cual “quien tal hacía asemejábase a aquella calaña de gentes, no sin riesgo de caer en manos del Tribunal de la Inquisición” (*Apud* Ana García Chichester, *op. cit.*, p. 128).

este periodo, no ha llegado solo a los historiadores el eco del proceso de Juana Ruiz, la anciana manchega procesada por el Santo Oficio de Toledo entre 1540 y 1541⁷². La psicosis se nutría además de las descripciones de varios demonólogos famosos (Kramer, Sprenger y Bodino)⁷³ y, sobre

72 También en Ana García Chichester, *op. cit.*, p. 128. Juana Ruiz “como tal hechicera yva muchas vezes y muy de noche después o cerca de las doze de la noche y quando sentía que nadie andava por las orillas ny era ora para andar porque no la biessen lo que hazía al cimyerio de la iglesia mayor de la dicha villa [de Daimiel] y se metía en el carnero y lugar donde están los huesos de los defuntos para tomar y labar dellos por hazer sus hechicerías” (Julio Caro Baroja, *op. cit.*, II, p. 67). Francisco de Quevedo se hace eco de la fama de las brujas desenterradoras en el capítulo II-7 del *Buscón*, cuando el tío de Pablos escribe que su madre Aldonza de San Pedro era más bruja que alcahueta y que por ello deshonoró a toda su familia: “De vuestra madre, aunque está viva agora, casi os puedo decir lo mismo, porque está presa en la Inquisición de Toledo, porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora. Halláronla en su casa más piernas, brazos y cabezas que en una capilla de milagros. Y lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas. Dicen que representará en un auto el día de la Trinidad, con cuatrocientos de muerte. Pésame que nos deshonra a todos, y a mí principalmente, que, al fin, soy ministro del Rey, y me están mal estos parentescos” (Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, p. 103 y nota 289).

73 “Hace poco hubo un informe general, llevado a conocimiento de Pedro, el Juez de Boltingen, de que trece niños habían sido devorados en el Estado de Berna, y que la justicia pública ejerció una venganza total sobre los asesinos. Y cuando Pedro preguntó a una de las brujas cautivas de qué manera comían a los niños, ella respondió: ‘Esta es la manera. Ante todo, tendemos nuestras trampas a niños no bautizados, e inclusive a los bautizados, en especial cuando no han sido protegidos por el signo de la Cruz y las oraciones (lector, advierte que, por orden del demonio, toman ante todo a los no bautizados, para que no puedan llegar a serlo), y con nuestros hechizos los matamos en la cuna, o aun cuando duermen junto a sus padres, de tal modo que después se cree que han fallecido o muerto de alguna muerte natural. Entonces, en secreto, los sacamos de sus tumbas, y los cocemos en un caldero, hasta que toda la carne se desprende de los huesos para hacer una sopa que puede beberse con facilidad. Con la sustancia más sólida hacemos un unguento, que tiene la virtud de ayudarnos en nuestras artes y placeres, y de nuestros viajes, y con el líquido llenamos un frasco u odre, y quien bebe de él, con el agregado de algunas otras ceremonias, adquiere en seguida muchos conocimientos y se convierte en jefe de nuestra secta” (Heinrich Kramer, Jacobus Sprengler, *El martillo de los brujos*, Buenos Aires, Orión, 1975, II, 1, p. 95). También Jean Bodin, *La démonomanie des sorciers*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1604, IV, 5, fol. 481.

todo, de los informes que circulaban sobre la epidemia brujeril de Vasconia. Con su misión antisatánica, el comisario de Burdeos, Pierre de Lancre, había desatado en 1609 una alucinación colectiva de brujería en el norte y, luego, el sur de los Pirineos occidentales⁷⁴. La acción implacable del juez bordelés no solo sembró el pánico en el País Vasco y Navarra en toda la zona; también provocó otro celo antibrujeril tan cruel como el de Francia. El 7 de noviembre de 1610, los inquisidores del Valle y Becerra hicieron desfilar a 53 personas y quemaron a seis personas vivas y cinco en efigie. Valle había reunido antes del auto testimonios contra 280 “brujos”, pero

[a] contrario de lo que esperaban Valle y Becerra, los casos de brujería no iban a remitir tras la celebración de Auto sino que, desde el Valle del Baztán, proliferaron en todas las direcciones afectando a más de cincuenta poblaciones por toda Navarra y el País Vasco y alcanzando incluso a Cantabria y Aragón. Los sermones de los predicadores enviados por los inquisidores para prevenir contra la secta desataron la histeria colectiva: en todos los pueblos aparecieron supuestos brujos y brujas a los que se forzaba violentamente a confesar. Para contrarrestar esta nueva oleada, el inquisidor general Sandoval propuso un edicto de gracia prohibiendo ejercer presión sobre los sospechosos o excluirlos de los sacramentos una vez que hubieran confesado ante la Inquisición. El Consejo encomendó a Salazar la promulgación de este edicto aprovechando la visita ordinaria anual al distrito que en 1611 le correspondía a él⁷⁵.

Lo importante es que los tres informes públicos que se escribieron sobre la epidemia vasco-navarra de brujos (1611)⁷⁶ pasaron a ser éxitos de lec-

74 Sobre el episodio vasco-francés, véanse François Bordes, *Sorciers et sorcières: procès de sorcellerie en Gascogne et Pays basque*, Toulouse, Privat, 1999; Joëlle Dusseau, *Le juge et la sorcière*, Burdeos, Sud Ouest, 2002; y Virginia Krause, *Witchcraft, Demonology and Confession in Early Modern France*, New York, Cambridge University Press, 2016.

75 Eloísa Navajas Twose y José Antonio Sáinz Varela, “Una relación inquisitorial sobre la brujería navarra”, *Huarte de San Juan: geografía e historia*, 17 (2010), pp. 352-353.

76 Estos informes son la *Relación del auto de fe de 1610 de Logroño*, donde el impresor Juan de Mongastón describía las misas negras con todo lujo de detalles (Pedro de

tura⁷⁷. Cuando se abría la segunda década del siglo XVII, el imaginario de los ritos satánicos estaba invadiendo las conciencias de la Península.

Cervantes echa mano de este contexto para crear su *Segundo Quijote*. Fijémonos en el texto publicado por Mongastón, donde destaca el caso del Miguel de Goyburu, rey de aquelarre:

[Este] refiere que algunas veces en el año, él y las brujas más ancianas hacían al demonio una ofrenda que le era muy agradable, y para ello iban de noche a las iglesias, y llevaban consigo cada uno una cestilla que tenía asa, y desenterraban los cuerpos de los difuntos que ya estaban gastados, y de ellos sacaban los huesos de los menudillos de los pies, las ternillas de las narices, y todos aquellos huesecillos que hay alrededor, y los sesos hediondos (que aunque se van consumiendo con la tierra, tardan mucho en se acabar de gastar), y estas partes de los cuerpos de los difuntos (que son para el demonio bocados muy sabrosos) las recogían en las cestillas, y volvían a cubrir las sepulturas con la tierra, llevando consigo luz para ver a hacerlo, que declaran es muy oscura, sin decir de qué sea⁷⁸.

Valencia, *Discurso acerca de los cuentos de las brujas. Obras Completas*, León, Universidad de León, 1997, VII, pp. 157-181; y el panfleto de Luis de Fonseca, la *Relación summaria del Auto de la Fe de 1610 Logroño* (<http://academica-e.unavarra.es/handle/2454/7363>). A estos dos textos, conviene añadir, por supuesto, el *Discurso acerca de los cuentos de las brujas y cosas tocantes a magia* (1611), de Pedro de Valencia. Sobre el conocimiento cervantino de las tesis de Valencia, véanse Luis Gómez Canseco, *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993 y *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Madrid, Síntesis, 2005, p. 171; así como Jorge García López, “Cervantes en 1590”, en *Historia de la literatura española. II. La conquista del clasicismo (1500-1598)*, eds. Eugenia Fosalba, Jorge García López y Gonzalo Pontón, Barcelona, Crítica, 2013, pp. 328-336. Existe también un informe de Pierre de Lancre, *op. cit.*, III, fol. 391-406.

77 Manuel Fernández Nieto, *Proceso a la brujería: en torno al “Auto de Fe” de los brujos de Zugarramurdi*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 32.

78 En Pedro de Valencia, *op. cit.*, pp. 175-176. Esta práctica satánica en las iglesias y sus cementerios tenía dos fines principales: bien se comían los huesos de los sepultados (“y preguntado para qué come el demonio aquellos huesos, dijo: que entendía que para los incitar y obligar á que también ellos los comiesen. Y que les daba de ellos, y aunque estaban muy duros, los comían muy bien, porque el demonio le daba gracia y fuerza para los poder mascar y comer; y que cuando el demonio comía aquellos sesos hediondos, daba á entender que le sabían más bien, y con esto

Seguntur Cadaveribus Humanis ad necem Hominum
Cap. II.



Brujos desenterrando un cadáver
Compendium Maleficarum (Francesco Maria Guazzo, ed. 1626, fol. 149).

Tanto en las descripciones de Mongastón como en las de Guazzo sobre la necrofilia satánica de los brujos, no es difícil percibir las amenazas que pesan sobre los que se acercan de noche a los cementerios⁷⁹. El problema

los obligaba á que también los comiesen, y á que le rogasen les diese de ellos; y aunque eran tan asquerosos, los comían por darle contento al demonio, que mostraba recibirlo”, *ibidem*, p. 176); o bien, con esos huesos, se fabricaban “ponzoñas” (“echando primero sobre todo su bendición el demonio, y comienzan á desollar los sapos, mordiéndolos con sus bocas por las cabezas y apretando con los dientes cortan el pellejo, del cual van tirando hasta que lo arrancan al redopejo, y le entregan al demonio, estando los sapos sacudiéndose con el dolor y dándoles golpes por los hocicos; y después los descuartizan, y todas las demás sabandijas, mezclándolas en una olla con huesos y sesos de difuntos que sacan de las iglesias, y con el agua verde y hedionda que tienen junta de la que han sacado de los sapos vestidos, y todo lo cuecen hasta la conficionar en polvos; reservando cierta parte con que mezclan mayor cantidad de la dicha agua y hacen unguentos ponzoñosos, que todos se los reparte el demonio, llevando cada uno á su casa la parte que le cabe”, *ibidem*, pp. 176-177). Sobre la posible incidencia de este informe en la literatura áurea, véase Francisco García Rubio, *El diablo y el mercado: problemáticas ideológicas en la prosa posttridentina (1554-1614)*, Ann Arbor, ProQuest (Tesis de doctorado), 2008, p. 160.

79 En el caso brujeril de Montilla que recuerda Cervantes en el “Coloquio de los pe-

es aún más grave para don Quijote, que poco antes de entrar en El Toboso dijo que la mejor manera de “alcanzar los extremos de la alabanza” consistía, antes que en matar a un gigante, en “resucitar a un muerto” (I, 8, pp. 692-693). Devolverle la vida a los cautivos de la *mazmorra* de Merlín va a ser la obsesión de don Quijote, pero, capítulos antes de conocer su existencia, aquellas palabras, junto con su presencia cerca del cementerio del Toboso, invitan a intuir el peligro de demonización de que podría ser objeto⁸⁰.

Lo peor es que, si se abriera un caso para procesar a don Quijote, la astrología y la necromancia no serían sus únicos cargos de acusación. En ese clima de recelo antibrujeril, la bajada a la cueva de las lagunas de Ruidera, así como los sueños que esta provocó, justificarían de sobra una denuncia ante los tribunales civiles e inquisitoriales.

Las cuevas formaban parte de los mitemas de los brujos y de los demonólogos⁸¹, los cuales las describían como lugares idóneos para celebrar aquelarres sin ser notados. Lectores como Pedro Ciruelo o Martín del Río imaginaban además las cuevas como sitios que encerraban tesoros diabólicos⁸². Queda claro que Cervantes arroja una pista falsa, pues ni

rrros”, surge por supuesto “la ida [nocturna] al cementerio y otras cosas”... Recuerdese que, en la *Segunda parte*, la acusación de los hombres de armas del duque es la de la antropofagia: “Cerró la noche, apresuraron el paso, creció en los dos presos el miedo, y más cuando oyeron que de cuando en cuando les decían:

–¡Caminad, trogloditas [‘antropófagos]!

–¡Callad, bárbaros!

–¡Pagad, antropófagos!

–¡No os quejéis, scitas, ni abráis los ojos, Polifemos matadores, leones carniceros!” (*DQ II*, 68, p. 1183).

No me parece, pues, necesaria la nota de la edición cuando afirma que “todos los apelativos se emplean como insultos, sin ningún referente real”. La repetición del sema de la antropofagia sugiere, al contrario, un cargo judicial muy preciso, perfectamente transparente para los lectores del XVII (sobre el banquete caníbal de los brujos, véase por ejemplo Gustav Henningsen, *El abogado de las brujas*, p. 130).

80 Al no denunciarles, el labrador tobosino es, por lo tanto, un dechado de benevolencia y se equipara con el del cap. 5 de la *Primera parte* (pp. 71-73).

81 Pedro de Valencia, *op. cit.*, p. 45, 72 y 82.

82 Véanse Pedro Ciruelo, *op. cit.*, II, 8, pp. 100-101; y Martín del Río, *op. cit.*, II, 12, pp. 290-296; II, pp. 533-536. Sobre el crédulo Pancracio, que se “[huelga] de ver esos señores demonios”, remito a *La cueva de Salamanca* del mismo Cervantes.

don Quijote ni Sancho entran en sendas “simas” esperando encontrar un tesoro. De la misma manera, ni el primero encuentra al nigromante Merlín, ni Sancho, como imaginaba, ve sapos, es decir, símbolos diabólicos.

Estas salvedades, sin embargo, no obstan para que se considere la espeleología de don Quijote una etapa crucial de un (falso) camino diabólico. Rodeado de las lagunas de Ruidera, el espacio que prepara la bajada recuerda a las puertas de un lugar infernal⁸³. Como apunta Morgado⁸⁴, Merlín se había convertido en el arquetipo del descendiente de Satán⁸⁵. Aunque don Quijote no lo vea en persona, ha penetrado, pues, en las cárceles del nigromante más vinculado con el adversario de Dios: “aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo” (II, 23, p. 820). El suelo que pisa el improvisado caballero es por supuesto un motivo perfecto para burlarse de don Quijote y acusarle de brujo⁸⁶. Por mucho que se parezca al “abismo” en que Urganda encerró a Amadís, Esplandián, Galaor y don Florestán en las *Sergas* (capítulo 184), la cueva manchega resuena como la que encerraba a Merlín en *El baladro del sabio Merlín*. Impulsado por su lujuria diabólica, Merlín había caído en efecto en la trampa de la Doncella del Lago, Niviana, que lo dejó prisionero ahí, en ese espacio presentado como una antecámara del Infierno. Una diferencia de fondo separa, sin embargo, el descenso de don Quijote del que emprende el caballero Bandemagús en el *Baladro*. En el *Quijote*, el protagonista no es testigo del último grito de Merlín (el “baladro”) como Bandemagús, sino —lo que es peor para él— el de su nueva fechoría: como si de un sarraceno se tratara en la famosa “caza de Roncesvalles” (II, 9, p. 698), Merlín encantó a los caballeros que lucharon en el tiempo de

Véase también Aurora Egido, “De la cueva de Atapuerca a la de Montesinos”, en *El ingenioso hidalgo: estudios en homenaje a Anthony Close*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 99-111.

83 A sus “servidores”, el diablo suele revelar secretos como “dónde ay venas de agua debaxo de la tierra y otras muchas cosas secretas” (Pedro Ciruelo, *op. cit.*, pp. 100-101).

84 Arturo Morgado, *op. cit.*, pp. 24-25.

85 Sobre Merlín en la literatura medieval, véase Paul Zumthor, *Merlin le prophète: un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Ginebra, Slatkine, 1973.

86 Véase la referencia a Merlín, “engendrado de un demonio” en Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, Madrid, Castalia, 1983, III, p. 280.

Carlomagno⁸⁷. El mal no ha muerto y —esto es inquietante—, su servidor el “mezquino Merlín” no está en el Infierno como prometía *El baladro*: su poder sigue hiriendo a España. La redención del sabio diabólico⁸⁸ desapareció del *Quijote*: don Quijote penetra en una cueva donde rezuma todavía, con aquellos encantos malignos, un espíritu opresor⁸⁹.

El caso es que no podemos desconectar el pasaje cervantino de la realidad que lo rodea y sobre todo de la cultura coyuntural de los lectores. En gran parte de los estudios literarios, se citan los intertextos medievales, renacentistas y barrocos como si fueran piezas equivalentes, sin connotación histórica para los autores y lectores que los reciclan (*close reading*). Referirse a la nigromancia y a los magos tiene, no obstante, unas implicaciones religioso-políticas mucho más sombrías en la España de principios del XVII que en la etapa histórica previa a la demonización de las supersticiones⁹⁰. La definición de Sebastián de Covarrubias deja poco lugar a

87 Pierre Darnis, “*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha: éléments sur une satire ménippéenne (II)*”, pp. 120-133.

88 Véase el *Baladro del sabio Merlín*, Barcelona, Selección Bibliófila, 1957-1962, p. 338.

89 No puedo compartir, pues, la interpretación de Daniel Gutiérrez, “Caracterización, tradición y fuentes caballerescas del personaje de Merlín en el *Quijote*”, *Tirant*, 13 (2010), p. 48, según la cual la valoración del Merlín de la cueva no debe responder a un enfoque ontológico sino “actancial”: “queda claro que [la presencia de Merlín] surge a partir de otros personajes. Por ello, la caracterización y la intención del mago dependen del personaje que lo originó, don Quijote o el mayordomo ducal. Así, el relato de la cueva de Montesinos que hace don Quijote establece las líneas generales de la caracterización de Merlín, como un personaje positivo, ya que a través de sus encantamientos y profecías desempeña el papel narrativo agencial de mejorador de la caballería”. Esta opinión —que podemos emitir para la mayor parte de los malos de los cuentos de hadas— me parece justa, pero no creo que deba sustituir la valoración ontológica y axiológica del mago encantador de héroes caballerescos.

90 Aurora Egido, “De la cueva de Atapuerca a la de Montesinos”, en *El ingenioso hidalgo: estudios en homenaje a Anthony Close*, pp. 99-111, pone en evidencia tanto el enfoque burlesco que permitía el período carolino y la mirada del bufón Francesillo de Zúñiga, como la voluntad cervantina de recuperar este ambiente desdiabolizado. Se nota sin embargo en el imaginario surgido de la cueva manchega un evidente pesimismo, muy distinto de la facecia narrativa del truhán. Véanse Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 407-583; y Alban K. Forcione, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*, Princeton, PU, 1984, pp. 48-58.

dudas: “se llaman magos los que por arte mágica, ayudados del demonio —permitiéndolo Dios—, hacen algunas cosas que parece exceder a lo ordinario de la naturaleza. Tales fueron los magos de Faraón, y todos los que usan el arte mágica, condenada y reprobada”. Tanto para Del Río como para Torquemada, los individuos que ejercitan la nigromancia hicieron pacto con el diablo, sea este tácito o expreso⁹¹: por esta culpa doble de idolatría y de devoción a Satanás, se condenaban a aquellos “a muerte eterna”. A la altura de 1600 la intransigencia cundía en Europa; incluso la magia blanca había dejado de serlo: ahora todos los magos eran “nigromantes”⁹².

El que toda la experiencia de la mazmorra haya llegado a don Quijote por medio de un sueño es una circunstancia agravante. Como subraya Mauricio en el *Persiles*⁹³, en el caso de sueños proféticos es obligado saber si son “revelaciones divinas” o “ilusiones del demonio”. En el episodio del *somnium* manchego, Sancho traza una continuidad entre la visión subterránea y las artes nigrománticas de Merlín: “Creo [...] que aquel Merlín, o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo, le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado, y todo aquello que por contar le queda” (II, 23, p. 825)⁹⁴.

91 Martín del Río, *op. cit.*, pp. 184-203; Arturo Morgado *op. cit.*, pp. 72-81.

92 Jean Bodin, *op. cit.*, II, 1, p. 162; Martín del Río, *op. cit.*, pp. 171-183.

93 Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 133 (I, 18).

94 Sobre la aparición de difuntos en sueños, es de imprescindible referencia en la época el comentario de Martín del Río: la aparición espiritual —que se produce cuando “las almas separadas inducen en nuestro sentido interno algunas formas ajenas que nos induzcan a su conocimiento”— es “común a despiertos y dormidos. En ella los espíritus —así prefiero llamar a las almas separadas, mejor que sombras o simulacros como los paganos— forman en la fantasía humana ciertas ideas de sí, más bien que se le ofrecen escondidos bajo especie ajena. De este modo inmutan y afectan al sentido interno, no por su propia fuerza, ni por sí mismos, sino por ministerio de ángeles demonios. Y es que tales imágenes son imposibles de formar en la imaginación del hombre, sin cierta potestad eximia y excelencia de conocimiento. Los espíritus o almas carecen de esa potestad, porque son incapaces de mover objeto alguno distinto de sí mismos [...]. Así pues, por mediación ajena, pintan en la tabla de la imaginación con un pincel incorpóreo imágenes semejantes a las formas de los vivientes [...]. No son, pues, imposibles las apariciones imaginarias, y es esta una

Interpretada en sentido literal e intransigente, la experiencia del hidalgo se vuelve terriblemente resbaladiza, amenazante. No es exclusivamente burlesca la reacción de Sancho cuando insiste en que su “amo” no hubiera debido bajar a la cueva:

En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó vuestra merced, caro patrón mío, al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos le ha vuelto. Bien se estaba vuestra merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no agora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse” (II, 23, p. 826).

Varios son los autores que criminalizaban los sueños, desde Girolamo Cardano (*De rerum varietate*) hasta Juan Horozco (*Tratado de la verdadera y de la falsa profecía*) y, más cerca de la publicación del *Segundo Quijote*, Manuel do Valle de Moura (*De ensalmis*)⁹⁵. Cuando designa las dotes cognitivas de su compañero, Sancho emplea un término comprometedor: don Quijote es “zahorí de las historias” (II, 31, p. 881), una etiqueta que se solía emplear para referirse a los seres duchos en geomancia⁹⁶ y, de modo general, a los visionarios satánicos o a los embusteros que los imitan⁹⁷.

A la vista, pues, de los pasos ya andados por el ingenioso hidalgo, cabe esperar que no se tope con unos inquisidores celosos y demonólogos, y

manera de aparecerse fácil incluso para los vivos. Así es como los judíos reconocieron a Onías y a Jeremías, así a Saúl a Samuel, y según algunos, Constantino a San Pedro y San Pablo”. Sobre el episodio, véase también Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 148.

95 El muy famoso Juan de Horozco, *op. cit.*, II, 30, fol. 136v-143v, opinaba por ejemplo que “ordenó el demonio, no solo fingir visiones como habemos dicho, sino inventar sueños de manera que, en todas las supersticiones que ha habido, ninguna se ha extendido tanto, y [es] cosa de que Dios se ofende en gran manera”. Sobre este tema, véase Armando Maggi, *op. cit.*, pp. 77-78.

96 Sobre la geomancia, véanse Pedro Ciruelo, *op. cit.*, II, 4, p. 88-91; y María Tausiet, *Abracadabra omnipotens*, p. 67.

97 Véase la definición del *Tesoro*: “çahorí: El que dice ver lo que está debajo de la tierra o detrás de una pared o encerrado en un arca, o lo que otro trae en el pecho [...]. Digo que los çahoríes, sin intervención de pacto con el demonio, no puede ver lo que está escondido debajo de la tierra o de otra parte [...]. El padre Guadix dice ser nombre arábigo [...] que algunos le deducen de zahari, que vale encantador, hechicero, embustero”.

tampoco con nuevas aventuras que se presten a mayores equívocos. Sancho, en cualquier caso, debería aprender a callar: en tiempos de focos brujeriles, resulta poco prudente afirmar que las “cosas” que pronuncia don Quijote “el mismo Satanás no las podría decir mejores”⁹⁸ (II, 33, p. 905).

El problema es que lo que les deparará la (mala) suerte es un juez sumamente inquisitivo: el duque. Fue Sancho, en particular, quien fue puesto a cuestión sobre el problema sufrido por Dulcinea: “¿Habéisla visto vos encantada, Sancho?” (II, 31, p. 887), le preguntará el noble aragonés sobre el episodio tobosino. Como veremos, la irrupción de los Grandes aragoneses no apaciguará la situación, ni mucho menos. En efecto, si el caso de brujería de don Quijote, aunque sea falso, no puede sino ser objeto de debate, el de Sancho va a ser mucho más inquietante y comprometedor.

1.2. *Sancho el mago*

El “escudero” exculpa por supuesto a don Quijote en su confesión ante la duquesa: “lo primero que digo es que yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado” (II, 33, p. 905). Las visiones del hidalgo son únicamente el fruto de la “cólera adusta”. Pero, el “encantamiento” de Dulcinea... ¿no puede ser objeto de investigaciones seglares o inquisitoriales?

Tal vez no se puso lo suficiente el acento sobre las implicaciones de las revelaciones de Sancho a la duquesa en el capítulo 33: Sancho, explica el narrador, “se lo contó todo del mismo modo que había pasado, de que no poco gusto recibieron los oyentes” (II, 33, p. 905). Uno de los problemas jurídicos de la brujería consistía en saber si los brujos no eran a veces meros embusteros⁹⁹. En este contexto, la confesión de Sancho, si por un lado no despeja la posibilidad de un pacto tácito con el diablo¹⁰⁰,

98 Uno de mis estudiantes (Samy Olive), fijándose en el capítulo 33, me hizo notar la posible importancia hermenéutica de un comentario de Sancho: “Aquí encaja bien el refrán —dijo Sancho— de dime con quién andas, decirte he quién eres: ándase vuestra merced con encantados ayunos y vigilantes, mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere. Pero perdóneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, *que iba a decir el diablo*, si le creo cosa alguna” (*DQ II*, 33, p. 825).

99 María Tausiet, *Abracadabra omnipotens*, pp. 39-77.

100 *DQ II*, 33, p. 905: “Ahora, señora mía, que he visto que no nos escucha nadie de

por otro refuerza y confirma el delito de fraude: hablando con la duquesa, el humilde campesino admite simplemente su delito. El “encantamiento” de Dulcinea es un invento suyo. El campesino intuye el problema social y religioso de su acto de travesura en el pueblo de El Toboso: “señora, *no por esto será bien que vuestra bondad me tenga por malévolo*, pues no está obligado un porro como yo a *taladrar los pensamientos y malicias de los pésimos encantadores*: yo fingí aquello por escaparme de las riñas de mi señor don Quijote, y no con intención de ofenderle; *y si ha salido al revés*, Dios está en el cielo, que juzga los corazones” (II, 33, p. 909; la cursiva es mía). No le falta razón en remitirse a Dios: es muy probable que la justicia humana sea menos benévola que la de Dios...

Sea lo que fuere, en el capítulo siguiente el fallo de la duquesa no se hace esperar: “de lo que más la duquesa se admiraba era que la simplicidad de Sancho fuese tanta que hubiese venido a creer ser verdad infalible que Dulcinea del Toboso estuviese encantada, habiendo sido él mismo el *encantador* y el *embustero* de aquel negocio” (II, 34, pp. 912-913, la cursiva es mía). Acto seguido, en este mismo capítulo, los dos señores se preparan para que Sancho reciba su inaudito merecido: “y así, habiendo dado orden a sus criados de todo lo que habían de hacer, de allí a seis días le llevaron a caza de montería, con tanto aparato de monteros y cazadores como pudiera llevar un rey coronado” (p. 913). ¿Habría una relación de causa-efecto entre las revelaciones terriblemente burlescas —o burlescamente terribles— del campesino y la montería de los duques? No. Sin duda. Los dos Grandes son buena gente, como bien se sabe.

¿Qué ha pasado exactamente en El Toboso? Antes de seguir a aquellos duques tan buenos y discretos en ese “bosque que entre dos altísimas montañas estaba” (II, 34, p. 913), recordemos lo que Sancho hizo en la aldea de Dulcinea. Parte de la crítica acostumbra recalcar aquella diferencia entre la *Primera* y la *Segunda parte* de que las alucinaciones del caballe-

solapa, fuera de los circunstantes, sin temor ni sobresalto responderé a lo que se me ha preguntado, y a todo aquello que se me preguntare; y lo primero que digo es que yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado, *puesto que algunas veces dice cosas que, a mi parecer, y aun de todos aquellos que le escuchan, son tan discretas y por tan buen carril encaminadas, que el mismo Satanás no las podría decir mejores*; pero, con todo esto, verdaderamente y sin escrúpulo, a mí se me ha asentado que es un mentecato” (la cursiva es mía).

ro en 1605 dan paso a una realidad tramposa en 1615. En realidad, detrás de la observación formalista se encuentra una modificación estructural: lo que hizo Cervantes fue dejar que el motivo del mago perseguidor fuera solo un pretexto quijotesco. El episodio tobosino es una buena muestra de este cambio que, de hecho, afectaba también a la *Primera parte*¹⁰¹. Allí, la ficción del “maligno encantador” usada por don Quijote deviene una imagen descriptiva justa: en vez de ser una ilusoria excusa, la imagen provee una aguda observación de la realidad que le rodea¹⁰². Sancho es un verdadero “encantador”, pues, como dijo don Quijote, el contacto con la campesina (su aliento de ojos crudos) “encalabrinó y atosigó el alma” (II, 10, p. 709)¹⁰³. Un embustero, para más inri. De ahí que comente que la impresión de ver a una aldeana en vez de Dulcinea es obra diabólica que solo Dios puede ahora conjurar: “¡Agora me libre Dios del diablo! —respondió Sancho—. Y ¿es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad!” (II, 10, p. 706). El discurso enfático del escudero es revelador de lo que está en juego en la escena: un episodio en el cual un lector puede imaginar la sombra de Satanás, como en otros tantos de la literatura del Seiscientos.

2. DE LA INAUDITA Y SEPTENTRIONAL AVENTURA QUE ANUNCIÓ EL MISMÍSIMO DIABLO: SOBRE LA JOCOSA E INQUIETANTE FÁBRICA ARAGONESA DE BRUJOS

2.1. *El Merlín ducal y el primer embrujamiento de Sancho*

¿Será posible que un autor “arábigo”, o sea Cide Hamete, tenga razón y seamos nosotros, los intérpretes modernos, los que estamos equivocados? Cide Hamete “tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados,

101 Se trata obviamente de una pseudo-diferencia pues ya en la *Primera parte* varios personajes tratan de engañar a don Quijote (empezando por el primer ventero).

102 *DQ II*, 10, pp. 709-708: “el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre”.

103 Sobre los “ajos majados” en la farmacopea de los reprobadores de supersticiones, véase Pedro Ciruelo, *op. cit.*, III, 7.

y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II, 70, p. 1193). Hemos glosado tanto acerca del punto de vista del historiador moro que hemos desoído lo que se afirma literalmente en este juicio: los duques son unos redomados burladores. Organizando “burlas” palaciegas, los duques contrahacen la realidad¹⁰⁴. El problema es que, en contra de lo esperado, seguimos generalmente aferrados a la ilusión que ellos han fabricado. Resulta por lo tanto urgente llamar ahora la atención sobre la sutil falsificación que elaboraron y, en definitiva, deshacer el encanto.

Cuando el investigador incauto se acerca a la bibliografía sobre la macrosecuencia ducal, tropieza con una *doxa* que suele repetir luego: Cervantes ha sacado al Merlín de la cueva manchega para trasladarlo al bosque de los duques¹⁰⁵. De esta manera, el mago de las lagunas de Ruidera se lee prospectiva y teleológicamente: las alusiones de Montesinos a Merlín sirven para preparar la llegada efectiva del mago en Aragón¹⁰⁶. Pero ¿son el mismo personaje los dos “Merlines”? Embaucando a don Quijote, ¿no han burlado los duques también nuestra vigilancia?

Enfrentándonos con los hechos, en efecto, el cuadro cervantino es más complejo de lo que plasma la espontánea superposición automática de los dos magos. Los duques, después de conocer el relato de Sancho, recogen al personaje de Merlín para mejor ajustarlo a sus fines. El seudo-mago aragonés aparenta tener un alma compasiva: viene, asegura, “a dar el remedio que conviene” a Dulcinea (II, 35, p. 922). Se ha enterado de la tribulación de la doncella: “Supe su encantamento y su desgracia” (*ibídem*). Bien considerada, la circunstancia aquí trazada es distinta —diametralmente opuesta inclusive— a la que recibió don Quijote durante su *oraculum*. El sueño visionario que tuvo el caballero en la Mancha contaba la historia de un mago malvado que embrujó a Dulcinea y a numerosos personajes cristianos y carolingios encadenándolos a la cueva. Recordemos las palabras del discreto loco al salir de la “mazmorra”:

104 Monique Joly, “Cervantes y la burla”, *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 67-70.

105 Véase el interesante artículo de Daniel Gutiérrez, *op. cit.*

106 Para Augustin Redondo, *En busca del Quijote desde otra orilla*, p. 81, cuando se escucha a Montesinos hablando de Merlín, “[b]ien se ve que el autor está preparando el episodio posterior de los capítulos 34 y 35”.

—Tíénele [a Durandarte] aquí encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo; y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo. El cómo o para qué nos encantó nadie lo sabe, y ello dirá andando los tiempos, que no están muy lejos, según imagino (citando a Montesinos, II, 23, p. 820);

—Y con Guadiana, vuestro escudero, y con la dueña Ruidera y sus siete hijas y dos sobrinas, y con otros muchos de vuestros conocidos y amigos, nos tiene aquí encantados el sabio Merlín ha muchos años; y aunque pasan de quinientos, no se ha muerto ninguno de nosotros (citando a Durandarte, II, 23, p. 821).

Pero, de responsable de un mágico cautiverio “al modo turquesco”, similar al de los baños de Argel, Merlín pasa a ser, con la actuación del mayordomo ducal, un encantador aparentemente misericordioso —y realmente cruel—. A las claras, este nuevo Merlín, benévolo con su supuesto “remedio”, sirve para engatusar a nuestros héroes.

Desde este ángulo, la confusión entre el Merlín aragonés y el del sueño visionario da lugar a un error científico de cierto calado. Peor, la alucinación colectiva que padecemos en este caso¹⁰⁷ deja sospechar que el espectáculo de los duques tiene un poder sugestivo bastante inquietante...

De cualquier manera, nuestro confusionismo arraiga en dos errores liminares: aceptar, por un lado, indebidamente el cuento engañoso de los duques —la reescritura fraudulenta pronunciada por el mayordomo— y, por otro, seguir al crédulo de don Quijote, que cree a pies juntillas las afirmaciones del mayordomo. La tendencia al *quijotismo* indujo una valorización del hidalgo contra la evidencia de los hechos y opuesta a la lucidez de Sancho. En efecto, el campesino es el canal de otra lectura, más que sensata: las palabras terribles del falso Merlín y las de la fingida Dulcinea son falsas, además de perversas. Hubiéramos debido estar atentos a

107 Nótese que en su excelente edición italiana del *Quijote*, Donatella Pini y Cesare Segre se percataron del error teatral de los duques (Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancía*, Milán, Mondadori, 1974, p. 1379, n. 13).

Sancho, cuando exhorta, por ejemplo, al pseudo-mago a explicarse sobre el contrasentido de la invención ducal, que concibió a Merlín dándole algunos rasgos de Montesinos¹⁰⁸.

Sancho intuye el fraude, pero está claro que Cervantes escribió su texto para que varios lectores tomaran como dogma de fe la línea interpretativa del Merlín ducal y lo que implica: a saber, el fantasma de un Sancho brujo. ¿Qué hacen las fiestas palaciegas de los duques sino colocar a don Quijote y a Sancho en una situación bañada de nigromancia imaginaria?¹⁰⁹. En primer lugar, el Merlín aragonés es un habitante de “las cavernas lóbregas de Dite” (II, 35, p. 922), de aquel infierno en el cual permanecía desde el final del *Baladro*¹¹⁰. Asimismo, este falso personaje encarna al mago diabólico por antonomasia, con su “ciencia zoroástrica” y su prácticas brujescas (“estaba [su] alma entretenida / en formar ciertos rombos y caracteres”) (*ibidem*)¹¹¹. El aspecto siniestro del traje revestido por el mayordomo no hace entonces más que resaltar el peligro que se avecina para los dos forasteros manchegos¹¹². Ya encontraron don Quijote y Sancho un esqueleto (“notomía”) en la *Segunda parte*, pues la Muerte era uno de los

108 “Dígame vuesa merced, señor Merlín: cuando llegó aquí el diablo correo y dio a mi amo un recado del señor Montesinos, mandándole de su parte que le esperase aquí, porque venía a dar orden de que la señora doña Dulcinea del Toboso se desencantase, y hasta agora no hemos visto a Montesinos, ni a sus semejanzas” (II, 35, p. 927). Recuerdése, en efecto, las palabras del “Diablo”: “A ti, el Caballero de los Leones (que entre las garras dellos te vea yo), me envía el desgraciado pero valiente caballero Montesinos, mandándome que de su parte te diga que le esperes en el mismo lugar que te topare, a causa que trae consigo a la que llaman Dulcinea del Toboso, con orden de darte la que es menester para desencantarla” (II, 34, p. 918).

109 Sobre la responsabilidad posible de las mascaradas en las acusaciones de brujería, recuérdese el famoso caso de la Camacha de Montilla, que bien conocía Cervantes (Enrique Garramiola Prieto, *La Camacha cervantina: de la leyenda a la realidad*, Montilla, Ayuntamiento, 1998, pp. 162-164 y 180).

110 Sobre Dite / Platón, véase Martín del Río, *op. cit.*, p. 539.

111 Sobre Zoroastro, véase Jean Bodin, *op. cit.*, II, 1, fol. 157v. Sobre los círculos satánicos de los brujos, véase María Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, pp. 39-77.

112 El Merlín ducal tiene encerrado su “espíritu en el hueco desta espantosa y fiera notomía” como castigo de la lectura de libros satánicos (“después de haber revuelto cien mil libros / desta mi ciencia endemoniada y torpe”). ¿No se sugiere por tanto que la brujería —como, de manera oblicua, la lectura caballeresca— puede conducir a la muerte en caso de pertinacia?

roles de *Las Cortes de la Muerte*. Y los dos héroes pudieron verla, ya que los recitantes, a la salida de El Toboso, aún estaban vestidos con los trajes de sus personajes. Uno puede preguntarse a este propósito si el episodio que sigue al “encantamiento” de Dulcinea, el de la agresión burlesca por los comediantes (cap. 11), no ofrece un prisma interpretativo de la trama bruñeril que vertebra toda la *Segunda parte*.

Conviene recordar que, como género, el auto sacramental ofrecía una mirada recapituladora, casi confesional, sobre la vida humana. En esta línea, el auto de *Las Cortes de la Muerte* de Lope de Vega, al cual se refiere Cervantes, había suministrado a los espectadores una advertencia sobre los errores que jalonan el pasado de cada ser humano, como cualquier otra pieza sacramental¹¹³. En el *Quijote*, la presencia de los recitantes permite desde luego la censura literaria antilopesca. Pero Cervantes no ataca solamente la rigidez moral de la obra del Fénix. En el capítulo 11, Cervantes muestra lo que sucedería si el (falso) moralismo y la pseudo-justicia de Lope de Vega invadieran el *Quijote* para juzgar a Sancho y don Quijote: asistiríamos a la “caída” de los dos por ambición¹¹⁴ y, en particular, me parece, a la de Sancho por bruñería¹¹⁵.

En efecto, reemplazando al campesino por el Diabolo en las ancas del asno, ¿no sugiere Cervantes que unos farsantes, por complacer a “todos”, van luego a castigar a Sancho como si sus actos pasados en el Toboso merecieran un castigo vergonzoso, propio de un servidor diabólico?

Apenas hubo dejado su caballería Sancho por acudir a don Quijote, cuando *el demonio bailador de las vejigas* saltó sobre el rucio, y, sacudiéndole con ellas, el miedo y ruido, más que el dolor de los golpes, le hizo volar por la campaña hacia el lugar donde iban a hacer la fiesta. Miraba Sancho la carrera de su rucio [...] que cada vez que veía le-

113 “Ahora conozco mi engaño, / y os suplico arrepentido / me oigáis, Señor, condolido / de mi culpa y grave daño”. Cito la ed. Marcelino Menéndez Pelayo en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cortes-de-la-muerte--0/html/fee84108-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

114 James Iffland, *op. cit.*

115 Pierre Darnis, “Los duques aragoneses y la ‘vara de medir’ de Cervantes: la culpabilización de segundo nivel en la *Segunda parte de Don Quijote* (Tramas del *Quijote* V)”, en *Cervantes: los viajes y los días*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Córdoba, SIAL-Prosa barroca, 2016, pp. 177-220.

vantar las vejigas en el aire y caer sobre las ancas de su rucio eran para él tártagos y sustos de muerte, y antes quisiera que aquellos golpes se los dieran a él en las niñas de los ojos que en el más mínimo pelo de la cola de su asno (II, 11, p. 715, la cursiva es mía).

Cervantes, por cierto, imita en el capítulo 11 al Lope moralista de *Las Cortes de la Muerte*. Pero esta farsa en la cual el escuadrón del Diablo¹¹⁶ ataca literalmente a don Quijote y Sancho también adelanta en cifra la serie de espectáculos que montan después los duques, los cuales también son “gentes alegres y de placer” como los farsantes. La micro-comedia de II-11 tiene así una profundidad profética para el resto del libro. El rucio entraña aquí una alegoría metonímica de Sancho (“antes quisiera que aquellos golpes se los dieran a él”, II, 11, p. 715); y, en los varios vejigazos que el asno recibe del Diablo, el discreto lector puede captar una auténtica prefiguración de los azotes que el Merlín ducal querrá obligarle a imponerse, pena que aparece por ejemplo en los famosos procesos de Montilla que mienta Cervantes en su *Coloquio de los perros*¹¹⁷.

Si volvemos a pensar en los ruidos nocturnos y animales que rodearon la llegada de los dos héroes al Toboso, queda claro que no estaban en absoluto desprovistos, por lo tanto, de sentido “astrológico”. Al reciclar motivos brujeviles, preparaban una lectura malévola del consecutivo “encantamiento” de Dulcinea por Sancho¹¹⁸, lectura que van a aprovechar justamente los duques con una buena dosis de (mal) humor¹¹⁹. El espec-

116 La carreta “salió al través del camino, cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio” (*DQ*, II, 11, p. 713).

117 Isabel Martín, en efecto, por haber sido juzgada “invocadora de demonios”, recibió la “penitencia de que se azotase cada miércoles y viernes cincuenta azotes” antes de salir “al Auto en forma de penitente y abjure *de levi*” (Enrique Garamiola Prieto, *op. cit.*, pp. 244-246).

118 “Este aspecto de brujería y maleficio resulta especialmente aplicable a Sancho, puesto que anuncia, irónicamente, la función de brujo y encantador que va a desempeñar inmediatamente después de este capítulo” (Ana García Chichester, *op. cit.*, p. 132).

119 “Pues sepa vuesa merced que lo puede agradecer, primero, a Dios, y luego, a dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena” (II, 48, p. 1022).

táculo “de entretenimiento” que crean los dos Grandes de Aragón no lo es tanto, como han creído varios estudiosos. La equiparación de la burla ducal con los espectáculos cortesanos puede responder a una etiología del *Quijote*, pero no servir para la comprensión del “sentido”¹²⁰. Don Quijote y Sancho no son actores que desempeñan conscientemente un papel; tampoco forman parte del público: los dos son las víctimas de una trampa burlesca y demonológica. Obligándolos a reaccionar a una situación dominada por un nigromante perverso —su compasión y benevolencia dejan mucho que desear—, los duques crean una auténtica escena brujesca. Para los lectores del momento, el “sentido” de la historia va a depender de la reacción de don Quijote y Sancho a las propuestas heterodoxas de Merlín y Dulcinea, los dos personajes centrales del “carro triunfal”.

Quien más apuesta en este juego es el escudero. En efecto, la risueña burla de aquellos Grandes de España, en vez de disminuir la culpa de Sancho —la del engaño de don Quijote en El Toboso—, echa leña al fuego como si estuvieran preparando el futuro auto de fe antibrujeril. A causa de la difusión dada entonces a la ciencia demonológica, el embuste tobosino va a costarle muy caro al bueno de Sancho. Lo que el labrador realizó como un falso y jocoso juego hechiceril en el pueblo manchego se vuelve vivencia peligrosa en las tierras situadas bajo jurisdicción de los duques del Septentrión ibérico¹²¹. En el léxico inquisitorial, la voz “encantamiento” —que designa el resultado de la prestidigitación de Sancho— no significa menos que ‘ensalmo’ y, por deducción, ‘brujería’¹²². Lo que nos

120 Sobre la etiología o explicación contextual de las fiestas de los duques, es de imprescindible lectura el trabajo de Pedro Cátedra, *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*, Madrid, Abada, 2007.

121 Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, Madrid, Cátedra, 1984, IV, pp. 149-150, recurría precisamente al paso de la hechicería a la brujería como ejemplo de evolución irremediable y peligrosa: “Así como la hechicera comienza con *per signum crucis* y acaba en Satanás y Barrabás, por semejante manera los muy grandes males siempre tienen principio en algunos fingidos bienes, de manera que vienen enmascarados como el momo, cebados como anzuelo, azucarados como ruibarbo y dorados como píldora”.

122 Henry Kamen, *La Inquisición Española: una revisión histórica*, Barcelona, Crítica, 2013, p. 376. Véanse también Martín de Azpilcueta, *op. cit.*, XI, fol. 52; y Hilaire Kallendorf, *op. cit.*, p. 206.

pareció pura “burla” en El Toboso, se debe considerar, en la actualidad de los lectores y a los ojos de la gente “de buen gusto”, un delito mayor, profundamente anticatólico¹²³. Satánico, incluso.

Se habrá notado por supuesto que el falso “escuadrón” imaginado por los dos nobles está marcado por el sello del Diablo como el de Angulo el Malo en el capítulo 11¹²⁴. Pero algo importa más aún: las consecuencias de la burla ducal. En el sueño de la cueva, es decir, en el recorrido caballeresco-berberisco de su protagonista, Cervantes había evitado que el caballero se cruzara con Merlín, por ser éste un personaje asociado con la magia negra¹²⁵. Los joviales duques tienen menos escrúpulos morales. Atrapados por su trampa, tanto don Quijote como Sancho se dejan seducir por la propuesta de nigromancia del falso Merlín. Los duques, sobre todo, inducen a Sancho a que acepte un método “ilícito” para liberar a Dulcinea¹²⁶. Por más que sea ficción el carro triunfal, el juego aristocrático impulsa un delito de lesa-majestad divina¹²⁷. El labrador realmente acaba de cerrar un pacto con un mago demoníaco.

2.2. *Clavileño y el segundo embrujamiento de Sancho*

Si de algo están “satisfechos” los duques esta noche, más que de la montería, es sobre todo de la otra “caza”, la de los dos manchegos, que, gracias a

123 María Tausiet, *Abracadabra omnipotens*, p. 214.

124 “El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio” (*DQ* II, 11, p. 713).

125 Sobre el papel que el Diablo puede desempeñar en los sueños, véase James Amelang, “Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños”, en *El diablo en la Edad Moderna*, pp. 327-356.

126 Jean Bodin, *op. cit.*, I, 6, p. 137: “le sorcier est celui qui par moyens diaboliques et illicites sciemment s’efforce de parvenir à quelque chose”. Sobre las técnicas ilícitas, véase, en el mismo tratado, el cap. III-5. Aceptar la manera merliniana de desencantar a Dulcinea “es pecado mortal, porque no es lícito asociarse a sabiendas directa ni indirectamente con los malos espíritus, como entienden los teólogos y canonistas [...]. Si [la] guerra [con Satán] fue declarada desde el principio de la creación del mundo, y renovada desde el principio de la Iglesia por la trompeta apostólica, y así lo prometimos con juramento cuando fuimos regenerados en la Iglesia, ¿no se sigue que aquél que respete cualquier pacto o familiaridad con los adversarios de Dios y de la Iglesia es reo de perfidia, de pasarse al enemigo y de apostasía?” (Martín del Río, *op. cit.*, pp. 196-199).

127 Sobre este concepto, véase Jean Bodin, *op. cit.*, fol. 465.

la citación del falso Merlín, parecen más brujos que antes¹²⁸. Y si ello no fuera suficiente, otra burla los dejará no menos contentos: la de la aventura —otra vez nocturna¹²⁹— del caballo de madera.

Si en la bufonada del carro triunfal los duques pudieron aguar la naturaleza diabólica de Merlín haciéndole pasar por un falso salvador, no menos farsantes serán presentando al volador Clavileño.

También a este respecto, no estará de más señalar para empezar los problemas epistemológicos que entorpecen la lectura del pasaje. Tres al menos son las ilusiones que desfiguran el sentido del episodio.

I. En teoría, Malambruno manda a don Quijote su montura para que el caballero llegue a Candaya e intente derribarlo si quiere deshacer el encanto que sufren las pobres dueñas: con este maravilloso vuelo, don Quijote “raparía de los hombros [su] cabeza”¹³⁰.

II. En segundo lugar, Malambruno —eso por lo menos es lo que asegura la condesa Lobuna— es una buena persona: “aunque es encantador, es cristiano, y hace sus encantamientos con mucha sagacidad y con mucho tiento, sin meterse con nadie” (II, 41, p. 958). Por lo visto, el malvado encantador es muy apreciado por las barbudas; la Dolorida llega incluso a afirmar que “Malambruno quiere dar fin a [su] desgracia” (II, 41, p. 953).

III. En teoría también, lo que caracteriza al caballo —y eso podría tranquilizar a los héroes— es la posibilidad que tienen los que suben en

128 Sobre el concepto de “caza” de brujos ya en el tardo-humanismo, véase Jean Bodin, *op. cit.*, III, 6 —“cacciare” en la versión italiana—.

129 Sobre la importancia de la noche en la demonología, véase Martín del Río, *op. cit.*, pp. 546-547 (II, 27, ii).

130 “Es también de saber que Malambruno me dijo que cuando la suerte me deparase al caballero nuestro libertador, que él le enviaría una cabalgadura harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno, porque ha de ser aquel mesmo caballo de madera sobre quien llevó el valeroso Pierres robada a la linda Magalona, el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno [... Malambruno] le tiene en su poder, y se sirve dél en sus viajes, que los hace por momentos, por diversas partes del mundo, y hoy está aquí y mañana en Francia y otro día en Potosí; y es lo bueno que el tal caballo ni come, ni duerme ni gasta herraduras, y lleva un portante por los aires, sin tener alas, que el que lleva encima puede lleva[r] una taza llena de agua en la mano sin que se le derrame gota, según camina llano y reposado; por lo cual la linda Magalona se holgaba mucho de andar caballera en él” (II, 40, p. 951-952).

él de controlarlo¹³¹. En fin, el remedio de Malambruno tiene muy buen aspecto.

Estas son las tres ideas que los duques desean meter en la cabeza del ingenioso hidalgo y de su amigo. En cuanto a nosotros, lectores del siglo XXI, no es imposible que, como don Quijote, seamos víctimas también de una cuarta ilusión, fruto del enfoque exclusivamente literario que solemos adoptar a consecuencia de la división de los estudios universitarios actuales. En efecto, preocupados por hacer de Cervantes un gran literato, podemos deducir que está esencialmente interesado en producir un palimpsesto, o sea, una erudita parodia de los libros de caballerías. Si Malambruno es un gigante-encantador, nos apresuramos a convocar cuantas raíces textuales (literarias e historiográficas) conocía Cervantes para realizar su pastiche anticaballeresco.

Antes, no obstante, de hurgar en intertextos, veamos lo que el texto invita a comprender. El lector de Cervantes debe captar la incongruencia de los cuatro elementos que se dan para convencer a don Quijote¹³².

131 “[S]e llama Clavileño el Alígero, cuyo nombre conviene con el ser de leño, y con la clavija que trae en la frente, y con la ligereza con que camina; y así, en cuanto al nombre, bien puede competir con el famoso Rocinante.

—No me descontenta el nombre —replicó Sancho—, pero ¿con qué freno o con qué jáquima se gobierna?

—Ya he dicho —respondió la Trifaldi— que con la clavija, que, volviéndola a una parte o a otra, el caballero que va encima le hace caminar como quiere, o ya por los aires, o ya rastreando y casi barriendo la tierra, o por el medio, que es el que se busca y se ha de tener en todas las acciones bien ordenadas” (II, 40, p. 953).

132 Por lo que se refiere a la idea de que el pasaje sea una inocente parodia literaria, cabe observar que nuestro autor se esmera en que no confundamos al “Alígero” con sus antepasados literarios o históricos. Cuando Sancho le pregunta su nombre, “la Dolorida” bien lo distingue de los otros caballos de la antigüedad cristiana o precristiana: “El nombre -respondió la Dolorida- no es como el caballo de Belorofonte, que se llamaba Pegaso, ni como el del Magno Alejandro, llamado Bucéfalo, ni como el del furioso Orlando, cuyo nombre fue Brilladoro, ni menos Bayarte, que fue el de Reinaldos de Montalbán, ni Frontino, como el de Rugero, ni Bootes ni Peritoa, como dicen que se llaman los del Sol, ni tampoco se llama Orelia, como el caballo en que el desdichado Rodrigo, último rey de los godos, entró en la batalla donde perdió la vida y el reino.

—Yo apostaré —dijo Sancho— que, pues no le han dado ninguno desos famosos nombres de caballos tan conocidos, que tampoco le habrán dado el de mi amo, Rocinante, que en ser propio excede a todos los que se han nombrado” (II, 40, p. 952-953).

I. Primero, lo que el grupo de los duques presenta como un mero medio para ir a combatir a un gigante no lo es finalmente: el vuelo ha sido un fin en sí mismo¹³³. Le ha bastado a Malambruno que don Quijote y Sancho subieran a la grupa de Clavileño: la aventura produjo sus efectos “con solo intentarla”. El narrador apunta además que “Malambruno se da por contento y satisfecho a toda su voluntad” (II, 41, p. 963). ¿Por qué?

II. Otra incongruencia y pregunta: ¿por qué, en contra de lo afirmado anteriormente, se obvia justo antes de subir al caballo la naturaleza satánica del “cruel”, “follón y malintencionado de Malambruno”? (II, 39, p. 948). No podemos ignorar la clarividencia de Sancho cuando le cuentan quién era este encantador:

III. “Por la fe de hombre de bien, juro, y por el siglo de todos mis pasados los Panzas, que jamás he oído ni visto, ni mi amo me ha contado, ni en su pensamiento ha cabido, semejante aventura como ésta. Válgate mil satanases, por no maldecirte por encantador y gigante, Malambruno; y ¿no hallaste otro género de castigo que dar a estas pecadoras sino el de barbarlas?” (II, 40, p. 950).

¿Acaso no ha sido Malambruno el artífice de un encanto maligno contra las dueñas? ¿El vuelo no puede también ocasionar un hechizo de la misma ralea?

IV. Y no paran aquí las incongruencias anormales, pues en vez de estar sentado Sancho en un objeto dócil que puede manejar, resulta que “no [se sabe] cómo templar esta clavija para que no sub[an]” (II, 41, p. 962) los dos manchegos hasta abrasarse.

Estas cuatro contradicciones textuales no son descuidos autoriales; forman parte de una programación de lectura más amplia. Cervantes dispuso, en efecto, en el interior de su texto otros signos vistosos que sirven para que varios lectores entiendan lo que tiene “dentro” Clavileño. La observación de Sancho de que “será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago” (II, 41, p. 960) sugiere que se lea de otra manera el prodigio del caballo volador. Lo que quiere Malambruno —indica con-

133 Lo nota Ignacio Padilla, *El diablo y Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 279: “es verdad que el hechizo de la Trifaldi se ha roto y el quimérico reino de Candaya ha vuelto al orden, pero esto no se debe a que Malambruno haya sido derrotado, sino *satisfecho*”.

cienzudamente Cervantes con la indirecta que pone en boca de Sancho— es la “total ruina” de los dos protagonistas, como si los asediaran como troyanos.

Por esto el recorrido de lectura del episodio nocturno está constelado de referencias que habría que leer en clave demonológica¹³⁴: los duques organizaron un engaño destinado a proseguir la criminalización alegre de don Quijote y, aún más, de Sancho. Este precio tiene el “placer” de sus señorías y de no pocos lectores.

Veamos así la red de signos festivos imaginados por los duques, con su función: la de rodear a los héroes de un halo diabólico y brujeril.

a) El leño volador

Las “volaterías” son por supuesto el signo más llamativo de toda la cadena burlesca. La perspectiva de realizar un viaje por los aires permite volver a activar el atractivo paradigma demonológico. La búsqueda de antecedentes subtextuales que ahora nos obsesiona legítimamente debía de inquietar mucho menos a los lectores de Cervantes al tropezar con la secuencia clavileña. En cambio, con los múltiples brotes brujeriles europeos, el período que correspondió al final del reinado de Felipe II y al principio de su sucesor en el trono rememoraba el debate sobre la realidad empírica o imaginaria de los vuelos de brujos y brujas a lomos de un macho cabrío o solamente de una escoba. La cuestión *de nocturnis sagarum couentibus, & an vera sit earum translatio de loco ad locum* —para retomar palabras de Martín del Río— se había vuelto tema candente en la primera década del Seiscientos. Siguiendo al *Malleus* de Kramer y Sprengler¹³⁵, varios teólogos y humanistas, como Ciruelo, Castañeda, Castro y Del Río, afirmaban que no es en sueños sino “corporalmente” como vuelan las brujas. Frente

134 Sobre su faceta brujeril, el pasaje mereció ya un primer acercamiento del novelista Ignacio Padilla, *op. cit.*, pp. 263-280, y otro de Mar Rey Bueno, *Quijote mágico: los mundos encantados de un hidalgo hechizado*, Madrid, Algaba, 2005, pp. 115-124.

135 “[A]unque estas mujeres imaginen cabalgar (que así lo piensan y dicen) con Diana o Herodías, en verdad cabalgan con el diablo” (Heinrich Kramer, Jacobus Sprengler, *op. cit.*, p. 14).

a estos, Vitoria, Azpilcueta, Suárez y Pedro de Valencia¹³⁶ querían volver a la letra del texto más autorizado, el medieval y apócrifo *Canon Episcopi*¹³⁷, que había enunciado siglos antes la índole ilusoria (aunque sí a veces diabólica) de la “cabalgata nocturna” de mujeres¹³⁸.



Parte central superior del grabado de Jan Ziarnko en el *Tableau de l'Inconstance des mauvais anges et démons. Où il est amplement traité des sorciers, et de la sorcellerie*, de Pierre de Lancre (París, Nicolás Buon, 1613, IV, 2, fol. 118-119).

Por lo que se refiere asimismo al período de escritura del *Segundo Quijote*, es de notar la coincidencia cronológica entre las adiciones radicalistas de la edición lyonesa de las *Disquisitionum magicarum* (1608) y los terribles acontecimientos ocurridos en la zona de Logroño (1610), coincidencia

136 Sobre el debate durante la junta granadina de 1526, véase William Monter, *La otra Inquisición. La Inquisición española en la corona de Aragón, Navarra, el País Vasco y Sicilia*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 306-309.

137 Fabián Alejandro Campagne, *Homo catholicus - Homo superstitiosus: el discurso anti-supersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Madrid, Miño y Dávila, 2002, pp. 471-473.

138 Se recoge una buena síntesis sobre este debate en *ibidem*, pp. 477-511.

que la polémica demonológica extendió y agudizó enseguida en varios puntos de la Península¹³⁹. Por tanto, que Sancho acepte asociarse con el estereotipo de “celui qui monte en l’air”¹⁴⁰, no puede ser neutro para muchos lectores. Es más, el labrador sube a un falso “caballo volador”, esto es, encima de un objeto que imita el vuelo de aquellas brujas que acudían al Sabbat en un “cheval volant”¹⁴¹. A la luz de estas invenciones, caben

139 *Ibidem*, p. 500: “aun cuando Del Río continuaba manifestando que ‘a veces el demonio trasladaba de verdad a las brujas’ —como venía haciéndolo desde la publicación de la edición príncipe—, sus deseos de aniquilar a sus adversarios lo impulsaban a neutralizar los efectos moderados de la doctrina híbrida de 1526. Según la junta de Granada, cada acusación de brujería debía ser analizada con detenimiento, para determinar con precisión cómo habían ocurrido los hechos. Pero impulsado por la polémica, la edición de 1608 desestimaba ahora una de las principales premisas moderadas de la demonología española. Del Río se vio obligado a modificar sus planteamientos iniciales. Los argumentos desarrollados en la edición príncipe de las *Disquisitionum* lo situaban en la tradición española moderada. Los argumentos desarrollados en las ediciones sucesivas comenzaron a acercarlo a posiciones demonológicas radicalizadas, aquellas con las cuales su nombre quedaría indefectiblemente relacionado. En la misma edición lyonesa de 1608, Del Río sostenía también que los intelectuales que afirmaban que el Sabbat y los vuelos eran sólo ilusorios, pecaban contra la Iglesia católica. La Iglesia solo castigaba las herejías ciertas y demostradas. Negar la realidad de los hechos atribuidos a las brujas era sostener que la Iglesia universal se equivocaba en asuntos de fe y doctrina. Los postulados de 1599 habían quedado en el olvido”. Frente a la postura de Del Río —compartida por Francisco Torreblanca—, empezó a circular en 1613 un opúsculo escrito contra la obra de Torreblanca, pero, como señala Fabián Alejandro Campagne (Fabián Alejandro Campagne, *Homo catholicus - Homo superstitiosus*, p. 510), es significativo que el autor haya preferido recurrir al anonimato para criticar la opción radical de la demonológica.

140 En Jean Bodin, *op. cit.*, fol. 427. Sobre la afirmación de la realidad de los vuelos satánicos en Bodino como refutación de las ideas de Juan Wier, véase Moreau, Isabelle, “Diables voyageurs et intelligences séparées. De la *Démonomanie* aux écrits libertins”, en *Voyager avec le diable: voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques, XV^e-XVII^e siècles*, eds. G. Holtz, T. Maus de Rolley, París, PU, pp. 271-280.

141 “Et quant au transport, j’ai lu que cela se faisait après onction et souvent sans onction, tantôt sur un bouc, tantôt sur un cheval volant, tantôt sur un balai, tantôt sur un bâton” (Jean Bodin, *op. cit.*, fol. 228-229). Conviene apuntar que el nombre de la soberana de Candaya, *Maguncia*, era el de una de las célebres provincias alemanas en las cuales la famosa bula de 1484 (*Summis desiderantes affectibus*) facultaba a los autores del *Martillo de los brujos*, Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, para perseguir brujos y, además, el lugar de edición de una ed. importante del tratado de Martín

pocas dudas de que el público, propenso a ver en el labrador un mero bufón de corte, fue sumamente atraído por el regocijo festivo que dichas ocurrencias implican. En cuanto a don Quijote, el mundo caballeresco constituía un extraordinario y jocoso señuelo, perfecto en cualquier caso para enmascarar el auténtico alcance de la burla palaciega¹⁴².

El problema para los dos héroes es que la elección del caballo Clavileño por los duques era muy significativa e iba más allá del tema sencillo del leño o animal volador. Que Clavileño haya sido “compuesto por aquel sabio Merlín” (II, 40, p. 951) sirve ya para poner a los lectores sobre aviso acerca de los peligros diabólicos que supone el vuelo. Es evidente que los dos Grandes de Aragón han optado por un motivo de la literatura caballeresca marcado desde sus orígenes por la impronta del Diablo. Como nos ha recordado hace poco el comparatista Maus de Rolley en su trabajo sobre *L'écriture du voyage aérien à la Renaissance*, el “cheval de fust” forma parte, desde las historias de *Clamadès* (de Adenet le Roi) y de Meliacín (de Girart d'Amiens), de las máquinas de los nigromantes¹⁴³. Por si ello fuera

del Río *op. cit.*, p. 45; y Fabián Alejandro Campagne, *op. cit.*, p. 508.

142 Que Sancho tenga que estarse en el caballo de madera “a mujeriegas” lo acerca aún más al paradigma brujeril. Se puede leer un relato similar al episodio de Clavileño en las *Disquisiciones mágicas* de Martín del Río (*op. cit.*, pp. 557-558, evocado en Julio Caro Baroja, *op. cit.*, I, 21, p. 272).

143 Thibaut Maus de Rolley, *Élévations: l'écriture du voyage aérien à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011, pp. 231-244 y 235-236: en los libros caballerescos donde aparece el caballo de madera, “l'artefact est présenté comme l'oeuvre d'un clerc -d'un savant, d'un lettré. Dans le *Cléomadès* comme dans le *Méliacin*, il s'agit de rois étrangers, désignés parfois comme philosophes, qui voyagent par trois, à l'instar des rois mages; dans *Valentin et Orson*, Pacolet, qui a été élevé par Esclarmonde, n'a d'autre titre que celui de messenger. Tous ces personnages son en tout cas rompus à un art désigné tantôt comme *nigromance*, *nigromanciei*, *nigremance* ou *ingromance*, des vocables sous lesquels on reconnaît bien entendu la nécromancie [...]. Dans le poème de Girart d'Amiens [*Méliacin*], l'art de *nigromance* dont se réclame Clamazart est rangé avec les augures, l'interprétation des songes et les *sorceries* dans un ensemble de croyances fallacieuses que le poète présente comme caractéristique du temps, désormais révolu, où se déroule le récit: «En icel tans, en auguries / creoit on et en sorceries, / En avisions et en songes, / Et en trufes et en mensonges; / Et li clerc haut homme restoient / Qui de ces ars s'entremetoient; / Et quant il estoient trouvé / Bon clerc et sage et esprové, / Philosophes les apeloient [...]» (vv. 45-253). Quoique ‘bons clerks’, ces *philosophes*, précise-t-il, ont recours dans leurs pratiques à des *deablies* (v. 61). Le diable aurait donc sa part dans la création du cheval de bois,

poco, parece que para entender al caballo mágico de Malambruno, más que aquellos precedentes caballerescos —se suele citar el texto castellano de la *Historia de Clamades y Claramonda*—, los textos más relevantes corresponden a dos tratados demonológicos publicados en los siglos XVI-XVII. Como delatan tanto la ambientación cortesana como el motivo de los cuernos en la *Segunda parte*, Cervantes se inspiró en el extraño relato¹⁴⁴ que difundían desde Flandes dos súbditos del monarca español: Robert du Triez y Martín del Río. Seducidos por la resonancia luciferina de *Clamazart*, los dos demonólogos habían recuperado el motivo para acabar de demonizarlo del todo. “L’histoire des séjours de [Clavileño] chez le démonologue —resume Maus de Rolley— est celle d’une diabolisation —et donc d’une rationalisation— progressive du motif, qui perd ce qu’il comporte de plus fabuleux pour se conformer à la *doxa* démonologique”¹⁴⁵. Como comenta Du Triez, el vuelo de un caballo de madera, “cela se pouvoit bien faire”¹⁴⁶. De la misma manera, dentro del proyecto argumentativo de Martín del Río, el vuelo del famoso caballero

ce qui n’a en soi rien de très surprenant : d’après les manuels de nécromancie de la fin du Moyen Âge, le pouvoir de se transporter dans les airs fait partie de ceux que le nécromant cherche à obtenir grâce à la conjuration des démons. Cela explique sans doute que l’éloge des pouvoirs [du cheval de bois] Clamazart [...] ne soit pas ici pris en charge par le poète, mais par le nécromant lui-même. Son portrait [...] ne laisse d’ailleurs guère de doute quant à ses accointances avec le démon. S’en dégage en effet la vision d’une créature proprement infernale. Clamazart est non seulement laid et contrefait au-delà de toute mesure, mais sa chevelure est ‘tele como se venist d’enfer’ (v. 455) [...] : ‘Il sembloit trop bien Lucifer/ tel c’ou le fait en peinture’ (vv. 56-457). Rien d’étonnant à ce que des chevaliers, plus loin dans le récit, voient en lui un démon sorti des enfers (vv. 19-5205), ni que le vol du cheval de bois soit perçu comme une prouesse diabolique”.

144 En esta historia ubicada en la corte borgoñona, un nigromante decide hacerse con el mágico caballo de madera de un caballero mago para “festoyer le Conte” gracias a su “joyeuse invention, laquelle en temps & lieu, puist servir de passetemps agréable” y “ebahir & rire” (Robert du Triez, *Les ruses, fineses et impostures des espritz malins*, Cambrai, Nicolas Lombart, 1563, fol. 43). Pudo interesarle también a Cervantes la calidad de “género mixto” —“*mixtis generis*”, escribe Martín del Río— de la historia, situada entre el “relato maravilloso” y la crónica verdadera.

145 Sobre la tentación de los eruditos por releer los relatos ficticios —como el *Orlando furioso* o la *Jerusalén liberada*— a la luz de la demonología, véase Thibaut Maus de Rolley, *op. cit.*, pp. 502-507.

146 *Ibidem*, pp. 477 y 494.

de madera ha pasado a ser prueba fehaciente de los poderes del diablo en la tierra¹⁴⁷. Es, pues, probable que Cervantes haya querido recuperar la historia, no por su interés original, sino por la lectura demonizadora global que introdujeron du Triez / del Río y servía de maravillas a los objetivos represivos de los duques aragoneses.

LES
RUSES, FINESSES, ET IMPOSTVRES
DES ESPRITZ MALINS, OEUVRE FORT VTIŁE
& delectable pour un chacun, a cause de la va-
rieté des choses estranges contenue en
icelui mis en lumiere Par
Robert du Triez, de Lille en Fládrés.



A CAMBRAY.
Par Nicolas Lombart Imprimeur.
Avec grace & Priuilege. An. 1563.



Portadas de *Les ruses, finesesses et impostvres des espritz malins* (Robert du Triez, ed. 1563)
y *Disquisitionum magicarum Libri Sex* (Martín del Río, ed. 1633).

b) *La resistencia de Sancho antes del vuelo*

Ni el motivo del transporte aéreo, ni el del caballero de madera, explican, sin embargo, por sí solos la lectura diabólica de la aventura sanchesca. En

147 Martín del Río, *op. cit.*, II, 6, p. 215, aporta este comentario sobre la fuente de Robert du Triez: “Supongo que el vuelo fue real, pero no propio, como el de las aves, sino llevando algún demonio el potro”.

esta secuencia como en la de Merlín, la diferenciación entre don Quijote y Sancho es fundamental. El más frágil de los dos héroes intuye otra vez el riesgo de seguirles el juego a los duques. Del mismo modo, junto con el objeto del “leño” volador, varios signos encaminan a los lectores a percibir las segundas intenciones demonizadoras de los dos maestros de ceremonia.

Uno de estos signos es la propia resistencia de Sancho. Las protestas del labrador recalcan lo que está en juego: “yo no soy brujo, para gustar de andar por los aires. Y ¿qué dirán mis insulanos cuando sepan que su gobernador se anda paseando por los vientos?” (II, 41, p. 957). En esta pseudo-aventura, Sancho da muestras de una clarividencia llamativa. ¿No entrevé que si sube en Clavileño podrán achacarle una proximidad con el “primer volteador”? La resolución última de taparse los ojos, como le han indicado, parece sintomática de una corazonada: el cielo al que quieren conducirle bien puede ser una “región de diablos”¹⁴⁸.

Cervantes insiste además en un detalle importante: el “temor” de Sancho (II, 40, p. 954). Espontáneamente la angustia del labrador se lee como una exageración de su temperamento medroso¹⁴⁹. Es evidente asimismo que esta reacción característica funda la comicidad de la secuencia. Pero, en el capítulo siguiente (II, 41), Cervantes vuelve a la carga: “Desde la memorable aventura de los batanes [—porfía don Quijote—], nunca he visto a Sancho con tanto temor como ahora, y si yo fuera tan agorero como otros, su pusilanimidad me hiciera algunas cosquillas en el ánimo” (II, 41, p. 958)¹⁵⁰. No cabe duda de que para muchos lectores la

148 “Tápenme —respondió Sancho—; y pues no quieren que me encomiende a Dios ni que sea encomendado, ¿qué mucho que tema no ande por aquí alguna región de diablos, que den con nosotros en Peralvillo? (II, 41, pp. 960-961). Recuérdese que, en el *Morgante* (Luigi Pulci), Reinaldos realiza el vuelo desde Egipto hasta Roncesvalles gracias al duende demoníaco Astaroth, introducido en el cuerpo del caballo Bayardo (en italiano: Luigi Pulci, *Morgante*, Milán, Garzanti, 1989, canto 25; en castellano: Luigi Pulci, *Segundo libro de la vida de Morgante*, Sevilla, De Robertis, 1552, canto 77-79).

149 Véase por ejemplo cómo ‘Fernández de Avellaneda’ subraya este rasgo de la personalidad del labrador (David Álvarez, *op. cit.*, p. 65).

150 Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 273, otra vez se interroga sobre las contradicciones latentes, pero de hecho más QUE llamativas, del episodio: “¿De dónde viene este horror tranquilo, la desazón que provoca un caballo de madera en principio inocuo?”.

fuerza burlesca de la escena nace por lo demás del trasfondo ideológico que subyace en el miedo del escudero, esto es, el marco de la brujería¹⁵¹. Si Cervantes insiste tanto, es para que se pueda leer el episodio palaciego y caballeresco desde la óptica ya introducida de la demonología. El sabor del episodio viene de que los dos “bufones” pueden caer en la alegre maquinación que los dos nobles han urdido, y ser así atrapados definitivamente en su falso y pérfido vórtice brujeil.

La lucidez y el temor no son los únicos signos del peligro que acechan a Sancho. Cuando el duque le presiona para que suba al caballo, le conduce a adoptar un comportamiento culpable. Incitándole a volar en Clavileño, el Grande de España busca confirmar en el labrador el estereotipo bíblico de Lucifer, el ángel caído del Antiguo Testamento¹⁵². El sustantivo que emplea Sancho para referirse a su aventura astronómica es interesante: él teme “[ir] por esas altanerías” (II, 41, p. 958). De la misma manera, haciendo hincapié en las “volaterías [que] van fuera de los cursos ordinarios” y que les mandan realizar los duques (II, 41, p. 961), don Quijote explicita el sentido oculto que los aristócratas quieren dar al vuelo y, más generalmente, al afán de medro de Sancho: gobernar y volar (“estas volaterías”) suponen, desde el punto de vista ducal, no solo remedar la acción de Faetonte, sino también —como Sancho ya había indicado— imitar al “primer volteador del mundo”¹⁵³ (II, 22, p. 813). En la época, los exorcis-

151 La precisión de la condesa Trifaldi de que Clavileño, “según es tradición antigua, fue compuesto por aquel sabio Merlín” conlleva implicaciones no del todo católicas. El fantasma de la nigromancia debería asustar a los dos héroes (II, 40, p. 951): “prestósele [Merlín] a Pierres, que era su amigo, con el cual hizo grandes viajes, y robó, como se ha dicho, a la linda Magalona, llevándola a las ancas por el aire, dejando embobados a cuantos desde la tierra los miraban; y no le prestaba sino a quien él quería, o mejor se lo pagaba; y desde el gran Pi[e]rres hasta ahora no sabemos que haya subido alguno en él”.

152 El posible sentido diabólico del ofrecimiento del duque se trasparece luego en la obra cuando Sancho se prepara para ir a Barataria: “si se imagina que por ser gobernador me ha de llevar el diablo, más me quiero ir Sancho al cielo que gobernador al infierno” (II, 43, p. 979).

153 “[D]ígame ahora [dijo Sancho al primo humanista]: ¿quién fue el primer volteador del mundo?

—En verdad, hermano —respondió el primo—, que no me sabré determinar por ahora, hasta que lo estudie. Yo lo estudiaré, en volviendo adonde tengo mis libros, y yo os satisfaré cuando otra vez nos veamos, que no ha de ser ésta la postrera.

tas analizaban el querer “subir” y estar en lo alto como un comportamiento revelador de un posible pacto con el diablo en cuanto manifestación de soberbia¹⁵⁴. El ídolo de los brujos, Lucifer, ya había expresado claramente su congénita ambición: “Subiré a los cielos; en lo alto, sobre las estrellas del cielo, elevaré mi trono [...]. Subiré sobre las cumbres de las nubes, y seré igual al Altísimo” (Isaías, XIV, 12-15).

c) El retorno al suelo y el interrogatorio ducal

En la escena nocturna, el artilugio de “leño” y las intuiciones de Sancho se completan con el intercambio verbal que sucede al “viaje” propiamente dicho. En efecto, el diálogo de los duques con Sancho continúa poniendo el acento en el tema brujeril. Esta tercera fase de la secuencia clavileña es importante. Con ella, los duques ponen en práctica el método fariseo y judicial que los jueces solían emplear en su caza de supersticiosos.

Si los Grandes de Aragón solo conocieron de oídas la visión profética de don Quijote en la Mancha, el vuelo de Clavileño sirve para provocar la imaginativa de don Quijote y Sancho. Después del falso transporte, el hidalgo se contenta con transmitir su percepción empírica: “sentí que pasaba por la región del aire y aun que tocaba a la del fuego” (II, 41, p. 966). Pero Sancho da pie a una posible acusación de éxtasis diabólico:

por encantamento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara; y si esto no se me cree, tampoco creerá vuestra merced cómo, descubriéndome por junto a las cejas, me vi tan junto al cielo que no había de mí a él palmo y medio, y por lo que puedo jurar, señora mía, que es muy grande además. Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas; y en Dios y en mi ánima que, como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, ¡me dio una gana de entretenerme con ellas un rato...!

—Pues mire, señor —replicó Sancho—, no tome trabajo en esto, que ahora he caído en la cuenta de lo que le he preguntado. Sepa que el primer volteador del mundo fue Lucifer, cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos” (II, 22, p. 813).

154 La *Práctica de exorcistas* de Benito Noydens recuerda que uno de los nombres de Satanás es Leviatán, el demonio de la soberbia (Arturo Morgado, *op. cit.*, p. 28).

Y si no le cumpliera me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo, y ¿qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño, y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíos y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar, ni pasó adelante (II, 41, p. 965).

Como le avisó su amigo hidalgo, palabras de este tipo podrían llevarle a ser encausado por brujería exactamente como del famoso manchego Torralba, según insiste Cervantes en las páginas 962-963. ¿Acaso no le dijo don Quijote que de ninguna manera debía “descubrir[se] y ver en qué parte esta[ban]” durante el vuelo¹⁵⁵ (II, 41, p. 962)? Pero eso no es todo. La expresión bastante comentada de don Quijote después de la aventura “o Sancho miente o Sancho sueña” (II, 41, p. 966), generalmente en relación con el comentario de Cide Hamete sobre la cueva de Montesinos¹⁵⁶, merece una

155 “No hagas tal —respondió don Quijote—, y acuérdate del verdadero cuento del licenciado Torralba, a quien llevaron los diablos en volandas por el aire, caballero en una caña, cerrados los ojos, y en doce horas llegó a Roma, y se apeó en Torre de Nona, que es una calle de la ciudad, y vio todo el fracaso y asalto y muerte de Borbón, y por la mañana ya estaba de vuelta en Madrid, donde dio cuenta de todo lo que había visto; el cual asimismo dijo que cuando iba por el aire le mandó el diablo que abriese los ojos, y los abrió, y se vio tan cerca, a su parecer, del cuerpo de la luna, que la pudiera asir con la mano, y que no osó mirar a la tierra por no desvanecerse. Así que, Sancho, no hay para qué descubrirnos; que, el que nos lleva a cargo, él dará cuenta de nosotros, y quizá vamos tomando puntas y subiendo en alto para dejarnos caer de una sobre el reino de Candaya, como hace el sacre o neblí sobre la garza para cogerla, por más que se remonte; y, aunque nos parece que no ha media hora que nos partimos del jardín, créeme que debemos de haber hecho gran camino” (II, 41, p. 962-963). Sobre el proceso de Torralba, véase Julio Caro Baroja, *op. cit.*, I, pp. 231-294; más recientemente, Fernando Bouza y José Luis Betrán, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 141-182.

156 “No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en

precisión que la enmarque dentro de su contexto narrativo inmediato. La frase de don Quijote es una advertencia en realidad. Su amigo, delante de los duques, no puede afirmar ni que realizó un viaje como Torralba, ni que tuvo una visión como otros tantos profetas. A su compañero labrador está claro que le podrían acusar de brujería. Reconocer haber volado después de la publicación del tratado de Martín del Río era un acto audaz o, a lo menos, imprudente. Peor, la confesión de experiencias oníricas con animales no solo sugerían entretenimientos zoófilos de raigambre folklórica; los éxtasis con animales sonaban a menudo como fantasías provocadas por el Diablo¹⁵⁷.

Incitados por las últimas afirmaciones del campesino, los nobles aragoneses reanudan con sus intenciones jocosas-demonizadoras y prosiguen el interrogatorio. A raíz de la referencia a las Pléyades en forma animal¹⁵⁸, preguntan a Sancho si no vio algo más. El duque, en particular, le pregunta: “Decidme, Sancho [...]: ¿viste allí en entre esas cabras algún cabrón?” (II, 41, p. 966). La alusión es festiva, pero no menos acusadora¹⁵⁹. El

tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” (II, 24, p. 829).

157 Sobre la criminalización de las imaginaciones extáticas, véase Martín del Río, *op. cit.*, pp. 233-276 (II, 9-11) y Armando Maggi, *op. cit.* Sobre la brujería y la presencia de animales, recuérdese la recurrencia del mito del escuadrón de Diana, que han alimentado las disquisiciones demonológicas desde el *Canon Episcopi*: Martín del Río, 1991, p. 332 (II, 16); Fabián Alejandro Campagne, *Strix hispánica*, pp. 17-105; y María Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, pp. 29-32. Sobre el pecado de *bestialidad*, véase José María Abad Licerias y Juan Manuel García Rubio, “Un proceso penal por bestialismo en el siglo XVII: el caso del ciudadano francés Juan de la Liset en la villa de la Yunquera de Henares (Guadalajara)”, *Boletín jurídico de la universidad europea de Madrid*, 2 (1999), pp. 1-18. En línea: <http://abacus.universidadeuropea.es/bitstream/handle/11268/2855/BESTIALISMO%20%28ABAD%20Y%20OTRO%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

158 Sobre la posible alusión que entraña la fantasía sanchesca: Agustín Redondo, *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 442-447.

159 Véase Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, pp. 313-314:

“ANTONIO. –Ese es un linaje de gentes que se concertan expresamente con el demonio y le toman y obedecen por señor, y se dejan señalar de él como esclavos suyos,

aragonés espera quizá que, como el célebre conquense Torralba¹⁶⁰, Sancho confiese lo inconfesable: la presencia de un cabrón, es decir, la representación común del Diablo durante los aquelarres. Con esta pregunta Cervantes traduce asimismo los estereotipos demonológicos que los jueces introducían en los interrogatorios, aquellos mismos que deformaban las declaraciones de los encausados para ajustarlas al imaginario de los tratados cultos¹⁶¹. Para condenarlo del todo solo faltaría que, además de em-

porque les ponen una señal, la cual dice el vulgo que traen siempre en uno de los ojos, figurada a manera de una mano de topo, y por ella se conocen los unos a los otros, porque hacen entre sí muchos de ellos una hermandad o cofradía y se juntan a ciertos tiempos para sus maldades y deleites infernales, y cuando así hacen estos ayuntamientos, siempre hacen su acatamiento y reverencia al demonio, el cual, por la mayor parte, se les muestra y aparece en figura de cabrón, y son tantas cosas y tan abominables las que de ellos se cuentan, que nunca acabarán de decirse...

LUIS. —A Fray Alonso de Castro, en el *De Iusta Punitioe hereticorum*, capítulo diez y seis, he leído... pero primero os diré algunas cosas que dice en particular de los brujos y brujas, porque los diferencia de los encantadores y hechiceros, diciendo que este linaje de hombres y de mujeres solamente se conciertan con el demonio para gozar en esta vida de todos los deleites y placeres que pueden; y que cuando la primera vez van a hallarse delante del demonio y hacerle reverencia, que no le hallan en figura de cabrón, sino de un rey de mucha autoridad; y que todos los brujos y las brujas son llevados por demonios en figura de cabrones, a los cuales ellos llaman martinetes, y que en la reverencia y acatamiento que le hacen no es como nosotros lo hacemos, sino volviéndole las espaldas y bajando la cabeza para atrás todo lo que pueden, y que el que nuevamente entra en esta cofradía, lo primero que hace es blasfemar de todo lo que nuestra ley contiene con palabras pérfidas y abominables, y prometiendo de servirle lealmente al demonio, con otras muchas ceremonias y votos y juramentos que allí se les toman y prometen; y hecho esto, se juntan todos, y muchos demonios con ellos en figura de gentiles hombres y hermosas mujeres, y se mezclan a rienda suelta, cumpliendo sus desordenados apetitos, y de esta compañía las más, o casi todas dicen que son mujeres, como más aparejadas, así para ser engañadas del diablo, como para caer en el pecado de la lujuria; y estas mujeres dice que se llaman Lamias y Estrigias, porque Lamia es un animal muy cruel, que tiene la cara de mujeres y los pies de caballo, y Estrigia es un ave nocturna, que de noche hace gran estruendo, y que cuando puede entrar donde están niños, les saca la sangre del cuerpo y la bebe; y por esta causa a las brujas llaman Estrigias; por hacer el mismo efecto, que es chupar la sangre a los que pueden, y principalmente a los niños pequeños...". Véase Martín del Río, *op. cit.*, pp. 338 y 581-583.

160 Julio Caro Baroja, *op. cit.*, I, pp. 231-294.

161 Sobre este proceso, véase Carlo Ginzburg, *Les batailles nocturnes e Historia nocturna*.

brujador en el campo y adivino durante vuelos extraordinarios, Sancho haga gala de un poder mágico¹⁶²...



Parte superior derecha del grabado de Jan Ziarnko en el *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons. Où il est amplement traité des sorciers, et de la sorcellerie*, de Pierre de Lancre (París, Nicolás Buon, 1613, IV, 2, fol. 118-119).

162 La última capacidad personal de Sancho, la competencia sanadora, hace de él un hechicero heterodoxo (“Rompió también el silencio don Quijote, diciendo a Sancho: ‘Ten paciencia, hijo, y da gusto a estos señores, y muchas gracias al cielo por haber puesto tal virtud en tu persona, que con el martirio della desencantes los encantados y resucites los muertos”, *DQ II*, 69, p. 1188). Por ello es por lo que Cervantes concibe que el labrador tenga la impresión de experimentar, en burla, la sentencia de los penitenciados de Logroño: “Mirábase Sancho de arriba abajo, veáase ardiendo en llamas”, como un hereje *relajado*, es decir, ‘condenado a muerte’. Recuérdese que los sambenitos en los cuales las llamas que no apuntan hacia abajo sino hacia arriba indicaba al público —¿en este caso los lectores?— que el reo iba a ser quemado (Gustav Henningsen, *El abogado de las brujas*, pp. 246). Sobre el episodio de los reos de Logroño, véase la fuente primaria de la relación de Mongastón (Pedro de Valencia, *op. cit.*, p. 159), y como fuente secundaria, el estudio de Gustav Henningsen, *op. cit.*, pp. 248-249.

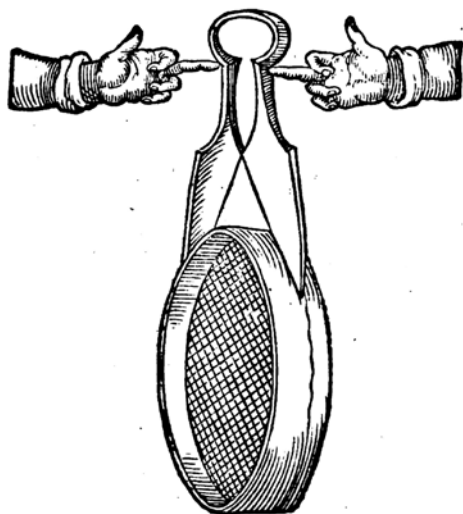
“[¡C]uán ciego es aquel que no ve por la tela de cedazo!” (II, 1, pp. 632-633), declaró don Quijote cuando el barbero le lanzara indirectas. Naturalmente, la lucidez es un principio de lectura; pero, para nosotros, no es siempre fácil leer una obra de la Primera Edad moderna¹⁶³. Por lo que al texto de 1615 se refiere, ser un “buen entendedor” supone captar la incoherencia implícita entre el Merlín de la cueva manchega y el de la burla aragonesa. Al lado de la trama principal y *caballeresco-berberisca* del *Segundo Quijote*, Cervantes imprimió en filigrana un segundo recorrido de lectura, de signo contrario y de indudable sonido *antibrujeril*. Recuperar este hilo narrativo después de varios siglos de cambios culturales se antoja fundamental.

Sosteniendo que la caza de brujos fue un periodo de delirio intelectual, la ciencia apenas se ha dado la pena de acoger al discurso perseguidor que la nutría. Como avisa Armando Maggi¹⁶⁴, el prejuicio negativo sobre la racionalidad demonológica ha puesto anteojeras a las investigaciones. Además, el idioma brujo y antibrujo no fue únicamente una cultura de eruditos, como se cree a veces. Circulaba profusamente en todas las capas sociales haciendo que los europeos fueran también unos lectores capaces de interpretar distintas situaciones como actos brujescos. Es fácil desde nuestra “Posmodernidad” sostener que el conocimiento de la magia siempre fue marginal. La realidad es muy otra. Caro Baroja, y más recientemente Vian, nos han recordado hasta qué punto la cultura mágica estaba difundida. Cuestionar la conciencia que, sobre la brujería y la controversia en torno a ella, tenían los europeos de la Primera Edad Moderna es, insiste Vian, un “pecado de *anacronismo*”¹⁶⁵.

163 Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle: la religion de Rabelais*, París, Albin Michel, 1968.

164 Armando Maggi, *op. cit.*, p. 2-3 y 104.

165 Julio Caro Baroja, *op. cit.*; Ana Vian, “El pensamiento mágico en *Celestina*: instrumento de lid o contienda”, *Celestinesca*, XIV, 2 (1990), pp. 79-85.



Representación de las tijeras sujetando un cedazo como modo adivinatorio en *De speciebus magiae ceremonialis* de Georgio Pictorio¹⁶⁶.

Volviendo a la expresión quijotesca de la vista por la “tela del cedazo”, huelga decir que se trata de una locución ambivalente. Supone de parte de don Quijote una competencia de lucidez acompañada de evidentes dotes adivinatorias¹⁶⁷. Dando por confundidas desde el primer capítu-

166 Georgio Pictorio se explaya “sobre la coscinomancia” en el capítulo XXI (Enrique Cornelio Agrippa, *De speciebus magiae ceremonialis*, en *Opera omnia*, Lyon, Lugduni per Beringos fratres, 1550, fol. 597-598).

167 Limitar la lectura del texto cervantino a la observación de que “ver por la tela de un cedazo” era solamente una locución lexicalizada se me antoja parcial no solo en el panorama global de la *Segunda parte*, sino también si recordamos las alusiones antibrujeriles y anticervantinas de “Alonso Fernández de Avellaneda” en su *Segundo tomo de Don Quijote* (Pierre Darnis, “Los duques aragoneses y la ‘vara de medir’ de Cervantes”). La adivinación por cedazo formaba parte del estereotipo de la hechicera como revela esta descripción de M. Alemán: “Respóndame, por vida de sus ojos, si ayer no dejó ermita ni santuario que no anduvo; si desde que tiene uso de razón (y antes que la tuviera, pues aun agora le falta) no llegó noche de San Juan que sin dormir —*porque diz que ‘quita el sueño la virtud’*— estuvo haciendo la oración que sabe —y valiérale más que no la supiera, pues tal ella es y tan reprobada—, y sin hablar palabra —*que diz que también esto es otra esencia de aquella oración*— estuvo esperando el primero que pasase de media noche abajo para que, conforme lo que

lo la comprensión alegórica (la del cuento del barbero) y la adivinación heterodoxa, Cervantes nos orienta hacia una lectura apta para proyectar erróneos y malévolos esquemas interpretativos brujeriles. En otras palabras, leer bien significa distinguir asimismo los múltiples hilos malignos de la *Segunda parte*.

Desde el principio de su viaje y la etapa en El Toboso, don Quijote y Sancho se encuentran en un mundo en el cual varios signos circundantes sugieren posibles contactos con el Diablo. Luego son los duques, conocedores del “encantamiento” de Dulcinea y del *oraculum* de la cueva, los que van a forjar un entorno ficticio destinado a despertar precisamente lo que Pedro Ciruelo ha llamado una “reprobación de hechicerías”. Alrededor de los héroes, los duques construyen así un denso *sistema de criminalización*. Por ello me ha parecido necesario dilucidar el código de lectura que éste supone: al calculado juego de signos equívocos que los aragoneses sistematizan, respondía una hermenéutica demonológica.

Podemos interrogarnos, por tanto, sobre las razones que presidieron la elección cervantina de la culpabilización demonológica de las andanzas de don Quijote y Sancho.

La idea de que esta elección tenga un “significado artístico” no es absurda. El tema de la brujería, que daba a la imaginación un poder crucial, debió de ser especialmente sugerente para los “poetas”, como evidencia el diálogo ya mencionado de Torquemada, o, igualmente, la resonancia que

le oyese decir, sacase dello lo que para su casamiento le había de suceder, haciendo en ello confianza y dándole crédito como si fuera un artículo de fe, siendo todo embeleo de viejas hechiceras y locas, faltas de juicio; si no dejó beata ni santera por visitar o que no enviase a llamar; si a todas las trujo arrastrando faldas y rompiendo mantos, que nunca se les cayeron de los hombros, poniendo candelillas, ella sabe a quién; si, pasando la raya, sin rebozo ni temor de Dios, no dejó cedazo con sosiego ni habas en su lugar, que todo no lo hizo bailar por malos medios, con palabras detestadas y prohibidas por nuestra santa religión; si no quedó casamentero ni conocido a quien dejase de importunar, diciéndoles cómo estaba enferma y deseaba casarse” (*op. cit.*, II, 3, 3, pp. 1012-1013).

Para adivinar algo —del presente o del futuro—, se ponía la punta de unas tijeras en el aro de un cedazo. Luego se hacían preguntas a las cuales “respondía” el cedazo con su movimiento. Sobre la *coscinomancia* en España, véanse Pedro Ciruelo, *op. cit.*, II, 4, p. 90; Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Pierre Darnis, Madrid, Castalia, 2016, p. 689; Sebastián Cirac Estopañán, *op. cit.*, pp. 54-55; Julio Caro Baroja, *op. cit.*, II, p. 261; y María Tausiet, *Abracadabra omnipotens*, p. 541.

todavía estaban teniendo dos obras antiguas: el *Asno de Oro* de Apuleyo y, más recientemente, la *Celestina*¹⁶⁸.

La “significación estética” del tema pudo jugar un papel notable también¹⁶⁹. Vimos hasta qué punto la perspectiva de poder acusar a los dos protagonistas le permitía a Cervantes acrecentar la faceta burlesca de su nuevo libro. Los lectores podían divertirse con los duques, a cargo, en particular, de Sancho Panza. Si el labrador se vuelve el personaje principal de la *Segunda parte* —como anunciaba la ventaja de los rebuznos del rucio sobre los relinchos de Rocinante— era entonces poéticamente relevante desarrollar la vena burlesca de su itinerario, demonizándolo.

Pusimos en evidencia sin embargo que dicha demonización descansa en una falsificación de la que se peca el mismo escudero. ¿Qué significa, pues, que la “aventura” palaciega esté “tan bien trazada” y que consiga construir tan hábilmente un halo brujesco alrededor de Sancho?

La tesis de la amenidad de lo festivo y del “entretenimiento” da cuenta de la recepción dentro de la fábula: los Grandes y su séquito, sí se divierten regodeándose a expensas de don Quijote y Sancho. Pero Cervantes no quería que todos los lectores limitaran su perspectiva a la de la jocosa demonización. Las personas “de buen gusto” y el grupo de que fue portavoz el seudo-Avellaneda constituían una “comunidad interpretativa”¹⁷⁰ innegable; desde su perspectiva, Sancho era un chivo expiatorio idóneo¹⁷¹. Pero, si queremos entender el significado cervantino de la demonización sanchesca, la cuestión que vale la pena hacerse podría ser la siguiente: ¿por qué nuestro autor pone en evidencia el desfase entre el seudo-espectáculo de los aragoneses y la realidad que experimentaron Sancho y don Quijote? Ni el uno ni el otro emprende la vía del satanismo; al contrario, los

168 Como me recuerda Luis Gómez Canseco, Cervantes leyó con atención el *Asno de oro* y lo utilizó como modelo en varios lugares. Nótese las menciones de los demonólogos al *Asno de Oro*, que lo presentan como un documento descriptivo fehaciente sobre la realidad brujeril (Jean Bodin, *op. cit.*, fols. 60, 269-270, 365).

169 Sobre la fascinación estética de Cervantes por el tema brujeril: Steven Hutchinson, “Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina”, *Cervantes*, XII, 2 (1992), pp. 127-136; y Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, PU, 2010, p. 335.

170 Sobre el concepto de comunidad interpretativa: Stanley Fish, *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Barcelona, Destino, 1992, pp. 303-310.

171 James Iffland, *op. cit.*, pp. 377-568.

dos héroes son conscientes del peligro y manifiestan su distancia con cualquier forma de contacto diabólico ¿Por qué, entonces, Cervantes presenta el *sistema de criminalización* aplicado por los duques como una maniobra trapacera?

El sumario que intenta realizar esta investigación, más que en el acto de acusación de los manchegos, en lo que hace hincapié es en la falacia embustera de los nobles aragoneses. En efecto, ¿no establece Cervantes una convergencia *de facto* entre la inculpación ducal de los dos héroes y el proyecto coercitivo de Sansón?¹⁷². Bien considerados, los duques entraban de lleno dentro del doble designio de don Quijote. En 1615, Cervantes comisionó al hidalgo para, primero, examinar a los caballeros de la Monarquía Hispánica¹⁷³ y, luego, para reunirlos con el fin de luchar contra el Turco¹⁷⁴ y liberar a los cautivos de todas las cuevas merlinianas, desde Melisendra hasta don Gregorio, pasando por las Belermas y Dulcineas¹⁷⁵. ¿Dentro de lo que llamo la “primera trama” del *Segundo Quijote*, no tendría la “segunda”, con su coercitiva orientación demonológica, una función socio-política? ¿No intentarían los Grandes de Aragón impedir el proyecto quijotesco? Estas interrogaciones son, desde luego, materia para otras investigaciones, pero lo que queda claro hasta ahora es que los dos duques contrarían de plano la empresa que Cervantes trazaba para su “caballero” en los primeros capítulos de la *Segunda parte*: imitar

172 Véase James Iffland, *op. cit.*, pp. 471-568.

173 “[...] Que no todos son cortesés ni bien mirados: algunos hay follones y descomedidos: ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo: que unos son de oro, otros de alquimia, y todos parecen caballeros, pero no todos pueden estar al toque de la piedra de la verdad. Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros, y caballeros altos hay que parece que aposta mueren por parecer hombres bajos; aquéllos se levantan o con la ambición o con la virtud, éstos se abajan o con la flojedad o con el vicio; y es menester aprovecharnos del conocimiento discreto para distinguir estas dos maneras de caballeros, tan parecidos en los nombres y tan distantes en las acciones” (II, 6, p. 674).

174 “¿Hay más, sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España; que, aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco? Estenme vuestras mercedes atentos, y vayan conmigo” (II, 1, p. 629).

175 Pierre Darnis, “*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha: éléments sur une satire ménippéenne* (II)”.

a Godofredo de Bullón en *La Jerusalén liberada* de Torquato Tasso. ¿De qué lado se sitúan en este contexto los aristócratas? Es una cuestión sin duda espinosa. Pero me estoy preguntando si los aficionados a los libros de caballerías del siglo XVI y XVII no tendrían alguna idea del tipo de relación de fuerzas que describió Cervantes. En el castillo de los duques, en efecto, no siempre suenan ecos muy agradables para los oídos de sus huéspedes.

“Que de mano en mano va”: Historia textual de la *Lira de Melpómene* (1666) de Enrique Vaca de Alfaro

Ma ÁNGELES GARRIDO BERLANGA
Universidad de Sevilla

Título: “Que de mano en mano va”: Historia textual de la *Lira de Melpómene* (1666) de Enrique Vaca de Alfaro.

Title: “Que de mano en mano va”. Textual History of the *Lira de Melpómene* (1666) by Enrique Vaca de Alfaro.

Resumen: El presente trabajo se centra en analizar los cuatro ejemplares conocidos y conservados de la edición poética del médico y escritor cordobés Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685), titulada *Lira de Melpómene* (Córdoba, 1666). Por medio del estudio de cada uno de ellos conoceremos las manos por las que pasaron, gracias a los *ex libris* y *marginalia* que hallamos en ellos.

Abstract: This paper focuses on analyzing the four known and preserved copies of the poetic edition of the Cordovan physician and writer Enrique Vaca Alfaro (1635-1685), titled *Lira de Melpómene* (Córdoba, 1666). Through the study of each of them we will know the hands that they passed, thanks to the *ex libris* and *marginalia* we find in them.

Palabras clave: Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, Historia textual, Recepción.

Key words: Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, Textual History, Reception.

Fecha de recepción: 1/5/2016.

Date of Receipt: 1/5/2016.

Fecha de aceptación: 22/6/2016.

Date of Approval: 22/6/2016.

La *Lira de Melpómene* (1666) del doctor Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685) es el último volumen lírico de autor salido de las prensas cordobesas en el Seiscientos, precedido únicamente por el de *Varias Rimas* (1629) de Miguel Colodrero y Villalobos, y por el de las *Rimas* de Antonio de Paredes (1622). Se trata de una edición en octavo, de 68 hojas, compuesta por ocho cuadernillos y dos medios pliegos sin signatura. El primero de ellos se encuentra tras el cuadernillo B y en él se halla un grabado en

cobre con el retrato del autor; el segundo medio pliego figura al final de la obra, tras el cuadernillo H, y alberga una «Anotación con un listado de obras que tiene Enrique Vaca de Alfaro pendientes de imprimir» y la «Corrección de erratas». En cuanto a la estructura del libro, la composición principal es un epilio moral de tema mitológico que versa sobre la transformación de Acteón en ciervo, motivada por la cólera de Diana. A este poema le antecede un abultado aparato paratextual en el que tienen cabida numerosos poemas encomiásticos dedicados al autor y le sigue un conjunto de “Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos”.

Resulta más que probable que la producción de ejemplares de esta obra fuera exigua, pues el interés de su autor no fue el de la difusión y comercialización, sino el de remarcar su imagen para ascender en el escalafón social de su ámbito local y permanecer eterno en la memoria de sus compatriotas¹. Así, la *Lira de Melpómene* va dirigida a un reducido círculo que podemos identificar, en parte, con los poetas que participan en los preliminares de la misma y que comparten con el autor su concepto de la escritura: la de la poesía como *fármaco*². De ahí que, actualmente, conservemos únicamente cuatro ejemplares del texto, localizados en la Biblioteca Nacional de España, la Hispanic Society of America de Nueva York, la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia y en la Bancroft Library de Berkeley. El análisis de estos ejemplares nos invita a descubrir la historia textual de la *Lira* y su recepción por medio del estudio de las numerosas huellas que sus poseedores dejaron impresas sobre ellos.

I. MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, R/I 2845.

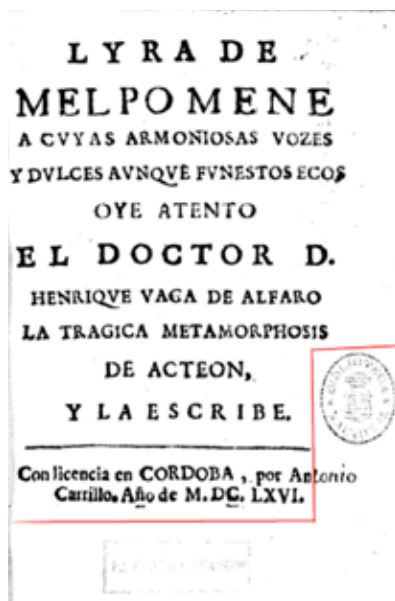
El ejemplar de la *Lira de Melpómene* de la Biblioteca Nacional de España está encuadernado en pergamino, conserva todos sus cuadernillos e in-

1 Véase M^a. Ángeles Garrido Berlanga, “Enrique Vaca de Alfaro: la imagen del autor a través de su obra”, *Etiópicas*, 9 (2013), pp. 167-189; y “Estrategias editoriales de un poeta en el Barroco tardío: Enrique Vaca de Alfaro ante su poesía”, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 2 (2015), pp. 62-73.

2 Véase Pedro Ruiz Pérez, “Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármaco*”, en *Hilaré tu memoria entre las gentes”: Sobre literatura áurea. Homenaje a Antonio Carrreira*, eds. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, II, pp. 275-291.

cluye el retrato del autor en el medio de pliego sin signatura que sigue al cuadernillo B. Se trata de un ejemplar que muestra signos de manipulación en la portada, así como marcas de lectura y pertenencia.

Las señas de propiedad están presentes ya desde la portada, donde aparece estampado el sello de la Biblioteca Nacional de España y, en la parte inferior, el de Pascual de Gayangos como puede verse (o, al menos, intuirse) en la siguiente imagen:



La línea roja marca la zona cercenada de la portada. Su restauración posterior presenta un papel distinto al original. En él, unas letras manuscritas completan erróneamente el nombre del impresor de la obra. La mano encargada de esta labor, probablemente la del restaurador, confundió al impresor, al identificarlo con “Antonio”, en lugar de con “Andrés”.

En el reverso de la portada asoman dos marcas de pertenencia. Si atendemos al orden en el que aparecen, la primera es manuscrita y en ella se lee: “Del lic. Ramírez de las Casas Deza, médico de Córdoba”. La segunda marca es un sello que pertenece a la Biblioteca de Francisco de Borja Pavón. En su extremo inferior izquierdo tiene escrito a lápiz, de forma muy débil, “1850”.

*Del Lic. Ramirez de la Cruz
su Dosa Medico de Cordoba.*



Por último, en el recto del folio sin signatura que precede al grabado con el retrato del autor de la obra, se halla, dibujado a pluma, el escudo nobiliario del linaje de los Ramírez de Arellano, conformado por un blasón de gules y tres flores de lis dispuestas a modo de triángulo invertido acompañado de una leyenda que reza: “Ramírez de Arellano. Año 1834”; y, al pie, el verso 462 del libro I de la *Eneida* de Virgilio (“*Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*”), también manuscrito.



*600 Ramirez de Arellano
Año 1834*

*Sunt lacrimae rerum et mentem
mortalia tangunt.
Virgilio.*

Si ordenamos cronológicamente los *ex libris*, nos daremos cuenta de que el primero de ellos es el de Ramírez de Arellano, fechado en 1834. La familia de los Ramírez de Arellano acogió a destacados políticos e intelectuales del siglo XIX. El iniciador de la saga fue Antonio Ramírez de Arellano y Baena (Lucena, 13 de marzo de 1792 - Córdoba, 1 de septiembre de 1867), quien contrajo matrimonio con Josefa Gutiérrez de Salamanca (Aguilar de la Frontera, 1794 - Córdoba, 1851), y de esa unión nacieron: Carlos (Aguilar de la Frontera, 1814 - Granada, 1874), Manuel (Aguilar de la Frontera, 1816 - :?), Feliciano (Cádiz, 1826 - Córdoba, 1896) y Teodomiro (Cádiz, 1828 - Córdoba, 1909). De todos ellos, quien alcanzó mayor protagonismo en la vida pública cordobesa fue el primogénito, Carlos Ramírez de Arellano. A él atribuimos el *ex libris* del ejemplar que estudiamos, pues fue propietario, ya desde su juventud, de una biblioteca que contaba con un total de 321 volúmenes sobre literatura, que fue incrementando con el paso del tiempo³. De la biblioteca, así como de las obras de Carlos Ramírez de Arellano, se serviría su sobrino, el bibliógrafo Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales. Este, inspirado, posiblemente, por el manuscrito inédito y actualmente desaparecido del *Catálogo biográfico de los escritores naturales de la provincia y obispado de Córdoba posteriores a la conquista de dicha ciudad por san Fernando* que su tío Carlos presentó en 1850 y 1851 a la Real Academia de Córdoba, escribió y publicó su *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*⁴. Resaltamos este hecho porque este texto copia en su totalidad el de los *Varones ilustres de Córdoba* de Vaca de Alfaro, tal y como menciona el autor en su prólogo al mismo⁵;

3 Francisco Miguel Espino Jiménez, “Políticos intelectuales del siglo XIX. La familia Ramírez de Arellano”, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba*, 8 (2002), pp. 32-54 (p. 38).

4 Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1922.

5 *Ibidem*, p. 8: “Antes que yo, en Córdoba, se había hecho muy poco en esta clase de trabajos, pudiéndose decir que todo queda reducido a los apuntes recopilados por el doctor Enrique Vaca de Alfaro y a los de mi tío don Carlos Ramírez de Arellano. La obra de Vaca es meritísima porque, adelantándose a su siglo, copia las portadas enteras y trae muchísimos pormenores bibliográficos que omitía siempre don Nicolás Antonio y algunos otros; así es que lo de Vaca lo he aprovechado todo”.

lo cual denota un marcado interés por parte de estos intelectuales hacia la producción escrita del autor de la *Lira de Melpómene*.

No obstante, si esta obra estuvo en los anaqueles de la biblioteca de Carlos Ramírez de Arellano, no lo fue por mucho tiempo, ya que su sobrino Rafael, cuando la cataloga en su *Ensayo*, no la vincula a su biblioteca y copia la descripción que de ella hiciera su “excelente amigo” José María Valdenebro y Cisneros⁶. Por tanto, este ejemplar tuvo que mudar de lugar y de propietario; y tal vez lo hiciera en vida del propio Carlos Ramírez de Arellano, e incluso puede que fuese él mismo quien lo propiciara. Como sabemos, era muy habitual el intercambio de libros entre los intelectuales del siglo XIX, por lo que no puede extrañarnos que Carlos Ramírez de Arellano intercambiara este ejemplar de Vaca de Alfaro con cualquiera de sus contemporáneos. No en vano, lejos de dejar esta incógnita abierta, y gracias a los *ex libris*, podemos conjeturar que el siguiente poseedor fue el médico Luis María Ramírez de las Casas-Deza (Córdoba, 26 de junio de 1802 - 5 de mayo de 1874), encargado de inventariar los fondos de la Biblioteca Pública Provincial de Córdoba cuando se creó, el 12 de julio de 1842. Carlos Ramírez de Arellano y Ramírez de las Casas-Deza mantuvieron relación, como lo prueba la pertenencia de ambos a la Real Academia de Córdoba durante los inicios de esta institución, en la que el primero ostentó el cargo de director⁷; así como la correspondencia epistolar que existió entre ambos y que se conserva en la Biblioteca Nacional de España⁸.

El interés de Ramírez de las Casas por Vaca de Alfaro y sus obras puede arrancar de su profesor de Latinidad, José Mariano Moreno Bejarano (Córdoba, 4 de julio de 1764 - Córdoba, 20 de octubre de 1833), quien, en una carta de 1828 dirigida a su pupilo, se excusa por no haber podido

6 En estos términos habla Rafael Ramírez de Arellano del bibliógrafo José María Valdenebro y Cisneros (1861-1925) a propósito de una copia de los *Varones ilustres* de Vaca de Alfaro que Valdenebro regaló a Ramírez de Arellano. Véase Rafael Ramírez de Arellano, *ibidem*, p. 680.

7 Véase Teodomiro Ramírez de Arellano, *Paseos por Córdoba*, Córdoba, Imp. Rafael Arroyo, 1873, I, p. 252.

8 *Carta de Carlos Ramírez de Arellano a Luis María Ramírez de las Casas-Deza, Madrid, 21 de abril de 1856*, Mss./12973/39 de la Biblioteca Nacional de España y *Cartas de y a Luis María Ramírez de las Casas-Deza*, Mss./12973 de la Biblioteca Nacional de España.

seguir su “proyecto” y lamenta la falta de atención prestada a Vaca de Alfaro por Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana*:

Mi estimado discípulo, esto todo ha causado que no haya, aun con mucho trabajo mío, seguido el proyecto en el que ya tendría usted completos muchos artículos, especialmente de [...] Enrique Vaca de Alfaro (cordobés, célebre médico, humanista y poeta, y de quien con indignación leo cuatro o seis líneas en don Nicolás Antonio, siendo así que fuera de Vaca de Alfaro, un varón inmortal) [...]º.

En el margen derecho de la carta, José Mariano Moreno se refiere de nuevo a Vaca de Alfaro en estos términos:

Digo que leí con enfado e indignación en esta *Bibliotheca Hispana* de don Nicolás Antonio el artículo que del doctor don Enrique Vaca de Alfaro expresó en cuatro o cinco líneas, siendo así que fue célebre médico, humanista famoso, y buen poeta; del que he leído cosas muy buenas e impresas, y mi enfado es que nada de esto creo prudentemente se le ocultó al bibliotecario don Nicolás Antonio y se contentó solo con decir que fue médico cordobés, y muy poco más [dijo], cuando yo creía que haría un artículo digno de un varón inmortal, pero para nada me hace falta, pues tengo mil recursos de donde formar lo condigno a sus méritos.

De las palabras de Moreno Bejarano se deduce que el “proyecto” que Ramírez de las Casas se traía entre manos era la reunión de varios “artículos” sobre varones ilustres. Algunos de ellos tuvo a bien publicarlos, como el dedicado a Vaca de Alfaro y a su tío Bernardo de Cabrera, en el *Semanario pintoresco español*¹⁰, y otros quedaron manuscritos y se conservan en la Biblioteca Provincial de Córdoba¹¹.

9 Carta de José Mariano Moreno a Luis María Ramírez de las Casas-Deza en Córdoba, 26 de agosto de 1828, Mss./12973/16:11 de la Biblioteca Nacional de España.

10 Luis María Ramírez de las Casas-Deza, “Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera”, *Semanario pintoresco español*, 45 (1841), pp. 357-358.

11 Entre ellos se encuentra la *Genealogía de varias familias nobles cordobesas*, Biblioteca Provincial de Córdoba, Ms. 93, que aborda la biografía de Enrique Vaca de Alfaro en su segundo cuadernillo, titulado “La familia Alfaro”.

Por influencia o no de Moreno Bejarano, lo que hasta ahora queda patente es el interés de Ramírez de las Casas por Vaca y el hecho de que, por mediación o no de Carlos Ramírez de Arellano, consiguió hacerse con el ejemplar que pudo pertenecerle. No en vano, observa Rafael Ramírez de Arellano: “a manos del señor Ramírez Casas-Deza vinieron, no sabemos por dónde, muchos autógrafos del Dr. Vaca de Alfaro”¹².

De ser propiedad del médico Ramírez de las Casas pasaría a serlo del farmacéutico e intelectual cordobés Francisco Borja Pavón (Córdoba, 10 de octubre de 1814-21 de septiembre de 1904), miembro también de la Real Academia de Córdoba, quien pudo obtenerlo en 1850, tal y como figura a lápiz en el *ex libris* con su nombre inserto en el ejemplar. Borja Pavón habla así de su estimado Luis María Ramírez de las Casas-Deza en los *Apuntes necrológicos* que le dedicó a su muerte:

Muchos son los trabajos y servicios que tiene prestados, ya en la asistencia médica de algunas poblaciones en tiempos de epidemia, ya en juntas o comisiones administrativas, como son las de Instrucción primaria y de Estadística; en el Ayuntamiento, a que perteneció alguna vez como síndico; en la antigua *Comisión artística*, donde contribuyó a la formación de la Biblioteca y del Museo; y en el desempeño de encargos especiales, señaladamente en aquellos en que podían utilizarse las muchas noticias históricas y datos variados que su diligencia supo allegar¹³.

Atestigua el estrecho vínculo que había entre ambos intelectuales las cartas que Francisco Pavón dirige a Luis María Ramírez y que se conservan en la Biblioteca Nacional de España¹⁴. Francisco de Borja Pavón, cronista de la provincia de Córdoba desde 1887 e hijo predilecto de la misma ciudad de Córdoba desde 1891, amasó una biblioteca compuesta por más de 3500 volúmenes. Si, entre ellos, pudo contar con el ejemplar de la *Lira de Melpómene* que previamente perteneció a Ramírez de Arellano, muy

12 Rafael Ramírez de Arellano, *op. cit.*, p. 323.

13 Francisco de Borja Pavón y López, *D. Luis María Ramírez de las Casas-Deza: apuntes necrológicos que leyó en la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, Córdoba, Imprenta del Diario Córdoba, 1874, p. 7.

14 Véase *Carta de Francisco Pavón a Luis María Ramírez de las Casas-Deza, Madrid, noviembre de 1835*, Mss./12973/30 de la Biblioteca Nacional de España.

probablemente se lo debió a su compañero Ramírez de las Casas-Deza.

La importante biblioteca de Borja Pavón, sin embargo, no se mantuvo intacta ni durante su vida ni al cabo de ella. Así, en el inventario *post mortem* de su biblioteca, impreso con el título *Catálogo de libros que forman la biblioteca que perteneció al ilustrísimo Sr. D. Francisco de Borja Pavón en Córdoba*¹⁵, no encontramos ni rastro de la *Lira de Melpómene* ni de ninguna otra obra de Vaca de Alfaro. Como sabemos, parte de su biblioteca fue donada a la Biblioteca Provincial de Córdoba¹⁶. Sin embargo, no es este el motivo que explica la ausencia de la *Lira de Melpómene* en el *Catálogo*, ya que tampoco existe un ejemplar de la *Lira* en la Biblioteca Provincial de Córdoba. Lo que explica esta ausencia es el *ex libris* que podemos encontrar en el extremo inferior de la portada y que reza: “Pascual de Gayangos”. Las visitas continuas de Pascual de Gayangos (Sevilla, 21 de junio de 1809 - Londres, 5 de octubre de 1897) a Córdoba y la extensa correspondencia epistolar de este con Ramírez de las Casas-Deza y con Borja Pavón lo dilucida. Así describe Casas-Deza a Gayangos en una de las visitas que este hizo a Córdoba, a la vuelta de su viaje africano durante el verano de 1848:

Por el mes de agosto, pasó por esta [ciudad] el célebre orientalista D. Pascual Gayangos, que me traía una carta de recomendación de D. Valentín Cardera, pero llegó la diligencia a hora tan inoportuna que no pudo verme y me escribió desde Sevilla diciéndome que nos veríamos a la vuelta de su viaje. En efecto, por octubre o noviembre, recibí un aviso del parador de la diligencia en que se me avisaba que había llegado un caballero que quería verme. Fui allá y me encontré a un señor de regular estatura y medianas carnes, el rostro redondo y blanco, los ojos más bien grandes que pequeños y como un poco amortiguados, bastante calvo y con bigote, y no recuerdo si también barba, que vestía un jaique africano de una tela de lana gruesa y de color claro y con capucha, que tenía echada y parecía un moro pintiparado: era D. Pascual Gayangos. Nos saludamos muy

15 *Catálogo de libros que forman la biblioteca que perteneció al ilustrísimo Sr. D. Francisco de Borja Pavón en Córdoba*, Córdoba, Imprenta “La Bandera Española”, 1908.

16 Véase Antonio Flores Muñoz, *Catálogo de incunables e impresos del siglo XVI de la Biblioteca Pública de Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1986, pp. 10-11.

afectuosamente y me comunicó que venía de hacer un viaje por Berbería donde había adquirido varios escritos y objetos curiosos de que me mostró algunos¹⁷.

En las cartas que intercambia Borja Pavón con Gayangos se hace más que evidente el canje de libros entre ambos, ya que podemos encontrar en ellas una “lista y recibo de libros”¹⁸. En la valiosísima correspondencia que mantienen se ve, con claridad, cómo estos eruditos se permutaban con frecuencia material bibliográfico y numismático. En estas epístolas se atestigua el cuidado de Pavón a la hora de enviarle a Gayangos solo “libros duplicados”, y cómo Gayangos habla también de que algunos de ellos son “libros incompletos o estropeados”. Lo cierto es que, según apunta Manuel Carrión Gutiérrez, “Gayangos puso cerco sin duda a los libros de la biblioteca pública de Córdoba [...]. Es indudable que Gayangos, no sin trabajo, consiguió cambiar libros antiguos por modernos y necesarios en una biblioteca pública”¹⁹. Fitzmaurice-Kelly, en la necrológica que le dedicó a Gayangos en 1897, destaca su condición de bibliófilo. Así, observa que:

[Gayangos] tuvo un insuperable instinto para la adquisición de rarezas bibliográficas y su pasión predominante fue la de coleccionista. El hecho de que una obra determinada fuera escasa le inclinó a veces a sobrevalorar su importancia literaria y a cantar sus alabanzas un poco por encima de lo debido²⁰.

Quizás fuese el escaso número de ejemplares existentes o conocidos de la *Lira de Melpómene* lo que le llevó a codiciarla, y no dudó en solicitarle esta

17 Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Biografía y memorias especialmente literarias de don Luis María Ramírez de las Casas-Deza*, prólogo de José Manuel Cuenca Toribio, Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, 1977, p. 135.

18 *Cartas de Pascual Gayangos a D. Francisco de Borja Pavón, cronista que fue de Córdoba, y minutas o copias autógrafas de muchas de las dirigidas por él. Incluye listas y recibos de libros*, Mss. / 19599 de la Biblioteca Nacional de España.

19 Manuel Carrión Gutiérrez, “D. Pascual de Gayangos y los libros”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, 8 (1985), pp. 71-90 (pp. 80-81).

20 James Fitzmaurice-Kelly, “Chroniques”, *Revue Hispanique*, 4 (1897), pp. 337-341. Manuel Carrión Gutiérrez, *op. cit.*, p. 73.

obra a Borja Pavón, como puede deducirse de la lectura de la siguiente misiva, fechada el 31 de marzo de 1879:

Tengo grande empeño en adquirir, si es posible, un ejemplar de la *Proposición quirúrgica* de Enrique Vaca de Alfaro, Sevilla, 1618, 4^o y de su *Lira de Melpómene* Córdoba, 1666, 8^o, con retrato. Ambos los necesito para un trabajo que traigo entre manos. Este último, recuerdo, le tiene V. en su librería y, aunque la última vez que pasé por Córdoba, me le ofreció V. generosamente y yo no acepté porque primeramente no quería privarle a V. entonces de cosa que le era grato tener, y lo segundo, por no saber qué darle a V. en cambio²¹.

La carta en conjunto es muy reveladora de las relaciones entre Pavón y Gayangos. No tenemos noticia de que este último realizara ningún “trabajo” sobre Enrique Vaca de Alfaro, autor de la *Proposición quirúrgica*, ni sobre el nieto de este, el Enrique Vaca de Alfaro autor de la *Lira de Melpómene*, a los cuales confunde. En buena lógica, puede que esta fuera, únicamente, la excusa empleada por Gayangos para conseguir ambas obras. Sabemos que finalmente logró su propósito y el sevillano se hizo con la *Lira de Melpómene*, aunque desconocemos a cambio de qué. Pascual de Gayangos que, por entonces, estaba en Madrid, envió a un amigo a por el libro a Córdoba, como sabemos por carta del 4 de mayo de 1879:

Sr. D. Francisco de B. Pavón:

Mi muy estimado amigo: El Sr marqués de los Castellones tiene encargo de su primo, don Fernando Fernández de Velasco, mi amigo, de pasarse por su casa y recoger la *Lira de Melpómene* con que V. me brinda por segunda vez. No tengo hoy día de elecciones y, además de recepciones académicas que habré de presidir, tiempo más que para dar a V. gracias por su seria atención, y rogarle mande como guste a su af[ectisí]mo amigo y servidor, Q. B. L. M., Pascual de Gayangos²².

21 *Carta de Pascual de Gayangos a Francisco de Borja Pavón*, 31 de marzo de 1879, Biblioteca Nacional de España, Mss./19599, f. 182r.

22 *Carta de Pascual de Gayangos a Francisco de Borja Pavón*, 4 de mayo de 1879, Biblioteca Nacional de España, Mss./19599, f. 185r.

Pero Gayangos no solo se esmeró en reunir una de las más importantes bibliotecas de su tiempo, sino que también se preocupó de no dispersarla. De ahí que vendiera en vida su colección de libros orientales a la Real Academia de la Historia²³ y que pocos años después de su fallecimiento, sus herederos decidieran también vender su acervo librario, formado por 1315 cuerpos de títulos y legajos y unos 22 000 volúmenes impresos, a la Biblioteca Nacional de España²⁴. En esta sede se aloja hoy día el ejemplar, también marcado con el *ex libris* correspondiente a la derecha de su portada. La Biblioteca Nacional es, pues, por ahora, el último puerto en el que paró este ejemplar, que ha recorrido toda una travesía por distintas bibliotecas, publicando en sus folios la presencia, cada vez mayor, de las huellas de sus distintos poseedores.

En cuanto a los *marginalia*, todos ellos pueden identificarse como marcas de lectura o correcciones. Hallamos enmiendas al texto: en el f. G6r., donde “refiere” pasa a ser “referiré”; en el f. C1v., donde se añade un signo de interrogación tras la palabra “Diana” y tras la palabra “sueño”; y en el f. E8r., donde se inserta un signo de interrogación tras la palabra “bueno”. Estas enmiendas al texto se repiten en el ejemplar de la Hispanic Society. Por lo que respecta a las marcas de lectura, hallamos dos glosas con la misma letra firmadas por el autor de las mismas en el f. F8r., a propósito de la versión castellana que Enrique Vaca hace del epigrama 54 de Marcial que reza: “Bermejo y negro de rostro, / cojo también, siendo tuerto, / eres Zoilo: entre tanto / malo, ¿tienes algo bueno?”. La primera glosa la encontramos en el margen derecho del folio, encuadrada entre dos líneas verticales y anota lo siguiente: “A los que tienen el pelo bermejo que vulgarmente llamamos pelos de Judas, llamados así en Extremadura”. La segunda está al final del folio y menciona: “Tuerto y cojo eres [...] / jaro y la cara morena. [...] / Si tú hicieras cosa buena, / ella la [...] en la frente”. Al final de esta aparece

23 La colección de libros orientales de Pascual de Gayangos fue comprada por Real Decreto de 22 de noviembre de 1895.

24 La biblioteca de Pascual de Gayangos fue comprada en 400.000 pesetas por Real Decreto de 10 de marzo de 1900. Véase *Informe emitido por la comisión nombrada por las Reales Academias Española y de la Historia sobre la conveniencia de la adquisición por el Estado de la biblioteca de D. Pascual Gayangos y tasación de la misma*, Madrid, Fortanet, 1899.

escrito: “Gallardo [...] J.”. Por medio de esta firma y la alusión a Extremadura en la primera glosa, podemos identificar al autor de ambos *marginalia*: Bartolomé José Gallardo (Badajoz, 13 de agosto de 1776 - Alicante, 14 de septiembre de 1852). El afamado bibliógrafo tuvo la oportunidad de conocer la *Lira de Melpómene*, como nos consta por la descripción que de ella hace en su *Ensayo*, cols. 1210-1211. Sin embargo, tal vez nunca llegó a poseer ningún ejemplar en su biblioteca, y se sirvió de este para realizar la descripción que podemos leer en su obra. Gallardo frecuentaba la biblioteca capitular de la capital cordobesa por el tiempo en el que Ramírez de las Casas la custodiaba, como él mismo atestigua en su *Biografía y memorias*, donde nos relata cómo el erudito se las ingeniaba para estar a solas en la biblioteca, pues “le encerraban [a Gallardo] en ella [en la biblioteca] a las ocho de la mañana y salía a las dos de la tarde”²⁵.

Por fin, figuran en la última parte del libro una serie de glosas en latín, valorando la calidad de las traducciones y versiones que Enrique Vaca acometió. Así, en el f. F4v., tras el soneto que versiona el epigrama 43 de Ausonio y que comienza: “De la fuerza del hado compelido”, se localiza una glosa manuscrita en latín que reza: “*Non potest haec versio / illo modo sustineri, quip- / pe quae mente(m) n(on) assequit(ur), imo corrumpit*” (“No puede mantenerse esta versión de aquella manera, puesto que no sigue la idea del poeta; es más, la tergiversa”); en el f. E8r., junto a la traducción del epigrama 107 de Marcial, se encuentra otra glosa latina “*opt.e*”; y en el mismo folio, al margen de la traducción del epigrama 54 de Marcial, se lee: “*inepte*”. Podríamos atribuir estas glosas a Menéndez Pelayo (Santander, 3 de noviembre de 1856 - 19 de mayo de 1912), si tenemos en cuenta que, en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, recoge y evalúa algunas de las versiones al castellano de versos latinos que Enrique Vaca incluyó en la *Lira de Melpómene*. En concreto, del soneto “De la fuerza del hado compelido” afirma: “El epigrama de Ausonio está mal entendido en esta pésima versión. El poeta latino habla de dos personas distintas: el que iba a ahorcarse y encontró el tesoro y el que había escondido el tesoro y se ahorcó desesperado por no encontrarle. Toda la gracia del epigrama consiste en este contraste.

25 Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *op. cit.*, pp. 113-114.

¿Dónde tendría los ojos el Dr. Vaca de Alfaro? Si su cirugía valía lo que sus humanidades, ¡infelices de sus clientes!”²⁶. No obstante, proponemos esta tesis únicamente como conjetura.

2. NUEVA YORK, HISPANIC SOCIETY OF AMÉRICA, PQ 6437.VO3 L97 166.

El ejemplar de la Hispanic Society of America mantiene todos sus cuadernillos y folios, incluido el medio pliego con el retrato inserto, al igual que el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España. La tinta define perfectamente los tipos de este impreso, que luce un estado de conservación óptimo. Tiene una encuadernación de aspecto lujoso, en pasta valenciana de color verde y sobre su cubierta delantera resalta en letras doradas el *ex libris* de Vicente Salvá y Pérez.



En el reverso de la tapa frontal constan tres *ex libris*: el primero de ellos pertenece a la Hispanic Society of America, el siguiente a Ricardo de Heredia y el último al marqués de Jerez de los Caballeros.

26 Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1902, I, p. 168.



Por orden cronológico, el primer poseedor de este ejemplar que quiso marcarlo con su *ex libris* fue Vicente Salvá Pérez (Valencia, 10 de noviembre de 1786-París, 5 de mayo de 1849), gramático, bibliógrafo, librero y editor español. Su hijo, Pedro Salvá y Mallén (1811-1870), atestigua que esta obra estuvo en la biblioteca de su padre, al incluirla en su *Catálogo de la biblioteca Salvá*²⁷. Sin embargo, el fondo que con tanto esmero reunió y cuidó tanto el padre como el hijo, considerado uno de los mejores del momento, no solo por la rareza de las ediciones y el número de volúmenes (más de 4000, todos ellos muy escogidos y cotizados por los bibliófilos), sino también por sus lujosas encuadernaciones, lo adquirió tres años después de la muerte de Pedro Salvá, en 1873, Ricardo Heredia y Livermoore (1831-1896). Entre los libros de Salvá se encontraba este ejemplar de la *Lira de Melpómene* de Vaca de Alfaro, el mismo que Ricardo Heredia marcó con su *ex libris*, colocándolo en el centro del reverso de la tapa delantera del impreso.

Heredia, hijo de un rico industrial malagueño, fue un bibliófilo, polí-

27 Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, I, p. 340, n^o. 1013.

glota y erudito a quien Alfonso XII le dio el título nobiliario de I conde de Benahavís. Consiguió reunir una gran biblioteca con volúmenes de notable antigüedad, pues a los volúmenes de Salvá se sumaron otros tantos ejemplares procedentes del marqués de Astorga, Juan Antonio Ramírez, Brunet, el marqués de Morante, etc. El gobierno de España pretendió comprar esta biblioteca, llamada “Benahavís”, para lo cual se aprobó la correspondiente partida presupuestaria; pero al final no se llegó a materializar la compra y fue subastada en París entre 1891 y 1894, dispersándose por todo el mundo sus más de 8000 libros²⁸. Buena parte de ellos fueron adquiridos por las principales bibliotecas públicas europeas, mientras que otros tantos pasaron al ámbito del comercio de los libros antiguos. El ejemplar de la *Lira de Melpómene* que estudiamos tuvo la suerte de caer en manos de Manuel Pérez de Guzmán (1852-1929), marqués de Jerez los Caballeros, quien en 1892 asistió a la subasta de la biblioteca de Heredia y compró unos doscientos libros, casi todos de poesía²⁹.

Desde París volvió a Andalucía, bajo el brazo del marqués de Jerez de los Caballeros³⁰, el ejemplar que analizamos de la *Lira de Melpómene*, aunque en esta ocasión su destino no fue Córdoba, sino Sevilla, ciudad donde se encontraba la biblioteca del aristócrata³¹, y en el que este ejemplar reposaría después de su aventura, no sin que antes fuera marcado con el *ex libris* de Manuel Pérez de Guzmán en la parte inferior del reverso de la cubierta delantera del ejemplar, justo debajo del *ex libris* de Ricardo Heredia. Una vez en Sevilla, su suerte lo llevaría diez años después a otro

28 Véase *Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia, comte de Benahavis*, París, É. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891-1894.

29 La noticia figura en una carta del marqués de Jerez de los Caballeros a Marcelino Menéndez y Pelayo del 1 de mayo de 1892, citada por Antonio Rodríguez-Moñino, “El marqués de Jerez de los Caballeros”, en *Catálogo de los manuscritos poéticos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Moñino, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1966, III, p. 119, donde menciona: “unos [libros] han salido baratos, pocos, algunos regulares, y la mayor parte a precios elevadísimos”.

30 John O’Neill, “Don Manuel Pérez de Guzmán, marqués de Jerez de los Caballeros, bibliófilo y académico”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 37 (2009), pp. 331-344 (p. 331).

31 Véase *Catálogo de la Biblioteca de Manuel Pérez de Guzmán y Boza, marqués de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, [s.t.], 1899.

continente, a América, y en concreto a la Hispanic Society of America de Nueva York, donde se atesora actualmente³², tras la adquisición que Archer Milton Huntington hizo en 1902 de toda la biblioteca del marqués, lo que explica el último *ex libris* de la obra que figura en la parte superior del reverso de la encuadernación delantera, justo sobre el *ex libris* de Heredia. Antes de que esto se produjera, no obstante, tuvo ocasión de consultar este ejemplar en la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros el bibliógrafo sevillano José María Valdenebro y Cisneros³³.

En cuanto a los *marginalia* de este ejemplar, los únicos que presenta son los referidos a la adición o enmienda que presenta también el de la Biblioteca Nacional de España.

3. FLORENCIA, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DE FLORENCIA, MAGL.3.4.276 00000.

En este caso se trata de un ejemplar de la *Lira de Melpómene* inserto en un volumen facticio encuadernado en pergamino con otras dos obras de Vaca de Alfaro: un doble pliego en cuarto titulado *Rabbi Moysis cordubensis vita*, Córdoba: [s.t], 1663, y un pliego en folio con poesía mural dedicado *Al primero asunto del certamen poético que el excelentísimo príncipe, marqués de Priego...*, fechado en Montilla el 26 de agosto de 1661. Ambas obras son rarísimas. La primera de ellas, mencionada por el autor en su catálogo de los *Varones ilustres de Córdoba*, se daba por perdida; y de la segunda, ejemplo de poesía mural, no se tenía noticia hasta hoy. Lo insólito de ambas obras ha hecho pensar al personal bibliotecario de las “*Sale di consultazione - Consultazione del materiale antico e speciale*”, dirigido por la señora Antonella Lumini, que podrían obedecer a adquisiciones propias de un coleccionista de la talla de Antonio Magliabecchi, quien sentó las bases para la fundación de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia en 1714, ya que legó a la capital italiana su colección completa de libros, que abarcaba aproximadamente 30000 volúmenes,

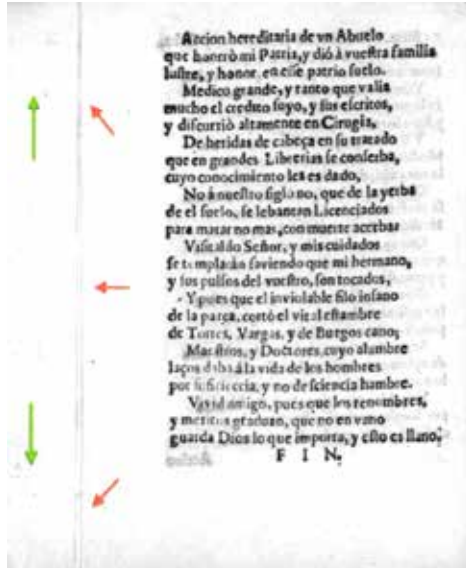
32 Véase Clara Louise Penney, *Printed books: 1468-1700 in the Hispanic Society. A Listing*, New York, Hispanic Society, 1965.

33 José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900, pp. 146-147.

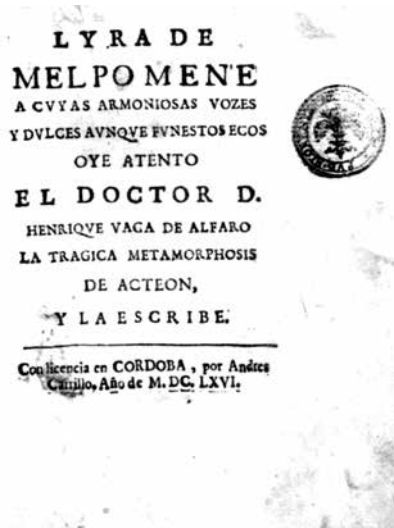
con la sola condición de que fueran de dominio público³⁴. Como sabemos, este bibliotecario regio nunca salió de Florencia, por lo que no pudo ir a Córdoba a hacerse con estos impresos; sin embargo, conocía a la perfección todas las bibliotecas, por mor de la correspondencia que mantenía con sus colegas. Quizá en algunas de las misivas que intercambiaba con bibliófilos y libreros de todo el mundo, le llegaron estos ejemplares o algunos de ellos.

En lo que respecta a la *Lira de Melpómene*, este ejemplar presenta dos características. En primer lugar, está incompleto, pues le faltan el medio pliego sin signatura que tienen inserto tanto el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España como el de la Hispanic Society tras el cuadernillo B y el F. Esto conlleva la ausencia en el ejemplar del grabado con el retrato de Vaca de Alfaro, de la “Anotación” y de la “Corrección de erratas”. Teniendo en cuenta que el medio pliego no forma parte del cuadernillo, sino que se encuentra adjunto a él, es fácil explicar que, por industria del tiempo o del artificio humano, se desuniera del impreso, lo que pudo provocar su pérdida. También es posible que no todos los ejemplares circularan con el medio pliego. En segundo lugar, el ejemplar presenta la misma imposición en octavo que el resto de los conservados, pero da la sensación de que, en este caso, pudo utilizarse un pliego de mayor marca. Las hojas pares que componen cada cuadernillo se guillotinaron por el lateral opuesto al que están cosidas, como puede verse en la siguiente imagen, donde señalamos con flechas rojas la parte por la que seegó la hoja H8 y con flechas verdes la parte de la hoja anterior, la H7, que sobresale un tanto.

34 Hasta el 17 de julio del 2014, el personal bibliotecario de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia desconocía la existencia de estas obras anejas a la *Lira de Melpómene*. Cuando, tras revisar la obra, le pregunté por la posible procedencia de las mismas, manifestaron que podría haber llegado a engrosar el fondo de la biblioteca gracias al coleccionista Antonio Magliabecchi.



Por lo que atañe al texto, este no varía y es exactamente el mismo que figura en el resto de los ejemplares. No constan glosas, correcciones o *marginalia*; únicamente en la portada se hace visible el *ex libris* correspondiente a la biblioteca en la que se guarda actualmente.



4. CALIFORNIA, BANCROFT LIBRARY, PQ6437.V15 L9 I666.

El ejemplar de la *Lira de Melpómene* de la Bancroft Library de Berkeley (Universidad de California) está bien conservado y presenta una ligera variación en su estructura de cuadernillos con respecto al resto de los ejemplares citados, pues, mientras que los de la Biblioteca Nacional de España y de la Hispanic Society of America tienen, tras el cuadernillo B, un medio pliego con el grabado del retrato del autor, en el de la Bancroft Library lo hallamos inserto al comienzo de la obra, justo antes de la portada. Como ya hemos advertido, estos folios se han insertado y no pertenecen a ningún cuadernillo, por lo que fácilmente podían desgajarse del libro y perderse o colocarse en otro lugar durante la encuadernación. Esto mismo hubo de ocurrirle al ejemplar que analizamos, de suerte que, una vez desunido el medio pliego del resto del impreso, cayó en las manos de quien, quizás por temor al extravío, decidió colocarlo al comienzo del mismo, justo antes de la portada. Acaso fuesen estas manos las del historiador, hispanista y bibliógrafo estadounidense, Hubert Howe Bancroft (1832-1918), fundador de esta biblioteca, que lleva su nombre, una de las más importantes por lo que se refiere a manuscritos, libros raros y materiales únicos en los Estados Unidos.

En cuanto a los *marginalia*, hallamos en él una corrección ortotipográfica que también se registra en los ejemplares de la Biblioteca Nacional de España y de la Hispanic Society: en el f. E^{8r}. se inserta un signo de interrogación manuscrito tras la palabra “bueno”.

Del análisis de los *ex libris* y *marginalia* en los ejemplares conocidos de la *Lira de Melpómene* se infiere la pertenencia de cada uno de ellos a colecciones de bibliófilos ilustres. Probablemente la escasez de ejemplares de esta obra y el hecho de ser una de las pocas ediciones líricas editadas en Córdoba durante el Seiscientos, la hizo merecedora del calificativo de “rara” y esto despertó la curiosidad de intelectuales, bibliófilos y eruditos ilustrados y contemporáneos que se afanaron en poseerla en los anaqueles de sus librerías, movidos más por un espíritu coleccionista que literario.

Entre la Historia y la epopeya: el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Universidad Complutense de Madrid

Título: Entre la Historia y la epopeya: el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra.

Title: Between the History and the Epic: *Panegírico a Felipe V* by Enríquez de Navarra.

Resumen: El artículo estudia la figura y la obra de Luis Enríquez de Navarra y Marín (1648-1722) junto a la de su hijo, el jesuita Diego Enríquez de Navarra y Haro (1675-1710). En primer lugar, se reconstruyen los trazos principales de su biografía a partir de varios datos documentales sobre el origen y linaje de dos ingenios de la España de los novatores, hoy apenas conocidos. Seguidamente, se esboza el breve catálogo de las obras conservadas de ambas figuras. Especial atención se dedica a su poema más ambicioso, el *Panegírico a Felipe V*, impreso en Madrid en 1708. El examen detenido de este elogio del soberano atenderá a los datos históricos, los rasgos épicos y los estilemas gongorinos.

Abstract: This article examines the life and works of Luis Enríquez de Navarra y Marín (1648-1722) and his son, the Jesuit Diego Enríquez de Navarra y Haro (1675-1710). After the reconstruction of their biography, it offers and accurate commentary of his most ambitious poem, the *Panegírico a Felipe V*, printed in Madrid in 1708. The eulogy is based on the mixture of historical data, epic *topoi* and the style of Góngora's masterpieces.

Palabras clave: Enríquez de Navarra, Panegírico, Historia, Epopeya, Góngora.

Key words: Enríquez de Navarra, Panegyric, History, Epic Poetry, Góngora

Fecha de recepción: 20/11/2016.

Date of Receipt: 20/11/2016.

Fecha de aceptación: 19/12/2016.

Date of Approval: 19/12/2016.

Durante la última década ha experimentado un notable crecimiento el interés por la poesía de un período antes considerado incierto y crepus-

cular, el comprendido entre 1650 y 1750¹. Varios estudios de calado e importantes monográficos de revistas especializadas han contribuido a esclarecer el rico panorama de una época que había permanecido varios siglos en penumbra². El avance en esta revisión historiográfica y filológica ha sido más que considerable y ha producido excelentes frutos, aunque en varios apartados específicos deben cubrirse todavía pequeñas lagunas. El propósito de este artículo es iluminar uno de esos puntos oscuros en la literatura de inicios del Setecientos. En efecto, pese a ofrecer un perfil bastante singular en la España de los novatores, la obra de Luis Enríquez de Navarra y Marín (Almansa, febrero de 1648-¿Almansa?, 1722) ha pa-

1 El presente artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación “*Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos*” (ARELPH), Proyecto FFI2015-63554-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, en el apartado del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Bajo la dirección de Pedro Ruiz Pérez, ha desarrollado una importante labor en los últimos años el proyecto PHEBO (*Poesía Hispánica en el Bajo Barroco. Repertorio, Edición, Historia*. FFI2008-03415/FILO). Pueden consultarse ediciones y documentos del período en la página web oficial de este grupo investigador: <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/>. Como pequeño dato adicional al magnífico panorama que allí se esboza, cabría añadir ahora la figura de Luis Enríquez de Navarra y Marín al *Repertorio de autores*, que con gran comodidad puede descargarse en formato PDF en el siguiente enlace: <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es/content/autores>). Debe citarse igualmente la labor del Centro de Estudios de la Literatura Española de Entresiglos (XVII-XVIII) de la Universidad de Poitiers (<http://celes.labo.univ-poitiers.fr/es/>). En el marco de este proyecto francés, tampoco el amplísimo *Catálogo de Investigación Bibliográfica en Literatura de Entresiglos (XVII-XVIII)*, que forma parte de la Biblioteca Virtual CIBELES, acoge ninguna entrada sobre el poeta Luis Enríquez de Navarra.

2 Puede verse Alain Bègue (coord.), *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, número doble de *Criticón*, 103-104 (2008). Por su parte, Pedro Ruiz Pérez ha coordinado dos ambiciosos números de revistas internacionales sobre esta materia: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, publicado en *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011); *Tardos vuelos del Fénix. La poesía del Bajo Barroco*, para la publicación estadounidense *Calíope*, 18, 1 (2012). De gran interés resulta la colectánea de artículos reunida por Jean-Marc Buiguès: *Poesie et Société en Espagne: 1650-1750*, en *Bulletin Hispanique*, 115,1 (2013). Cabe citar finalmente el monográfico coordinado por Alain Bègue: *El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)*; en *Criticón*, 119 (2013).

sado desapercibida a ojos de la crítica. De la producción poética de este ingenio olvidado, puede leerse hoy tan solo una pequeña colección de poemas sacros y un notable panegírico impreso en 1708, aunque parece lícito sospechar que el conjunto de sus versos debió de ser mayor. A lo largo de las siguientes páginas trataremos de iluminar su perfil biográfico y analizar lo más granado de su obra.

1. LUIS ENRÍQUEZ DE NAVARRA: UN ESBOZO BIOGRÁFICO

En febrero de 1648 nació en la villa de Almansa Luis Enríquez de Navarra, primogénito de don Marcos Enríquez de Navarra, alcaide de la fortaleza de Almansa, familiar del Santo Oficio y caballero de la Orden de Santiago desde 1662, y de doña Ana María Ruiz de Alarcón³. De dicho matrimonio nacieron otros siete vástagos: Jerónima y Mariana; Juan (1654-1724) y José (1660-1731), que obtendrían el hábito de caballeros de Montesa; además de Francisco, Marcos y Antonio Blas. Como era habitual en el siglo XVII, los tres hijos menores del matrimonio entraron en religión: don Francisco se ordenó como clérigo presbítero en tanto que don Marcos y don Antonio Blas ingresaron en la orden de los frailes jerónimos.

La vida del escritor transcurrió en buena parte en el ámbito provincial de la villa de Almansa, localidad albaceteña perteneciente al obispado de Cartagena. Este importante núcleo de población tenía poderosos lazos con las ciudades castellanas de Albacete y Cuenca, así como con la ciudad de Valencia, en cuya órbita cultural gravitaba, ya que separaba ambas lo-

3 “En la villa de Almansa, en seis días del mes de febrero del año de 1648 bauticé yo, el licenciado Joan Muñoz de Claramonte, beneficiado y cura propio de la parroquial de dicha villa, a Luis, hijo legítimo de don Marcos Enríquez de Navarra, regidor perpetuo y alcaide de la fortaleza de ella y gobernador de los puertos secos de Castilla por su majestad, y doña Ana María Marín de Alarcón, su legítima mujer. Fueron compadres don Pedro Galiano Espuche, regidor asimismo de esta villa, y doña Ángela Galiano Espuche, mujer de don Joan Marín de las Mariñas. Fueron testigos el licenciado Miguel Pérez Ulloa y el licenciado Salvador”. Recoge la partida bautismal Josep Cerdà i Ballester en su valioso *Catàleg de cavallers i religiosos de l'Orde de Montesa (1592-1701)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2014, p. 251.

calidades una distancia aproximada de cien kilómetros⁴. Las élites locales de la villa de Almansa estaban dominadas por dos familias, fuertemente vinculadas entre sí por lazos matrimoniales: los Enríquez de Navarra y los Galiano Espuche⁵.

El primer paso importante del futuro panegirista en el círculo de la nobleza media de la provincia de Albacete fue la toma del hábito de la Orden militar de Montesa, que se produjo en el castillo de dicho municipio valenciano el 16 de julio de 1676⁶. Tal merced fue concedida por el rey Carlos II, tras haberse llevado a cabo las pruebas pertinentes, que se verificaron entre el cinco de mayo y el diecinueve de junio de aquel mismo año. Varios lustros más tarde, los buenos oficios del escritor en la Orden se vieron recompensados con la concesión del cargo de Presidente en las diócesis de Cuenca y Cartagena, por concesión regia de Carlos II, rubricada el treinta de noviembre de 1684⁷.

4 Ramón Carrilero Martínez y José M. Almendros Toledo, “Ordenanzas municipales de Almansa de comienzos del siglo XVII. Transcripción y estudio introductorio”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, 28 (1991), pp. 191-215. Miguel Juan Pareda Hernández, “De villa a ciudad: la evolución histórica de Almansa a lo largo del siglo XVIII”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, 53 (2009), pp. 237-286.

5 Sebastián Molina Puche, “Familia y poder en la Castilla moderna. Aproximación a través del estudio de la élite local de Almansa en el siglo XVII”, *Chronica Nova*, 30 (2003-2004), pp. 489-510. Distintas noticias se hacen eco de la participación de los Enríquez de Navarra en las solemnidades y celebraciones de Almansa. Por ejemplo, en calidad de caballeros de la Orden de Montesa, don Marcos y don Juan Enríquez de Navarra formaron parte de la noble comitiva que desfiló en la villa con ocasión de la canonización de San Pascual Bailón, el domingo 16 de septiembre de 1691. Véase María Trinidad López García, “Fiestas de canonización en honor de San Pascual Bailón en la villa de Almansa (Albacete)”, *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Ediciones Escorialenses, 2008, pp. 1025-1033 (en especial, p. 1032).

6 Josep Cerdà i Ballester, *Catàleg de cavallers i religiosos de l'Orde de Montesa (1592-1701)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2014, pp. 250-251.

7 Como se ha apreciado recientemente, durante la primera mitad del siglo XVIII una “gran parte de obras de poesía impresas firmadas” por aristócratas remite al contexto específico de la nobleza media integrada en las élites urbanas, es decir por “regidores, señores de vasallos y caballeros”. El caso de Enríquez de Navarra viene a engrosar los ya estudiados por Javier Jiménez Belmonte en “Amateurs preclaros de la España postbarroca: nostalgias de un modelo socio-literario”, *Caliope*, 18,1 (2012), pp. 78-101 (p. 84)

En el plano familiar, debe indicarse que don Luis contrajo matrimonio en dos ocasiones. Rebasados los veinte años, casó en primeras nupcias con Magdalena López de Haro y Castañeda, perteneciente al linaje más poderoso de la cercana ciudad de Chinchilla. De esta unión nacería poco después don Marcos Benedicto Antonio Enríquez de Navarra y Haro (Almansa, 21 de marzo de 1671 - Almansa, 18 de marzo de 1766), que al igual que su padre y sus dos tíos llegó a ostentar el hábito de caballero de Montesa⁸. Otro hijo de la pareja, Diego Enríquez de Navarra y Haro (Almansa, 1675 - Murcia, 1710) fue destinado a la carrera eclesiástica e ingresó en la Compañía de Jesús en 1692⁹.

Con motivo del favorecedor enlace con una dama de la casa de Haro, el padre del panegirista hizo una cesión de bienes el seis de marzo de 1673 por valor de cinco mil ducados a la pareja, según reflejan las cartas dotales conservadas en el Archivo Histórico de Protocolos de la Villa de Almansa¹⁰. Décadas después, tras haber enviudado de doña Magdalena, Luis Enríquez de Navarra obtuvo el catorce de diciembre de 1696 nuevamente licencia para contraer matrimonio con Mariana Núñez de Reina.

En la sección nobleza del Archivo Histórico Nacional se conserva un documento de 1705 (*Carta de Luis Enríquez de Navarra al duque de Gandía sobre cumplimiento de una recomendación*) que da algunas pistas sobre sus vínculos clientelares con uno de los personajes más destacados de la alta aristocracia levantina¹¹. Gracias a dicha misiva, tenemos prueba de que el caballero almanseño gozó de la protección de don Pascual de Borja y Centelles Ponce de León (Gandía, 28 marzo 1653 - Madrid, 8 diciembre 1716), X duque de Gandía, marqués de Lombay, conde de Oliva, Gentilhombre de Cámara de Felipe V. El patrocinio que el prócer valenciano ejerció sobre el escritor se confirma, además, literariamente con la segunda dedicatoria incluida en los paratextos del *Panegírico a Felipe V*. Inmediatamente después del texto preliminar dirigido al soberano, Enríquez de Navarra encamina sus páginas *Al Excelentísimo señor don Pascual*

8 Tal privilegio le fue concedido el 30 de enero de 1685.

9 Sobre la figura del padre Diego Enríquez de Navarra, véase el apartado segundo del presente estudio.

10 Molina Puche, *art. cit.*, p. 501, n. 51.

11 AHN, Sección Nobleza, Signatura OSUNA, CT. 231, D.15.

de Borja y Centellas, duque de Gandía, marqués de Lombay, conde de Oliva, señor de los valles de Confrentes y Gallinera, Comendador de Calzadilla en la orden de Santiago y Gentilhombre de la Cámara de su Majestad. El *panegirista* declaraba allí la necesaria intercesión del duque para encaminar las octavas laudatorias hacia el entorno del rey:

Resolví acoger [este elogio] a la preclara sombra de Vuestra Excelencia para que —encubriendo con ella su deslucimiento— no llegue a ser total desprecio de la Majestad, sí aceptable víctima de mi veneración en su Real Ara. Deseando merecerlo así a la benignidad de Vuestra Excelencia, a quien suplico sea servido no dedignarse de este patrocínio, sin atender a que es tosco parto de un entendimiento estéril, sino mirándole como a legítimo hijo de una fecundísima voluntad, que es quien (aunque informe) le dio el ser¹².

Envuelta en una batería de fórmulas de la modestia, como la *diminutio sui* (“deslucimiento”, “tosco parto de un entendimiento estéril”), la dedicatoria al duque de Gandía no sólo sirve para subrayar la adhesión de Enríquez de Navarra a la causa de la nueva dinastía borbónica (“víctima de mi veneración en su Real Ara”, “legítimo hijo de una fecundísima voluntad”) sino que también enfatiza la mediación del magnate valenciano para que el poema tenga un cierto eco en la corte (acogido “a la preclara sombra” del duque, el encomio no llegará “a ser total desprecio” de su Majestad). No en vano, don Pascual de Borja y Centelles fue uno de los primeros nobles titulados del reino en mostrarse partidario de la sucesión francesa en 1700 y en declararse fiel a la nueva dinastía, tal como prueba la carta de felicitación que enviara a Luis XIV el 24 de noviembre de aquel mismo año¹³.

El entronque cultural de Luis Enríquez de Navarra con el entorno urbano y nobiliario de Valencia podría intuirse asimismo por el testimonio de las primeras poesías conservadas que el escritor dio a la imprenta. A

12 *Panegírico*, s. p.

13 La carta expresaba la “declaración de lealtad hacia la persona de Felipe V” así como la “gratitud hacia Luis XIV” e “implicaba un compromiso con su causa y un reconocimiento, más allá del formalismo, como nuevo rey de la Monarquía hispana”. Marcelo Luzzi, *La transformación de la Monarquía en el siglo XVIII. Corte y casas reales de Felipe V*, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 114-115.

los treinta y nueve años, el panegirista divulgaba una curiosa colección de nueve textos de asunto religioso, recogida en el *Sacro Monte Parnaso de las Musas católicas de los reinos de España, que unidas pretenden coronar su frente y guarnecer sus faldas con elegantes poemas en varias lenguas en elogio del prodigio de dos mundos y sol del oriente San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús, que recogidos y dispuestos con veinte y una láminas del santo da a la estampa el licenciado Francisco Ramón González* (Valencia, por Francisco Mestre, 1687). Este interesante volumen de lírica sacra incluye una curiosa serie polimétrica del escritor de Almansa: una composición en décimas, un poema en octavas, cinco sonetos y dos romances¹⁴. Acoge el libro otro soneto de Don Marcos Enríquez de Navarra, del hábito de Montesa, el hijo del autor. No podemos extendernos aquí en el comentario de los poemas sacros de Luis Enríquez de Navarra, baste por ahora señalar que se caracterizan por un acendrado estilo culto y, consecuentemente, aparecen constelados de abundantes reminiscencias gongorinas.

La obra de Enríquez de Navarra se incardina en una etapa inestable, en medio de unos procesos de cambio que Jesús Pérez Magallón ha identificado como un momento crucial en la “construcción de la modernidad”¹⁵. Desde el punto de vista crítico y editorial, nos hallamos ante un nuevo

14 Ofrecía una primera noticia de las mismas Pascual Mas y Usó en su tesis doctoral: *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991 pp. 1244, 1247, 1249 y 1265. Los textos de las diferentes poesías se localizan en el *Sacro Monte Parnaso de las Musas Católicas* (Valencia, Francisco Mestre, 1687): pp. 11-12, décimas; páginas 68-71, octavas a la navegación de San Francisco Javier y la predicación en Oriente; p. 79, un soneto; pp. 102-103, otro soneto; p. 155, otro soneto de don Marcos Enríquez de Navarra (acompañado por el curioso epígrafe “del hábito de Montesa, sujeto que iguala con el número de sus versos al de sus años”); pp. 161-162 Romance de don Luis Enríquez de Navarra; p. 173 otro soneto de don Luis Enríquez de Navarra; p. 215 otro soneto de don Luis Enríquez de Navarra; pp. 242-243 otro soneto de don Luis Enríquez de Navarra, del hábito de Montesa, castellano; pp. 252-254 Romance precedido del más largo epígrafe: “De Don Luis Enríquez de Navarra, del hábito de Montesa, castellano, Presidente y Juez privativo de los caballeros de su Orden, en las diócesis de Cuenca y Cartagena, Alcaide Perpetuo del Castillo de la Villa de Almansa, por su Majestad”.

15 Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad. La cultura española en tiempos de los novatores (1650-1750)*, Madrid, CSIC, 2002.

ejemplo de la urgencia que reviste la recuperación del legado literario entre 1650 y 1750¹⁶.

2. SOBRE LA AUTORÍA DEL *PANEGÍRICO*: UN ENIGMA DE FAMILIA

A pesar de que en la portada del *Laurel Histórico y Panegírico Real de Philipo Quinto* se explicita sin ambages que este ambicioso poema laudatorio fue “compuesto por don Luis Enríquez de Navarra, caballero del Orden de Montesa, Presidente y Juez Privativo de los caballeros de su orden [...] y Alcaide perpetuo del castillo y fortaleza [...] de Almansa”, una obra manuscrita de la segunda mitad del Setecientos ha arrojado alguna sombra sobre la autoría de este noble personaje. En efecto, el *Supplementum Scriptorum Provinciae Toletanae Societatis Iesu* —concebido como una continuación del compendio bibliográfico de autores jesuitas que en 1608 comenzara el padre Ribadeneira y sucesivamente ampliado por Alegambe (1643) y Sotwell (1675)— acoge una entrada en la que se aporta una llamativa noticia sobre el padre Diego Enríquez de Navarra y Haro (Almansa, 1675-Murcia, 1710), el hijo menor de don Luis Enríquez de Navarra, quien —tal como se vio en el apartado precedente— fue destinado a la carrera eclesiástica e ingresó en la Compañía de Jesús en 1692.

El *Supplementum Scriptorum* recoge la siguiente información: “*Sub nomine parentis sui D. Ludovici Henriquez de Navarra edidit a se scriptum volumen in 4º versibus Hispanicis heroicis, quibus praeclara gesta inclyti Hispaniarum Regis Philippi V. Decantat hoc titulo: Laurus Historica Panegyrica. Matriti anno 1708 Expensis Francisci Lasso Bibliopolae*”¹⁷ (“Bajo

16 Como necesaria visión de conjunto, véase Pedro Ruiz Pérez, “El canon y la red: editar la poesía del Bajo Barroco”, en *Edición y Literatura en España. Siglos XVI y XVII*, ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 319-342. Para comprender cuáles pudieron ser las novedades poéticas al alcance de Luis Enríquez de Navarra, resulta muy útil el “Listado de poesía impresa entre 1650 y 1700”, publicado como *Anexo* en la excelente colectánea cuidada por Ignacio García Aguilar: *Tras el Canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, pp. 231-243.

17 José Eugenio de Uriarte S. J., *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española: con un apéndice de otras de los mismos, dignas de especial estudio bibliográfico (28 septiembre*

el nombre de su padre, don Luis Enríquez de Navarra, [el padre Diego Enríquez de Navarra] editó un volumen en cuarto que había escrito en verso heroico castellano, en el que cantaba la preclara gesta del ínclito Rey de las Españas, Felipe V, con este título: *Laurel histórico y Panegírico* (Madrid, 1708, A costa de Francisco Lasso Librero’).

Con la intención de aclarar este espinoso asunto, otros investigadores de la Compañía de Jesús han valorado los magros datos de que disponemos, como el padre José Martínez de la Escalera¹⁸. Considera dicho estudio que podría verse como una “primera sospecha” a favor de la autoría del padre Enríquez de Navarra que en los preliminares del *Laurel histórico y Panegírico real* figure en primerísimo plano la “aprobación por dos jesuitas, José Cassani y Martín de Raxas”, algo que según su estimación es “poco frecuente, tratándose de autor seglar y tema no específicamente religioso”. Según las estimaciones del mismo investigador de la milicia ignaciana, refrendaría la hipótesis de la autoría del padre Diego Enríquez de Navarra el hecho de que mostrara éste “brillantes cualidades literarias” que se evidenciaron en otras obras de vario argumento y estilo.

Hoy por hoy, los datos fehacientes que se conocen sobre Diego Enríquez de Navarra S. J. no permiten esclarecer sin margen de duda esta cuestión problemática. El padre Enríquez de Navarra residió durante un tiempo en el Colegio Imperial de Madrid, así como en los centros jesuíticos de Toledo, Alcalá y Murcia. Su nombre aparece en varios paratextos, relacionados con volúmenes de temática político-moral o de materia religiosa. Por ejemplo, la obra de don Diego López de Haro titulada el *Exemplar de los reyes y diseño breve de los ministros que debe elegir un monarca, traducido de la lengua francesa a la española y acomodado al gobierno, empresas y acciones del rey nuestro señor Philipo Quinto el Animoso* (Madrid, Antonio González de Reyes, 1707) incluye una *Aprobación* del padre Diego Enríquez de Navarra de la Compañía de Jesús, firmada en

1540-16 agosto 1773), Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Ribadeneira, 1906, tomo III, pp. 300-301, entrada 4171 (*sub voce* “Laurel Histórico”). El dato del *Supplementum* había sido consignado igualmente por Agustín de Backer (*Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*) y por C. Sommervogel.

18 Tal hipótesis la plantea en el artículo “El poeta Enríquez de Navarra y el combate de Randé”, *Cuadernos de estudios gallegos*, tomo 32, números 96-97 (1981), pp. 513-515. Seguidamente espigo varias citas de las pp. 513 y 514.

el Colegio Imperial de Madrid el 18 de marzo de 1707 (s.p.). Según el padre Martínez de la Escalera nuevamente nos hallaríamos ante el uso de un pseudónimo, pues considera que el autor real del texto, firmado por Diego López de Haro, no es sino Diego Enríquez de Navarra, oculto ahora bajo el nombre de su abuelo materno¹⁹.

La siguiente aparición del docente jesuita en los preliminares de libros de inicios del Setecientos lo define como maestro de Filosofía del Colegio de la ciudad de Murcia. En efecto, allí firmaría el 18 de julio de 1708 la *Aprobación* del libro *Retiro espiritual para un día cada mes* (Madrid, Joaquín Ibarra, 1758), obra francesa de devoción traducida al castellano por José Altamirano S.J. No mucho después, en el año 1709 se le concedió licencia para imprimir la obra del padre Francisco Garau: *Declaraciones sacras, políticas y morales sobre todos los evangelios de la Cuaresma* (Madrid, A costa de Francisco Laso mercader de Libros, 1709 [véase la *Suma del privilegio*, s.p.]).

De ser atendible lo que plantea el padre Martínez de la Escalera, habría que valorar también la cronología de los poemas sacros publicados bajo el nombre de Luis Enríquez de Navarra, en el ya citado *Sacro Monte Parnaso de las Musas Católicas* (Valencia, Francisco Mestre, 1687). Los epígrafes de los poemas una y otra vez explicitan que el autor es el caballero de la Orden de Montesa, don Luis. Resulta un hecho bastante llamativo que la autoría de tales versos deba atribuirse a Diego Enríquez de Navarra, que en el momento de la redacción de los mismos (algo antes de la difusión impresa, hacia 1686) tendría solo once años. Aunque no sea algo imposible, sí sería digno de nota que a tan temprana edad el novicio jesuita Diego Enríquez diera muestras de tal precocidad lírica. Por otro lado, no debe olvidarse el contacto epistolar directo de Luis Enríquez de Navarra con el duque de Gandía —segundo dedicatario en los preliminares del *Panegírico*, tras la figura misma del soberano—, un dato de relieve que parecería inclinar a favor del padre la autoría del extenso encomio.

Quizá en un futuro próximo algún documento custodiado en el Archivo de la Compañía de Jesús (Provincia de Castilla, sito en Alcalá de Henares) permita esclarecer sin margen de dudas la autoría definitiva del *Panegírico a Felipe V*. De momento, a zaga de la autorizada figura de Ri-

19 “El poeta Enríquez de Navarra”, p. 514.

cardo García Cárcel, la medida más prudente es que sigamos refiriéndonos a esta “poco conocida obra de Luis Enríquez de Navarra”²⁰.

3. EL PANEGÍRICO A FELIPE V: CRONOLOGÍA DE UN TEXTO LAUDATORIO

Durante los primeros meses del año 1708 salía de las prensas madrileñas, bajo el doble amparo del soberano y del duque de Gandía, una ambiciosa composición laudatoria cuyo título completo rezaba: *Laurel histórico y Panegírico real de las gloriosas empresas del rey nuestro señor Philipo Quinto el Animoso, desde su feliz exaltación al trono, con los empleos de su edad florida antes de ocupar el solio; sucesos de Europa en el tiempo de su reinado hasta el mes de Noviembre de 1707. Y una breve descripción geográfica de los reinos, provincias y ciudades que han sido y son el Theatro de las guerras presentes*²¹.

Antes de examinar el contenido, el género, los modelos y el estilo del poema, conviene detenerse un tanto en algunas cuestiones de cronología. En efecto, varios datos recogidos en los preliminares permitirían establecer algunas hipótesis sobre las etapas de composición del mismo. En primer lugar, parece lógico sospechar que el propósito laudatorio debió de remontarse a los primeros años de la estancia del nuevo monarca en la península, quizá hacia 1702-1705. A lo largo de varios meses (o años) pudo prolongarse la redacción de tan extenso encomio –el más amplio registrado hasta la fecha–, atendiendo a los acontecimientos, ya que Enríquez de Navarra desarrolla el relato de los sucesos acontecidos hasta 1706 entre las estancias 1-786²². Ahora bien, el testimonio de los paratextos

20 *De los elogios a Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002, p. 87.

21 Desde este momento las referencias a la obra se harán bajo la forma abreviada de *Panegírico a Felipe V* o, simplemente, *Panegírico*.

22 Sobre las implicaciones de un tipo de escritura cuya redacción debe estar muy próxima a los acontecimientos relatados, ha discurrido bellamente Adeline Lionetto: “Pour dire un état de fait éphémère, il faut en effet écrire vite et publier immédiatement le texte qui sera ainsi reçu dans le même climat d’émotion qui l’aura inspiré. Cette ‘breveté de temps’ caractéristique des textes de circonstance représente ce qui les prive de tout le crédit que l’on pourra accorder à une oeuvre plus longuement mûrie”. Véase “La poésie de circonstance dans la seconde moitié du XVI^e siècle: un

resulta crucial en este punto, pues nos invita a pensar que en un primer momento la intención del panegirista no fue otra que cerrar el *Laurel histórico* con las acciones de guerra que llegaban hasta la primavera de aquel año. La convicción de que buena parte del poema debía estar terminada por aquellas fechas tiene una base documental, pues entre los preliminares del volumen figura una primera *Aprobación* del padre jesuita Josep Casani, firmada el 13 de mayo de 1706, así como la *Licencia del ordinario*, rubricada por don Bernardo de Solís el día catorce de ese mismo mes y año.

Quizá sea plausible pensar que algunos acontecimientos faustos de la gran Historia pudieron alterar los designios iniciales del escritor, modificando la pequeña historia del texto laudatorio. En efecto, el brusco giro de fortuna que supuso en la campaña militar la victoria de Almansa (25 de abril de 1707), que prefiguraba ya el triunfo definitivo de Felipe V en los territorios de la corona de Aragón, así como el nacimiento del heredero al trono, el futuro Luis I (25 de agosto de 1707) pudieron hacer cambiar de propósito al panegirista, que se resolvió entonces a ampliar el poema con el relato de tan alegres sucesos, redactando las estrofas 787-829. Otro sugestivo detalle nos inclina a intuir un móvil de tipo personal para la adición de estancias: tanto en las octavas finales como en la entrada “Almansa” de la *Descripción geográfica de los reinos y ciudades que se tocan en este panegírico histórico* se percibe claramente el orgullo local del partidario del rey legítimo²³. El caballero de la orden de Montesa se muestra exultante en estos pasajes, tras haber contemplado el triunfo militar decisivo en su propia ciudad de origen²⁴.

contrechant nécessaire?”, *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, eds. Aurélie Delattre y Adeline Lionetto, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 121-132 (p. 122).

- 23 De hecho, en el texto del poema una estancia con clara finalidad introductoria —concebida como alocución directa al soberano— sirve para poner énfasis en lo trascendental de este episodio: “Ahora quiero, señor, des grato oído / a mi lira, si acaso ha recobrado / aquel numen que tuvo tan perdido / y aún no sabe decir si lo ha encontrado. / Hasta aquí la atención te ha merecido, / mientras bienes y males ha cantado. / Oye, pues, y perdona las victorias / que eternizan la fama de tus glorias” (octava 788, p. 198)
- 24 Un análisis detallado de la confrontación bélica se puede leer en el monográfico del *Boletín de la Real Academia de la Historia en el tercer centenario de la batalla de*

Una vez culminada la adición de dichas octavas reales, en otoño de 1707 el poeta volvería a solicitar los permisos preceptivos para seguir los trámites forzosos de cara a la impresión y divulgación del elogio. De tal modo, la *Aprobación* del padre Martín de Raxas, predicador real y maestro del Colegio Imperial, se firma en Madrid el 22 de octubre de 1707. Posteriormente, la *Licencia del ordinario* se rubrica en Madrid: el 23 de octubre de 1707, por Domingo de Goytia, bajo el mandado del doctor Manuel Menchero y Rozas, Inquisidor Ordinario y Vicario de la villa de Madrid. En tercera instancia, la *Fe de erratas* aparece datada en Madrid, el 30 de noviembre de 1707, bajo la supervisión del licenciado don Benito de Río, Corrector general por su Majestad. Finalmente, el secretario real don Bernardo de Solís firma la *Tasa* que fija el precio del volumen en doscientos treinta y cuatro maravedís el 15 de diciembre de 1707. En suma, una vez que todos los permisos estaban ya en regla, la impresión definitiva del *Panegírico* se produjo a comienzos de 1708 así como la circulación inicial del encomio impreso.

4. CUIDANDO MÁS DE LA VERDAD HISTÓRICA QUE DE LA ARROGANCIA POÉTICA: ENTRE CLÍO Y CALÍOPE

Como refería José Pellicer de Salas y Tovar en sus comentarios a la obra de Góngora, los panegíricos conforman un “género de oraciones laudatorias [ya en prosa, ya en verso] que admiten para su exornación la elocuencia, para su constar la oratoria, para su verdad la Historia, para su cultura la Poética”²⁵. Las citadas líneas del cronista real de Felipe IV evidencian cómo este género de elogio se plantea como una verdadera encrucijada en la que confluyen los caminos de la Poesía, la Historia y la Retórica.

Las páginas liminares del *Panegírico* incorporaban una declaración del escritor almanseño, con la que trata de refrendar el respeto escrupulo-

Almansa, BRAH, CCIV (mayo-agosto 2007). Sobre la trascendencia internacional de este episodio bélico, cabe remitir asimismo al reciente artículo de Pedro Losa Serrano, “La propaganda *whig* sobre las batallas de Málaga, Almansa y Brihuega durante la guerra de sucesión”, en AA. VV., *La Guerra de Sucesión española y la opinión pública hispano-británica*, Madrid, Silex, 2014, pp. 69-98.

25 *Lecciones Solemnas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, col. 615.

so que había tenido en el tratamiento de los acontecimientos históricos cercanos que configuran su relato en octavas, ya que ha tratado de esbozar tan “heroico asunto” y “noble motivo” siempre “cuidando más de la verdad histórica que de la arrogancia poética”²⁶. El prurito del ‘cronista’ por atenerse a la veracidad historiográfica se percibe asimismo en algunos pasajes del poema, como en las octavas 620-621, donde expresa su relucencia inicial a referir algunas derrotas del ejército comandado por Felipe V durante el verano de 1706, que tan nefasto resultó para la causa borbónica:

Mientras daba tu nombre más victorias
que jamás publicó metal sonoro,
de la Fama borró dulces memorias
impensado suceso que mal lloro.
¡Quién pudiera, Señor, de las Historias
ocultar realidades sin desdoro!
A poder, te confieso que callara
y al silencio mi pena encomendara.

Mal me animo a escribir, porque asaltado
de mi justo dolor y humedecida
con el llanto la pluma, mi cuidado
del tintero la saca enrojecida.
No ya negro licor ha destilado,
sí purpúreo alimento de la vida,
que para referir desgracia tanta
sangrienta tinta solo dirá cuánta²⁷.

De alguna manera, el panegirista almanseño recalca en tales octavas su inquebrantable adscripción al principio de veracidad historiográfica, ya que enfatiza desde sus endecasílabos su firme compromiso con la verdad histórica, lo que le veda omitir aquellos episodios menos favorables al héroe de su encomio.

Si contemplamos el documento desde la ladera poética, la dedicatoria al joven monarca sirve también para declarar los modelos literarios más

26 *Panegírico*, s. p.

27 *Panegírico a Felipe V*, p. 156.

prestigiosos frecuentados por Enríquez de Navarra:

Las hazañas de esclarecidos varones siempre fueron tarea propia de ingenios grandes para eternizarlas con sus escritos, así lo practicaron Claudiano, Virgilio, Homero y otros, que si Vuestra Majestad consulta un breve instante a su memoria, como fiel depositario de su precioso estudio, le suministrará más ejemplares que yo podré repetir en muchos siglos. También ahora debiera ser así y con mayor razón, pero compense, Señor, al exorbitante exceso de aquella erudición a esta cortedad el que mi empleo en lo heroico del asunto hace al que ellos en los suyos proclamaron, sin quererles mi afecto conceder aun igualdad en él. Con que desea llegue a los reales pies de Vuestra Majestad este epílogo de sus victorias como anuncio previo de las más plausibles a que su belicoso animo le destina, que yo me contentaré con que a tan poca costa puedan los venideros hallarse a la mano el compendio de los primeros e inimitables empleos de un Monarca, el más digno de ser amado y obedecido de sus vasallos, pues —aunque explicado con tanta rudeza— les podrá ser motivo para suavizar el desapacible eco de mi voz. Al mundo y a Vuestra Majestad presento sus desvelos. Al mundo para que en ellos estudie sus aciertos y a Vuestra Majestad para que si en alguno de los precisos ratos en que ha de vacar al peso de tan inmensa monarquía, gustare su diversión volver los ojos a lo que casi al descuido ha ejecutado su invencible espada, le sea estímulo (aunque no lo necesita su real esfuerzo) para conseguir los multiplicados triunfos de que vive esperanza su dichosa Monarquía²⁸.

Los dos grandes géneros aludidos, casi en escorzo, al inicio del párrafo permiten situar a los lectores ante el magisterio afín del panegírico y de la epopeya. Tal como puede verse, la identificación del género antiguo del *basilikòs lógos* (o *panegírico* imperial) remite a la figura imponente del alexandrino Claudio Claudiano. Junto al docto poeta que entonó las *laudes* de Honorio y Estilicón, en término de igualdad, se enfatiza sutilmente la idea de la cercanía del *Laurel histórico* con la poesía épica greco-latina, ejemplificada en estas líneas con los nombres máximos de Homero y Virgilio.

28 *Panegírico a Felipe V*, preliminares, s. p.

El conjunto de los paratextos ofrece otras pistas interesantes para considerar cuál fue el primer horizonte de lecturas de este ambicioso poema encomiástico. Así, la aprobación del padre Josep Casani, maestro de matemáticas en el Colegio Imperial, no solo sirve para intuir las lealtades del panegirista hacia la Casa de Borbón (“leales afectos”, “el cariño con que se miran [las acciones de nuestro monarca] por ser de nuestro dueño”) sino también el sonoro atractivo de una poesía de estilo sublime:

Lo distinto de los sucesos admira el discurso, viendo que en las estrechas cárceles del metro se discurre como pudiera en la libertad de la prosa. Lo *heroico del numen* anima al corazón para leales afectos. Y en fin, ni tan bien *pulidos números* podían tener menor asunto ni en tan noble objeto se podía emplear menos *elevado estilo*. Aquí se logran dos veces las acciones de nuestro monarca, pues sobre el cariño con que se miran por ser de nuestro dueño, se hacen apacibles por *lo acorde de la lira, que tan dulcemente las canta*²⁹.

Más allá de la conexión con el *genus sublime* (“heroico del numen”, “elevado estilo”), no parece baladí que el fluido estilo de Enríquez de Navarra se pondere en estas líneas como algo tan logrado que se antoja similar a la prosa histórica. Por su parte, el padre Martín de Raxas, predicador real, recalcará algunas ideas afines en su *Aprobación*:

Procede con tal justicia que, siendo todo su empeño formar una historia —aunque breve— de nuestros tiempos y habiendo sido tanta la variedad de sucesos, los refiere de suerte que ni los unos peligran por exagerados, ni los otros ofenden por la censura. No fuera de extrañar que prorrumpiese la pluma incitada del afecto a monarca tan digno de ser amado en alguna expresión al referir el origen de lo que ha padecido la inocencia de nuestro Príncipe y legítimo Dueño, cuyas más menudas acciones refiere; pero observa muy en su punto la regla y principal máxima de un Historiador, que consiste en referir los sucesos sin meterse en las acciones.

Incluso en una lectura superficial del elogio urdido por Enríquez de Navarra se puede percibir la fuerte presencia de un narrador que valora posi-

29 *Panegírico a Felipe V*, preliminares, s. p.

tivamente al *laudandus*, denuesta al adversario o, simplemente, participa en un plano afectivo del impacto de lo relatado. Dicho detalle invalidaría por completo la afirmación del predicador real.

Si recurrimos a los patrones mitológicos, podría decirse que el desarrollo del entero poema se sitúa voluntariamente bajo la doble advocación de Clío, musa de la Historia, y de Calíope, musa de la epopeya, con los inevitables contrastes y desajustes que ello implica, ya que la obligación del encomiasta le fuerza no solo a “referir los sucesos” sino también a “meterse en las acciones”, elogiando al rey legítimo y vituperando al pretendido usurpador. La encrucijada entre Historia, Poesía y Oratoria que plantean las solemnes octavas encomiásticas se evidencia ya desde la misma elección del título doble: *Laurel histórico / Panegírico real de las empresas de Felipe V*. La merecida corona de laurel se erige en el símbolo de las victorias militares que el soberano legítimo ha ido acumulando desde los inicios del conflicto bélico. El adjetivo *histórico* recalca claramente la idea de que el elogio también aspira a ser una crónica del incipiente reinado, al tiempo que una biografía *sui generis* del joven monarca. Por último, el sintagma *Panegírico real* acota su entronque indiscutible con las prácticas laudatorias del *basilikòs lógos*.

5. LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO VERAZ: *INVENTIO* Y *DISPOSITIO*

La imagen pública de Felipe V (Versalles, 1683-Madrid, 1746) en el contexto convulso de los inicios de su reinado ha sido objeto de importantes estudios por parte de historiadores como Henry Kamen o Ricardo García Cárcel³⁰. Sin duda, debemos a los esfuerzos de este último investigador la primera noticia sobre la importancia del poema que ahora nos ocupa. Entre las páginas de un volumen en el que se estudia y edita un conjunto de textos encomiásticos en honor del primer soberano de la Casa de Borbón, García Cárcel caracterizaba las octavas del poeta almanseño del

30 Henry Kamen, *Felipe V. El rey que reinó dos veces*, Temas de Hoy, 2000. Ricardo García Cárcel, “La opinión de los españoles sobre Felipe V después de la Guerra de Sucesión”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2002, pp. 103-125. Del mismo historiador de la Universidad de Barcelona, véase la monografía *Felipe V y los españoles*, Random House-Mondadori, 2003.

modo siguiente:

[El *Panegírico*] es una larga glosa al rey Felipe V que, en la práctica, puede considerarse la primera biografía del rey que se conozca. [Además] el texto de Enríquez de Navarra [puede considerarse] una historia en verso de la Guerra de Sucesión hasta 1707, con especial énfasis en la problemática internacional³¹.

De acuerdo con las apuntadas reflexiones historiográficas, el poema podría considerarse un documento más, inserto en el panorama de la *propaganda* a favor de la legitimidad dinástica del duque de Anjou. Tal como revelara el propio García Cárcel al valorar las obras publicadas entre 1707 y 1712 en el marco del conflicto bélico:

La opinión favorable sobre Felipe V experimenta un indiscutible rearme a caballo de sus victorias militares y las contradicciones internas del austracismo. La publicística, como siempre sensible al poder dominante, refleja bien la escalada borbónica. Este período es el de la gran ofensiva publicitaria de Felipe V. Aquí y ahora se ubican los grandes textos pro-borbónicos de la guerra: Antonio Cabrera (*Gloria de don Felipe V*, Madrid, 1708), Jacinto Aranaz (*El Señor Felipe V es el rey de las Españas verdadero*, Pamplona, 1711), Enríquez de Navarra (*Laurel histórico y Panegírico real de las gloriosas empresas del rey Felipe V*, Madrid, 1708), Guerra y Sandoval (*Discursos conjeturales y precisas consecuencias; Razón de razones o voz de la razón*, Madrid, 1710), Ibáñez de la Rentería (*Ensayos de vaticinios reales*, París, 1712), Jerónimo de Porras (*Antídoto de la memoria y la verdad*, Sevilla, 1707), Carrillo y Aguilar (*Simulacro filosófico*, Madrid, 1707), Melo y Girón (*Celo*

31 Ricardo García Cárcel, *De los elogios a Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002, pp. 88-89. Retomaba poco después dicha idea Cristina Borreguero Beltrán: “[el *Panegírico a Felipe Quinto el Animoso* en sentido lato podría] considerarse la primera biografía que se conoce del monarca. Narra poéticamente su nacimiento, su perfil físico y aplicación a las letras, las peripecias de su reinado a partir de la muerte de Carlos II y la aceptación del testamento por Luis XIV, la aclamación en Versalles, su feliz recibimiento en Vizcaya, su entrada en Madrid, su matrimonio, las Cortes en Cataluña, las conjuras napolitanas y la guerra de sucesión [hasta el año 1707]”. Véase el artículo “Imagen y propaganda de guerra en el conflicto sucesorio (1700-1713)”, *Manuscripts*, 21 (2003), pp. 95-132 (la cita en p. 99)

católico, Valencia, 1708), Pablo de Montestruch (*Viaje de Felipe V*, Madrid, 1712)³².

En efecto, el *Panegírico* del poeta almanseño se inscribe en un momento central para la configuración de la imagen literaria del soberano. La primera fase se data entre 1701-1702 al compás de una “euforia oficialista” propia de los primeros tiempos del reinado. La segunda etapa se extendería entre los años 1707-1711 con la “coyuntura de combate en plena cúspide de la guerra” y la consiguiente “polarización ideológica”. Por último, tras años de discreción y silencio, la rehabilitación y exaltación de la figura de Felipe V se produjo a finales de la década de 1770, en pleno reinado de Carlos III³³.

Por cuanto ahora nos interesa, la composición de Enríquez de Navarra se articula en seis partes de extensión desigual y comprende los acontecimientos más relevantes acaecidos entre 1700 y 1707, tanto en los dominios de la corona como fuera de los mismos³⁴. Toda vez que rehúye la incorporación de nombres propios, topónimos e hidrónimos en el interior de las octavas reales, el poeta va a incorporar —a través de un sistema de 215 ladillos— un exhaustivo guion, con objeto de aclarar las referencias más menudas³⁵. De ese modo, el panegirista va desgranando con todo lujo de detalles los argumentos, personajes, lugares y sucesos evocados *ab ovo*³⁶. Para comprender mejor cómo se estructura el relato, seguidamente

32 *De los elogios*, p. 40.

33 *De los elogios*, p. 86.

34 Ricardo García Cárcel transcribió casi una cuarta parte del poema (algo menos de doscientas estancias, de un total de 829) en el ya citado tomo *De los elogios a Felipe V*. Allí se recogen los siguientes pasajes: octavas 1-59 (pp. 27-41), octavas 588-611 (pp. 42-47), octavas 716-829 (pp. 48-76).

35 En el marco de los panegíricos compuestos en verso castellano entre 1509 y 1708, la configuración que presenta el texto de Enríquez de Navarra no resulta un caso único, pues otros ejemplares del mismo género laudatorio incorporan ladillos con anotaciones de tipo local o cronológico. Por espigar un testimonio de mediados del siglo XVII, se sirve de ese tipo de “escolio” marginal el interesante *Panegírico a Carlos V*, del escritor barroco granadino José de Cobaleda y Aguilar. El texto se conserva en una copia manuscrita, datada en Loja en 1657 (BNE, Ms. 4126).

36 La incorporación de los *ladillos* de tipo “historiográfico” o “geográfico” alterna en el mismo espacio de las glosas marginales con la inserción de *anotaciones* de tipo erudito. Este último tipo de noticia remite a los lectores más curiosos a una amplia

se reproducen los ladillos, conforme a la división del Panegírico en seis secciones.

La parte primera comprende el relato del nombramiento del duque de Anjou como nuevo soberano de las Españas, el viaje que realiza desde Versalles para entrar en la península ibérica, los desposorios con una princesa de la Casa de Saboya y la celebración de las Cortes de Barcelona:

Parte Primera. Octavas 1-154 1. El primero de la Real Casa de Borbón que empuñó el cetro de España. 2. Su nacimiento. 3. Entra a reinar antes que su hermano mayor. 4. Nombre propio de la madre de su Majestad. 5. Su aplicación a las letras. 6. Enójase severo contra quien le intenta persuadir divertimento menos decente. 7. Acéptase el testamento del rey Carlos por el Cristianísimo [Rey Luis XIV]. 8. La renunciación de la señora infanta doña María Teresa. 9. Es aclamado en Versalles y le besan la mano los Grandes de Francia y los embajadores de diferentes soberanos. 10. Regala Vizcaya a su majestad con cosas del país. 11. Visita su majestad Fuenterrabía, donde es aclamado (el sitio del año 1638, el abad Malaquíás). 12. A la entrada en Madrid suceden algunas desgracias, que sintió mucho su majestad. 13. Pasea a Madrid a caballo y quítase el sombrero a las damas. 14. Hizo su majestad su entrada en público a 14 de abril de 1701.

diversidad de modelos literarios, manejados por el autor. Se dan cita allí desde los grandes poemas clásicos (las *Bucólicas* y la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* y los *Tristia* de Ovidio) hasta la obra de historiógrafos y rétores romanos (el *Epítome de la Historia de Tito Livio* de Lucio Anneo Floro, la *Historia de Alejandro Magno* de Quinto Curcio, los *Annales* de Tácito, el *Pro lege Manilia* de Cicerón), sin olvidar el texto de algunos escritores religiosos (el abad Malaquíás) o de influyentes literatos vernáculos (los *Emblemata* de Andrea Alciato, las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo, la *Vida de los emperadores* de Pedro Mexía). Con este tipo de práctica erudita, Luis Enríquez de Navarra prolongaba a comienzos de la nueva centuria una costumbre editorial que llegó a su ápice entre los poetas granadinos de mediados del siglo XVII. Baste pensar en el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas o en la *Neapolisea* de Francisco de Trillo y Figueroa, poemas cultos iluminados por un profuso aparato de notas en las que se desgranaban los “lugares exquisitos para la imitación”, usando la terminología de Trillo. Véase Pedro Ruiz Pérez, “La poética de la erudición en Trillo y Figueroa”, *La Perinola*, 7 (2003), pp. 335-366. Para el caso específico de Luis Enríquez de Navarra y Marín, un análisis de estos comentarios al margen se ofrece en Jesús Ponce Cárdenas, “Imitación y erudición en tiempos de los novatores: las glosas al *Panegírico a Felipe V*” (en curso de publicación).

15. Pasa su majestad a Atocha. 16. Vuelve en coche a palacio. 17. Concurren las ciudades a dar la obediencia a su majestad y confirma sus privilegios. 18. Su feliz casamiento. 19. Nacimiento de la reina nuestra señora. 20. Embárcase su majestad y una borrasca la precisa a volverse a tierra. 21. Prosigue [la reina] su viaje por tierra. 22. Va su majestad a Cataluña a recibir a la reina nuestra señora. 23. Sale su majestad hasta Figueras, a donde encuentra a la reina y celébranse los desposorios. 24. Celebra cortes a los catalanes y les llena de especiales mercedes. 25. Descúbrese en Nápoles unas conjuraciones y se atajan. 26. Pasa a Nápoles su majestad a pocos meses de desposado. 27. Quédase en España la reina nuestra señora.

La parte segunda se vuelca en la narración de la Jornada de Italia. Se abre ésta con la llegada del monarca a los dominios españoles en Italia y se detallan las principales batallas que tuvieron lugar en suelo itálico:

Parte segunda. Octavas 155-299 28. Llega su majestad a Nápoles y se sosiegan los alborotos. 29. Los alemanes fomentan las sediciones de Nápoles con la memoria del saco de Roma. 30. Liquídase la sangre de San Genaro a vista de su cabeza. 31. Contrarios vientos en el pasaje a Milán. 32. Pasa sin detenerse al ejército desde Final[e.]. 33. Es aclamado en Milán. 34. La guarnición de Cremona rechaza a los enemigos ya introducidos. 35. Queda prisionero el mariscal de Villeroy y el conde Preslin rompe el puente e impide el socorro a los enemigos. 36. Abandona el mantuano los enemigos y se retira a un sitio inexpugnable. 37. Pasa el Po su majestad y entra en el Modenés. 38. Da vista al enemigo el duque de Vendôme, habiendo asegurado el río Crostolo. 39. Marcha su majestad con todo el ejército y se da batalla a los enemigos. 40. Llámase así el sitio del choque [: Vittoria]. 41. Permítese al gobernador de Reggio dispare dos piezas antes de entregarse. 42. Éntrase Módena y no permite su majestad que se saquee. 43. Los príncipes de Módena y Mirandola se retiran, dejando sus estados a discreción. 44. Suscítanse nuevas sediciones en Nápoles y se sosiega con el castigo de algunos promotores. 45. Abandonan los puestos los enemigos y los ocupa el de Vaudemont y parte su majestad en su busca a media noche. 46. Acomete el enemigo nuestro campo el mismo día de la marcha a las cinco de la tarde. 47. Expónese al riesgo la persona real: una bala mata a un soldado inmediato a ella. 48. Ríndese Luzzara. 49. Al reconocer su majestad el puente

de Guastalla, disparan los enemigos su artillería con balas. 50. General de los holandeses. 51. El señor duque de Borgoña espera a que llegue un convoy para vencer a los holandeses y lo logra. 52. Baja a la Andalucía la armada enemiga. 53. Resuelve su majestad partirse para España. 54. Ríndese Burgo forte y entra su majestad en Milán. 55. Retírase de Cádiz la armada enemiga y entra en Vigo y quema la flota. 56. Quémase la flota por los españoles, por no venir a manos de los ingleses. 57. El señor Philipo Segundo cuando recibió la noticia de la pérdida de su armada. 58. Detiéndose su majestad en Milán más de lo que creyó. 59. Puerto de Francia [: Antibes]. 60. Padece borrasca la armada enemiga. 61. Ocupan los nuestros el cuartel de San Benedicto.

La tercera sección del *Panegírico* inicia con el regreso de Felipe V a la península ibérica y se consagra, en su mayor parte, a narrar cómo se desenvuelve el desarrollo internacional del conflicto bélico hasta finales de 1703:

Parte tercera. Octavas 300-427. 62. Llega su majestad a España. 63. Entra su majestad en Madrid a caballo, al estribo del coche de la reina. 64. En los adornos de las calles fue el más sobresaliente una estatua de su majestad a quien un ángel le ofrece una palma. 65. Libra del sitio a Traerbacel de Talard y el de Villars toma el castillo de Kell. 66. Toma a Neoburg y derrota a los sajones el de Baviera. 67. Pasa el de Villars las montañas desalojando a los imperiales en el paso del Rhin. 68. Arroja un caballo de sí la persona real y no recibe daño alguno. 69. Pasan muestra unos tercios y su majestad dispone las filas. 70. Sueltan el Po los alemanes, viéndose invadido de los nuestros. 71. Monsieur Albergoti se retira, observando sus marchas regulares. 72. Derrota en el Rhin a los húsares el señor duque de Borgoña. 73. Son acometidos los holandeses y derrotados en sus trincheras a 30 de junio de 1703. 74. Monsieur de Saint Paul abrasa gran números de vasos ingleses en la boca del Eschelda. 75. Aprésase al conde de Goes y se descubre la alianza de Portugal con Alemania. 76. Fundó a Lisboa. 77. Ríndese Vercelli después de larga defensa. 78. El de Vendôme pasa al Trentino y ocupa a Nago y al Arco. 79. Révelanse algunos pueblos y son castigados severamente. 80. Atájase en Sicilia una conjuración por la diligencia de su virrey, el cardenal De Giudice. 81. Desembarcan 500 alemanes y son rechazados de los

españoles. 82. Son rechazados los ingleses de la isla de Guadalupe en América. 83. El de Villars sobre el Danubio derrota a los alemanes. 84. Acuartélanse varios regimientos a vista de Madrid y su majestad sale a reconocerlos. 85. Un señor hace un regalo al rey, de que solo admitió un par de pistolas. 86. Manda formar un regimiento la reina nuestra señora y que se apellide así. 87. Zenobia emperatriz, reina de los asirios, fue llamada madre de los ejércitos. 88. Uno de los triunfos de César fue arder el faro de Alejandría, en su entrada en Roma. 89. Vuelve a pasar muestra a las tropas su majestad y de vuelta a Madrid mata dos gamos. 90. Pasa su majestad a Toledo. 91. Pasa su majestad a la vega y pasa muestra a los tercios a la una del día. 92. Pasa la reina nuestra señora a ver las tropas. 93. Quejándose un cortesano de los rigores del sol, le dijo su majestad que era flojo. 94. Advierte su majestad faltaba a un soldado la bayoneta. 95. Toma Brissac el señor duque de Borgoña y el de Quiesne abrasa los almacanes de Aquilea. 96. Recóbrase Landau a 15 de noviembre de 1703 y toman a Limburg los holandeses. 97. Son derrotados los alemanes por el de Baviera y Villars junto a Donavert, a 20 de septiembre de 1703. 98. Apodérase el de Baviera de Augsburgo a 12 de diciembre de 1703. 99. [Uver,] río a cuya ribera está situada Augsburgo. 100. Entran los alemanes en el Piamonte muy maltratados del de Vendôme. 101. [Tanaro,] río vecino de Asti. 102. [Lesse y Orbano,] río vecino a Chambery. 103. No logra la armada inglesa su intento en el Mediterráneo.

La cuarta parte da comienzo con el relato de la proclamación del pretendiente austracista y su exaltación al trono con el nombre de Carlos III. A lo largo de esta sección se da cuenta de los principales lances acaecidos en el frente de Portugal y se evoca la batalla naval de Málaga y la calamitosa toma de Gibraltar:

Parte cuarta. Octavas 428-619. 104. Es aclamado rey de Castilla el archiduque Carlos y reconocido solo por los dependientes. 105. Inglaterra antes de apartarse de la iglesia romana. 106. Llega el archiduque Carlos a Holanda, en cuyos mares padece tempestad a 7 de diciembre de 1703. 107. La reina de Inglaterra en Windsor persuade al archiduque pase a España. 108. Prosigue el archiduque, vuelto a embarcar, y padece nueva tormenta que le arroja a Torvay a 23 de enero de 1704. 109. Manda su majestad hacer pública rogativa por la salud del archiduque. 110. Llega el archiduque a Lisboa en 7 de mayo de 1704.

111. Son echados de Novara los enemigos y tomada Concordia. 112. Por la interposición del Papa, consigue el de Módena la protección real. 113. Frústase el intento de paz con Baviera en Alemania y toma el Gran Prior a Rovere en Italia. 114. El navío Nuestra Señora del Carmen, refugiado en el Algarve en el año de 1704, apresado. 115. Cede su majestad en su despedida, a la instancia de la reina nuestra señora, en besar la mano, arrodillada. 116. Envía su majestad a saber de la reina nuestra señora desde el arco y desde la Puente Segoviana. 117. Quiere un cortesano obligar a un labrador que le enseñó el camino reciba un doblón y no lo puede conseguir. 118. Llega a Talavera su majestad y visita a nuestra Señora del Prado y reparando había en una tribuna algunas señoras, vuelve la vista a otra parte. 119. Jugando su majestad en Narbona, un cortesano le dijo mirase a unas damas y no quiso levantar los ojos de la mesa. 120. Apresan los enemigos dos bajeles vizcaínos a vista de Cádiz. 121. Regala a su majestad el obispo de Coria con mil doblones y catorce acémilas cargadas de cosas del país. 122. Reconoce su majestad por sí mismo a Salvatierra y se queda a dormir en campaña. 123. Ríndese Salvatierra a vista del ejército castellano. 124. Es derrotado el general Fagel en el monte de la Salceda. 125. Padece su majestad nuevas fatigas y se rinde Castilbranco. 126. Échase sobre el Tajo puente de barcas y sitiase Pontalegre. 127. Come su majestad sobre un tambor en una choza de ramas. 128. Dieron unos cañonazos muy cerca de su majestad y no hicieron daño alguno. 129. Sorprenden a Montsanto los enemigos y el de Tuy se retira con admirable esfuerzo. 130. Ríndese Casteldavide. 131. Uno de los Alpes, de donde nace el río Doria, en cuyas márgenes está Asti, tomada por el de la Sevillada y el Castillo de Ula por el de Vendôme. 132. Resuelve su majestad retirarse de campaña y sale la reina nuestra señora a recibirle a Talavera. 133. Entra su majestad en Madrid. 134. Desvanécese la interpresa de Barcelona, intentada por el enemigo [a fines de mayo de 1704]. 135. Apodérase el enemigo del presidio de Gibraltar y ejecutan muchos desacatos con la efigie de Nuestra Señora de Europa. 136. Pelea la armada de Francia con la enemiga en los mares de Málaga. 137. Al huirse la armada enemiga, se pegó fuego a la almiranta de Holanda. 138. Hácese a la vela la armada enemiga con la noticia de que la seguía la de Francia. 139. Ríos del Piamonte, que el primero baña los muros de Imbre y Aosta, y el segundo los de Vercelli, ocupadas por el duque de Vendôme. 140. Ríndense las fortalezas de Berd y Tulla al de la Fevillada y rompiendo las trincheras

toma todo el valle de Aosta.

La sección quinta del poema presenta la concatenación de los principales sucesos que tuvieron lugar entre el verano de 1704 y la primavera de 1705:

Parte quinta. Octavas 620-707. 141. Ríos de Suevia que entran en el Danubio. 142. Los señores potentados de la Suevia son 178, incluso las villas imperiales de este círculo. 143. Fuerzan los enemigos las trincheras de Eschelemburg, con gran pérdida de gentes. 144. Entra en la Suevia el de Tallart y los enemigos llaman al príncipe Eugenio [de Saboya] en su ayuda. 145. Pérdida grande sobre Hogstetet a 13 de agosto de 1704. 146. Desamparan los regimientos de Alsacia y queda prisionero el de Tallart. 147. Ocupan los alemanes todas las ciudades imperiales de la Suevia. 148. Retírase a Flandes el de Baviera a proseguir la guerra. 149. Disuade el sitio de Landau el de Marlborough. 150. Introduce el de Villars socorro en Landau y se retira. 151. Baja a la Mosela el de Marlborough. 152. Descúbrese en Novara una secreta inteligencia del señor duque de Saboya. 153. Niégase Ragotzy a composiciones. 154. Federico Augusto. Ríos de Polonia. 155. Ríndese Landau a los 66 días de trinchera abierta, a 27 de septiembre de 1704. 156. Muere el marqués Dabia y el capitán Amézaga libra de un atentado a la señora duquesa de Mantua. 157. Marlborough visita las cortes de Alemania y Holanda. 158. Hácese oposición en La Haya a Marlborough y llevado a Londres el mariscal de Tallart. 159. Ríos que dividen a Escocia de Inglaterra. 160. Resuelven los aliados aumentar la armada y ocupan a Taherbach a 18 de septiembre de 1704. 161. Sobre Verrua a 26 de diciembre de 1704. 162. El señor duque de Vendôme. 163. Derrota el conde de Heister a los ragocianos y estos renuevan sus correrías. 164. Desbarata el Gran Prior a los alemanes en Italia. 165. Es ocupado el puente de Crescentin. 166. Desbarata el de la Fevillada el socorro de Niza y ocupa Villafranca. 167. Ríndese Verrua a 9 de abril de 1705. 168. Ocúpase el castillo y ciudad de Niza. 169. Muere el niño duque de Bretaña, heredero de Francia. 170. Levantose el sitio de Gibraltar y se le pone un bloqueo. 171. Ciudad de Granada, donde se descubrió una sedición a 20 de mayo de 1705. 172. Ríndese la Mirandola al de Vendôme y estorba a los alemanes el paso del Mincio. 173. Muere el Emperador Leopoldo a 5 de mayo de 1705.

Por último, en la sexta parte del *Panegírico* se relatan varios episodios acontecidos en el invierno de 1704 y los principales hechos hasta el 25 de agosto de 1707, como la revuelta de Cataluña y Valencia, el nacimiento del príncipe heredero y la gran victoria de Almansa:

Parte sexta. Octavas 708-828. 174. El mariscal de Villars desvanece las empresas de Marlborough en Francia. 175. Con una estratagema se libra la guarnición de Hagenau. El príncipe Luis de Baden. 176. Ocupa el señor duque de Saboya a Asti por un acaso. 177. En Barcelona se vio una exhalación que remató en un ruido como de ejército a 23 de diciembre de 1704. 178. Entró la armada enemiga en el Mediterráneo. 179. Sitian los portugueses a Badajoz y lo abandonan precipitadamente. 180. Monsieur Palliers toma Bengala y abraza el Fénix de Holanda. 181. Llega la armada enemiga a Barcelona y se rebela todo el principado. 182. [Cinca y Cenia,] ríos que dividen a Cataluña de Aragón y Valencia. 183. Sitio de Barcelona y muerte del príncipe de Armstaad en el asalto de Montjuic a 14 de septiembre de 1705. 184. Fortificanse los enemigos en la falda de Montjuic. 185. Una granada real voló el almacén de la pólvora, muriendo el gobernador don Carlo Caracciolo. 186. Ríndese Barcelona a los enemigos y se tumultua el pueblo contra la guarnición. 187. Embárcase parte de la guarnición de Barcelona y algunos leales de la nobleza y después de muchas borrascas desembarca en la costa de Almería. 188. En el sitio de Barcelona del año de 1705, una bomba destrozó el archivo del principado y rompió todos sus privilegios. 189. Rebélase Valencia el mes de diciembre de 1705. 190. Visita su majestad las tropas francesas de Extremadura a vista de Madrid. 191. Habiendo pasado el Segre, mandó su majestad romper el puente y Alejandro Magno quemó la armada en el paso que hizo a la conquista de Asia. 192. Eclipsese enteramente el sol en Cataluña a 11 de mayo de 1706 a las ocho de la mañana. 193. Habla su majestad a los soldados en el campo de Atienza, año de 1706. 194. Ocupan los portugueses a Alcántara y penetran en Castilla. 195. Es proclamado en Madrid el señor archiduque por el marqués de las Minas. 196. Levanta la ciudad de Toledo el estandarte por su majestad, estando los enemigos cerca de Madrid. 197. Resístese 19 días al de Peterbourgh la villa de Requena el mes de Junio de 1706. 198. El marqués de Mejorada recobra Madrid y perdona las vidas a varios sediciosos que se acogie-

ron a palacio el día 4 de agosto de 1706. 199. Retíranse a Valencia los enemigos y quieren sojuzgar la ciudad de Murcia. 200. Recobra el mariscal de Berwick a Cartagena. 201. Desgraciada campaña de 1706 en las dichas provincias [de Milán, Turín, Mallorca y Flandes]. 202. El marqués de Santa Cruz de los Manueles, cuatralbo, entregó a los enemigos las galeras en España. 203. Retíranse los enemigos de Villena y se encaminan a Almansa. 204. A las 9 de la mañana avistó el enemigo el día 25 de abril de 1707 y a las 3 empezó la batalla. 205. El conde Dona, holandés, se retira con 13 regimientos a la montaña y se rinden prisioneros de guerra. 206. Rompe las líneas de Stolofffe el mariscal de Villars a 23 de abril de 1707. 207. Los húngaros dan por vacante el trono el año de 1707. 208. Resístense los de Xátiva y manda su majestad la arruinen del todo. 209. Deroga su majestad los privilegios de la corona de Aragón y extingue su consejo, porque está de más. 210. Rebélase Nápoles y se entrega a los alemanes a 7 de julio de 1707. 211. Sitio de Toulon desvanecido, año de 1707. 212. El príncipe Eugenio [de Saboya] ocupa a Susa y los alemanes a Gaeta año de 1707. 213. Nacimiento del serenísimo príncipe de Asturias a 25 de agosto de 1707. 214. Lérida y Ciudad Rodrigo año de 1707. 215. A instancias del rey de Suecia, se restituye en Silesia la religión protestante, cuyos intereses son los de las guerras presentes.

Tal como se infiere de esta suerte de epítome, a través de la minuciosa aclaración de los ladillos, el panegirista no solo despliega ante sus lectores un panorama cabal de batallas y acontecimientos históricos, sino que además acuña la imagen del rey-soldado destinada a perpetuarse en las crónicas oficiales. Así el monarca se detiene en el solemne acto de pasar revista a las tropas de forma constante y con el mayor escrúpulo: “Pasan muestra unos tercios y su majestad dispone las filas”; “Acuartélanse varios regimientos a vista de Madrid y su majestad sale a reconocerlos”; “Vuelve a pasar muestra a las tropas su majestad”; “Pasa su majestad a la vega y pasa muestra a los tercios a la una del día”; “Advierte su majestad faltaba a un soldado la bayoneta”... En esa misma línea de exaltación marcial, cabe recordar el conjunto de comentarios que recalcan los valores militares del soberano. Así Felipe V comparte frugalmente las incomodidades de la vida de campaña (“Reconoce su majestad por sí mismo a Salvatierra y se queda a dormir en campaña”; “Come su majestad sobre un tambor en una choza de ramas”) o arriesga su vida en el combate, dando a todos

muestras de su fiereza y resolución (“Expónese al riesgo la persona real: una bala mata a un soldado inmediato a ella”, “Dieron unos cañonazos muy cerca de su majestad y no hicieron daño alguno”). De este modo viene a cumplirse la preceptiva antigua de este tipo de texto laudatorio, pues tal como aconseja Menandro el Rétor en los tratados de retórica epidíctica, la parte principal en el discurso de alabanza imperial (o *basilikòs lógos*) no es otra que la sección de la pragmatografía destinada a referir las gestas militares así como la valentía del monarca en el campo de batalla³⁷.

Por cuanto acaba de apuntarse, no parece errado sostener —con Vázquez Gestal— que el poema pudo contribuir de manera eficaz a fijar la imagen del rey como un denodado capitán de armas. De hecho, el citado historiador atribuye al panegirista la virtud de ser quien consagre “el título con el que Felipe V pasaría a los anales de la historia española”. Al glorificar la *uirtus* militar del joven monarca y su ánimo inquebrantable, capaz de sobreponerse a todo tipo de adversidades, Enríquez de Navarra fijaba la estampa del soberano con un inspirado sintagma: Felipe el Animoso³⁸.

Desde el punto de vista de la *inuentio*, antes de acometer la composición de las octavas reales, Enríquez de Navarra tuvo que pertrecharse de crónicas oficiales recientes, relaciones de sucesos, avisos de la corte... atendiendo a un demorado proceso de documentación. Entre las fuentes impresas que el escritor almanseño debió de manejar para componer tan exhaustivo elogio cabe citar en destacadísimo primer plano el conocido texto del estadista Antonio Cristóbal de Ubilla y Medina, marqués de Ribas y secretario del despacho universal: la *Sucesión del rey don Phelipe V nuestro señor en la corona de España. Diario de sus viajes desde Versalles*

37 Al abordar el “tratamiento de las acciones” Menandro aconseja dividir las “en dos apartados: relativas a la guerra y a la paz”. Exhorta seguidamente a abordar las acciones bélicas: “tratarás primero las de guerra, si en ellas el elogiado resulta ser insigne, pues es preciso en los temas de esta clase someter a examen en primer lugar las acciones propias de la valentía. Y es que lo que mayor prestigio da a un emperador es la valentía”. Tomo la cita de la versión castellana: Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, eds. Fernando Gascó, Manuel García y Joaquín Gutiérrez, Madrid, Gredos, 1996, pp. 155-156.

38 *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*, Madrid, Marcial Pons y Fundación de Municipios Pablo de Olavide, 2013, p. 110.

a Madrid, el que executó para su feliz casamiento, jornada a Nápoles, a Milán y a su ejército, sucesos de la campaña y su vuelta a Madrid (Madrid, Juan García Infanzón, 1704). Se antoja más complicado, aunque no imposible, que el poeta de Almansa hubiera podido consultar también el encomio neolatino compuesto por el padre jesuita André Le Camus: *Imago nascentis herois, in rege Hispaniae et in duce Burgundionum expressa. Oratio habita in regio Ludovici Magni Collegio Societatis Iesu* (París, apud viduam S. Bernard, 1703). Por supuesto, desde un entorno más efímero, no pocas noticias pudo recoger el panegirista entre las páginas de la publicación semanal de la *Gazeta de Madrid*, destacadísimo hontanar de información “oficial” para episodios acaecidos tanto en el aula regia como en los avances de la guerra³⁹. Por último, tampoco puede descuidarse el papel jugado por la publicística en un entorno bélico que se dilató durante más de una década⁴⁰. En ese sentido, habría que citar otro interesante y curioso testimonio, de ínfima calidad literaria: el de los pliegos poéticos⁴¹.

Antes de cerrar este apartado, obligado es subrayar cómo la considerable extensión, la altura estilística y el demorado detalle del panegírico en verso de Enriquez de Navarra contrasta grandemente con el escueto relato que ofrecen los elogios a Felipe V compuestos en prosa por otros ingenios posteriores. Baste pensar en los dos discursos tardíos que obtuvieron el premio de elocuencia otorgado por la Real Academia Española en 1779: el de José de Viera y Clavijo y el de Francisco Javier Conde y Oquendo⁴².

39 Rosa Cal Martínez, “La *Gazeta de Madrid* y la Guerra de Sucesión”, *Cuadernos dieciochistas*, 3 (2002), pp. 33-56.

40 María Teresa Pérez Picazo, *La publicística en la Guerra de Sucesión*, Madrid, C.S.I.C., 1966, II tomos.

41 María José Rodríguez Sánchez de León, “La Guerra de Sucesión española en los pliegos poéticos de la biblioteca universitaria de Salamanca”, *Cuadernos dieciochistas*, 1 (2000), pp. 185-208. Véase también la gavilla de poemas volanderos recogidos por Ricardo García Cárcel en el tomo *De los elogios a Felipe V*, pp. 3-26.

42 Marina Alfonso y Carlos Martínez Shaw, “Los elogios de Felipe V de 1779”, *Trocadero*, (2000-2001), pp. 43-54. Existe edición moderna de los mismos, cuidada por García Cárcel: *De los elogios a Felipe V*, pp. 77-129.

6. LA IMAGEN QUE RESERVA LA MEMORIA: ESCENAS Y RECURSOS ÉPICOS

El perfil heroico de Felipe V como aguerrido capitán de armas late en buena parte de este panegírico de estilo tardo-barroco, tal como evidencia el propio autor en un endecasílabo que acuña tal detalle del modo siguiente: “la Imagen que reserva la memoria”⁴³. Ahora bien, el modelo literario clásico que vertebra esa *imago* memorable no remite tanto a los cauces de la historiografía antigua, sino al modelo sublime de la épica. En efecto, el significativo contacto (o contagio) entre la epopeya y la Historia se venía produciendo en las letras españolas a partir del Quinientos, como ha evidenciado Mercedes Blanco:

La historiografía y la épica a propósito de Lepanto tienen una vasta zona de contacto en la que es vano trazar una frontera estricta. Ello no es así, como estaríamos tentados de creer, porque la épica sea un apéndice fútil y decorativo de la historiografía. Parece más interesante verlo al revés: la historiografía trabaja la materia bruta de las huellas y testimonios a través de categorías narrativas y estéticas que pertenecen a la tradición épica clásica. El momento más fecundo de la larga demanda renacentista del poema épico en España e Italia coincide, en su temática y su ambiente, con la movilización que hizo posible la victoria. Hay que tener en cuenta por otra parte los numerosos puntos de contacto y la ambigua zona fronteriza, en la cultura del humanismo, entre poesía e historiografía, que prolongan los que existían ya en el mundo clásico. Y por último, la voluntad de enaltecer el suceso que anima a los narradores, en ellos se une —al revés de lo que sucede para los poetas líricos— con una voluntad de hacer entender, de desplegar una experiencia real o posible en lo que tiene de concatenación causal, en las razones inmediatas o mediatas que la vuelven inteligible. Ahora bien, este orden de razones a que está sometida la acción, que se quiere no obstante glorificar y volver maravillosa, no difiere de la economía que rige en teoría al poema épico según Aristóteles interpretado por Tasso y por otros, y en España más tarde por López Pinciano; una economía que no repudia lo maravilloso, le concede al contrario un lugar preeminente y lo some-

43 *Panegírico a Felipe V*, octava CCLXIX, v. 4, p. 68.

te al orden inteligible de lo verosímil y de lo necesario y a la unidad orgánica de la fábula⁴⁴.

Aunque no pueda equipararse la calidad literaria de las octavas de Enriquez de Navarra con los testimonios mayores de Alonso de Ercilla, Jerónimo de Corte Real, Juan Rufo u otros ingenios áureos, convendría ubicar estéticamente el *Panegírico a Felipe V* no lejos de la órbita de las epopeyas de tema histórico⁴⁵. De hecho, no parece casual que esa tradición afín se prolongue notablemente durante la primera mitad del siglo XVIII, etapa de transición en la que asistimos al nacimiento de obras que funden la epopeya y la historia, como el *Rasgo épico de la conquista de Orán* (Madrid, Imprenta de Gerónimo Roxo, 1732) del capitán Eugenio Gerardo Lobo, testigo directo de aquella empresa militar en el norte de África⁴⁶. Tampoco puede olvidarse, desde la ladera jocosa, la importancia que asumiría en el Setecientos la épica burlesca, tal como han puesto de relieve en fechas recientes Rafael Bonilla y Ángel Luis Luján desde las páginas de una monumental edición⁴⁷.

Por razones de espacio no podemos plantear aquí un análisis pormenorizado de todos y cada uno de los rasgos épicos que incluye el elogio al primer monarca de la Casa de Borbón. Para ilustrar el importante sustrato de la epopeya, nos centraremos exclusivamente en tres rasgos del género sublime: la escena tipificada que se conoce como tempestad épica, el aparato mitológico (por mor del cual las deidades grecolatinas

44 Mercedes Blanco, “La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico”, *Calíope*, 19, 1 (2014), pp. 23-53 (la cita en pp. 46-47).

45 Desde los albores del Renacimiento, la conexión entre el panegírico y la epopeya se imbrica en un entorno áulico tan refinado como la corte virreinal de Nápoles. Véase el modélico estudio de Antonio Gargano, “*Las extrañas virtudes y hazañas de los hombres. Épica y panegírico en la Égloga segunda de Garcilaso de la Vega*”, *Criticón*, 115 (2012), pp. 11-43.

46 Joaquín Arce, “Lobo y Luzán ante un mismo episodio histórico”, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 155-166. Sobre un tema del pasado glorioso de la conquista de América, quizá deba recordarse asimismo el canto épico de *Las naves de Cortés destruidas* (Madrid, Imprenta Real, 1785), de Nicolás Fernández de Moratín.

47 *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*, ed. crítica de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel Luis Luján Atienza, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014.

intervienen en la acción) y un recurso elocutivo cristalizado a partir de los modelos clásicos, el símil épico.

6.1. *Tempestades épicas en el contexto de la Guerra de Sucesión*

La configuración de un complejo sistema de escenas (catálogo de tropas, tempestad épica, catábasis o descenso a los reinos del inframundo, concilio de los dioses, batallas...) y de recursos estilísticos (símil extendido, epíteto definitorio...) garantizó, gracias a las pautas creativas de la *imitatio* y la *aemulatio*, la pervivencia de una red de *tópoi* y estilemas en la tradición occidental. Por cuanto ahora nos interesa, un famoso fragmento de la *Eneida* (I, 81-156) —inspirado por el doble dechado de Homero (*Odisea*) y de Nevio (*Bellum poenicum*)— sirvió de modelo para que los poetas latinos de los siglos posteriores (Ovidio, Lucano, Silio Itálico, Estacio, Valerio Flaco, Juvencio, Draconcio) reescribieran una y otra vez el motivo épico de la borrasca en el mar⁴⁸. A zaga de ese mismo dechado virgiliano (contaminado a veces con un fragmento de Lucano), los grandes autores épicos italianos (Ariosto, Tasso) y españoles del Siglo de Oro (Alonso de Ercilla, Barahona de Soto, Lope de Vega, Balbuena, Oña...) evocaron las temibles tormentas en alta mar, que padecen los protagonistas de su canto.

Como ha subrayado la crítica, la escenografía épica de la tempestad se desarrolla habitualmente según la combinación libre de varios sub-motivos. Para Olivier Pot las principales “invariants du scénario classique” serían “intervention des vents, déluge de grêle et de pluie, perte de contrôle du navire, chaos des éléments, confusion sonore”⁴⁹. Para Fernández Mosquera cabe distinguir más detalles en el elenco, que a su juicio se extiende en la ponderación de “las montañas de agua; la nave que sube a lo alto de las olas y baja al abismo de las arenas; la mezcla de la arena, el mar y las estrellas; la mitologización de los vientos; la apelación a los dioses; la

48 Vicente Cristóbal, “Tempestades épicas”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 14 (1988), pp. 125-148.

49 “Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer (XVIe-XVIIe siècles)”, *Versants*, 43 (2003), pp. 71-133 (la cita en p. 76).

quiebra de la nave”⁵⁰.

Una vez aclarados el contexto de este cliché épico y los elementos que lo integran, conviene leer con atención las recurrencias del mismo en el *Panegírico*. El narrador acota en los ladillos del tomo el contenido de las octavas 293-297 con la escueta frase: “Padece borrasca la Armada enemiga”.

Todo el líquido campo dividido
en rizadas espumas, al estruendo
que formaron los brutos en su nido
temores infundió de fin horrendo.
El azul pabellón ennegrecido
de semblante mudó, que fuera (viendo
asaltar a tu reino sombra fría)
desdoro conservar él su alegría.

Los ejes de los orbes desquiciados
y perdido el timón en su alboroto
de sañudos cristales erizados
aun el rumbo ignoró diestro piloto.
Movimientos mostró mal regulados
al impulso la brújula del Noto
y azotando la nave las estrellas
fue testigo el destrozo de sus huellas.

Brama el mar y la luz toda pasmada,
melancólica y triste, veloz huye.
En su seno la playa alborotada
líquido monumento le construye;
de funestos vapores asaltada
al esfuerzo, temor cobarde influye
y olvidando alegría, sueño y gusto,
todo es miedo, pavor, asombro, susto.

50 Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2006, p. 20. Debe consultarse asimismo el erudito estudio de Arturo Echevarren, “*Babilonias rebeldes de cristales: el tópico épico de la tempestad en el Poema heroico* (1666) de Domínguez Camargo”, *Bulletin of Spanish Studies*, 89, 1 (2012), pp. 33-59.

Colérico y furioso gime el viento
oprimido en las velas impaciente
y entre roncros suspiros, sin aliento
rotas las jarcias anegó el Tridente;
el cerúleo voluble pavimento
tanta nave atrevida no consiente
y al arar con la quilla las arenas
desvalija el bauprés cortando entenas.

Sacudida del mar ligera nave
que sirena pisó tanta llanura,
desmintiendo lo torpe al peso grave
la margen le dio algosa sepultura.
Náufraga entre las ondas es del ave
más veloz de la esfera afrenta impura:
estrellada en el risco sin voz habla
un escarmiento mudo en cada tabla⁵¹.

A lo largo de estas cinco estancias, Enríquez de Navarra despliega una escena pavorosa, incidiendo en las emociones que desencadena el espectáculo de un fenómeno natural devastador: “temores infundió de fin horrendo” (o. 293), “todo es miedo, pavor, asombro, susto” (o. 295). El *pathos* que aspira a conseguir el poeta se recalca además mediante el uso de la prosopopeya y la imagen: “la luz toda pasmada, / melancólica y triste, veloz huye” (o. 295). En ese contexto terrible y mortal, parece desencadenarse un caos de dimensiones cósmicas, en el que se funde lo acuático inferior y lo superior celeste: “los ejes de los orbes desquiciados” (o. 294), “azotando la nave las estrellas” (o. 294). Como si se tratara de un juguete destrozado, el lector consigue visualizar cómo el navío se va disgregando, sometido por los envites del mar y las rachas huracanadas: “perdido el timón”, “gime el viento oprimido en las velas”, “rotas las jarcias”, “desvalija el bauprés cortando entenas”... Según marcan los derroteros de esta escenografía pavorosa, al final todo acaba siendo pasto de la muerte: “la playa alborotada / líquido monumento le construye, / de funestos vapores asaltada” (o. 295), “la margen le dio *algosa sepultura*” (o. 297).

51 *Panegírico*, pp. 74-75.

Como suele ser habitual en un tipo de descripciones marcadas por la *evidencia*, las sensaciones visuales (color, luz) se refuerzan mediante los efectos sonoros propios de la *asprezza* épica, ligados al uso abundante y expresivo del fonema vibrante (estRuendo, foRmaRon, bRutos, temoRes, hoRRendo, ennegRecido, fueRa, sombRa, fRía...). En el plano métrico, conviene apuntar además la presencia del rimema –OTO, que en la estancia 294 identificamos en tres palabras-rima características: *alboroto / piloto / Noto*.

El segundo ejemplo de *tempestad épica* que recoge el *Panegírico a Felipe V* se localiza entre las estancias 441-445 y nuevamente se aplica a otro episodio histórico referido al bando enemigo, tal como aclara el panegirista en una nota marginal (“Llega el archiduque Carlos a Holanda, en cuyos mares padece tempestad, a 7 de diciembre de 1703”):

Enemigo Neptuno declarado
de su intento sañudo, se conspira
procurando dejarle sepultado
a violentos enojos de su ira.
Conmovido tridente, provocado,
amenazas coléricas respira,
sepulta escollo que sirvió en su seno
de mordaza al Eschelda, al Rin de freno⁵².

Diques rompe, inundando el arenoso
parapeto que opone en su ribera
defensa artificial a proceloso
cristalino combate, a saña fiera.
Turbulento huracán y tenebroso
por silvos, rayos, prorrumpir quisiera,
siendo los ayes que animó el quebranto
confusos ecos de su antiguo llanto.

Errante tabla, destrozado leño,
escarmientos hacina en un castigo,

52 La imagen de un *escollo* que *sirvió de mordaza* remitiría a los lectores más atentos a un pasaje celeberrimo del *Polifemo* de Góngora (octava IV, vv. 31-32): “Allí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca”. Véase *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2015, p. 162.

exhalando la vida por su empeño
en un ¡ay! revolcado tu enemigo.
Triste lamenta miserable isleño
ser con su muerte trágico testigo
de tu dicha, mas pudo airado polo
blasonar de feliz por esto solo.

Densos vapores, rayos encendidos
irritados fulminan contra el suelo,
queriendo apellidarse sus bramidos
pasma en la tierra, susto allá en el cielo.
De ese móvil los ejes conmovidos
ruina amenazaban, cuando velo
tenebroso cubrió la cara al día
y estorbo pudo ser a tu porfía.

Mal sosegado fúnebre alboroto,
prisioneros los vientos en la gruta,
brindó seguridad afable Noto
a pesar de la playa mal enjuta.
Ligero surca porque lino roto
su vana pretensión en nada inmuta,
pero fue conducirla a que su engaño
leyera a cada paso un desengaño⁵³.

Sirviéndose del aparato divino, el narrador evoca en el arranque de estas estrofas al propio Neptuno, dios de los océanos, que decide confabularse contra los malvados designios del archiduque Carlos de Habsburgo. Nuevamente asistimos a la reproducción de clichés, como la universal confusión que genera la borrasca (“de ese móvil los ejes conmovidos”⁵⁴, octava 444) o el temor que se desencadena entre los marineros (“pasma en la tierra, susto allá en el cielo”).

Podría sostenerse con algún fundamento que la sonoridad oscura y retumbante aparece aún más reforzada que en el ejemplo anterior. El ren-

53 *Panegírico*, pp. 111-112.

54 Recuérdese cómo el concepto casi calca la fórmula ya empleada en la octava 294: “los ejes de los orbes desquiciados”.

dimiento funcional del fonema vibrante resulta, por ejemplo, altamente expresivo en la entera octava 442: Rompe, aRenoso, paRapeto, RibeRa, aRtificial, pRoceloso, cRistalino, fieRa, tuRbulento, huRacán, tenebRo-so, Rayos, pRoRRumpiR, quisieRa, queBRanto. Por otro lado, obligado es apuntar cómo Enríquez de Navarra no parece cuidar mucho la *variatio* estilística, ya que nuevamente se vale del rimema -OTO, cambiando tan solo una de las palabras-rima: “*alboroto-Noto-roto*”.

Al proseguir el relato, no mucho después, vemos de qué modo los designios de la divinidad entorpecen la injusta pretensión del archiduque Carlos. Por tercera vez, otra nueva borrasca se desencadena contra la flota del antagonista (*Prosigue el archiduque, vuelto a embarcar, y padece nueva tormenta que le arroja a Torvay a 23 de enero de 1704*), tal como leemos entre las estrofas 452-460:

Cerúleos climas surca presumido,
ajeno de la furia que irritado
en sus senos oculta entumecido
undoso centro, golfo provocado.
De movibles abetos oprimido
silencioso gemía el mar airado
y al eco ronco que su voz embarga
procuró sacudir pesada carga.

Inquietos montes de erizada espuma
declarados se oponen, que un intento
arrojado ha tenido (aunque presuma)
contra sí siempre airados agua y viento.
Pesado leño que la espalda abrumba
de alegre ninfa en líquido elemento
veloz camina, siendo cada nave
de los vientos bajel y del mar ave.

Denegrado vapor y tenebroso
el alegre perturba claro día;
el sol, o de asustado o temeroso,
ni ocultaba sus rayos, ni lucía.
Uno y otro elemento borrascoso
a su luz melancólica ofrecía

encubriéndole el rostro triste velo:
¿qué hará la tierra, si se asusta el cielo?

Algosa rienda que rigió la mano
inmortal de Neptuno, destrozada
sacudiendo precepto soberano
al abismo corrió precipitada.
Turbulento delfín negose humano
a perdida esperanza desgraciada:
¿mas qué mucho, Señor, no le dé abrigo
si el carácter llevó de tu enemigo?

Brújula incierta, árboles tronchados,
desunido bauprés, timón deshecho,
rotas jarcias, tuvieron asustados
quejidos tristes sin salir del pecho.
A miedo que dan troncos desgajados
su mismo corazón venía estrechos,
cada cual con su mano (¡infeliz suerte!)
buscó la vida y encontró la muerte.

Horror infunde silbo comprimido
en el cáñamo infausto, triste agüero
anunciándole norte, que perdido
niega influjo benigno y lisonjero.
Gime el haya y el roble combatido
cruje al enojo de huracán severo.
¡Oh qué estrago amenaza tan terrible,
pues obliga a quejarse a un insensible!

Esperanza perdida, naufragante
en las manos se entrega del destino,
recoger procurando vacilante
cable deshecho, fatigado lino.
Compasiva ribera, a caminante
animoso, a cansado infeliz pino
teniendo ofrece el enojarte cierto
espumoso arenal, seguro puerto.

Vuelve los ojos, príncipe engañado,
a esa playa y verás que lastimoso
te apellida tu empeño mal logrado.
Navegante infeliz, aunque animoso,
reconoce lo mucho que ha costado
tu designio; agradece a lo piadoso
de Philipo en borrasca tan deshecha
que con vida te deje undosa flecha.

De aquel cuyo valor admira el mundo
la piedad ofendió tu pensamiento.
Bien lo expresas mirando en el profundo
abismo sepultado este ardimiento.
Mas tu arriesgo a su esfuerzo sin segundo
ocasiona dolor y sentimiento,
que pecho noble bien impresionado
aborrece la culpa, no el culpado⁵⁵.

Los efectos de luz y color se disponen en una suerte de gradación en tres tiempos: 1- la tempestad se va apoderando del horizonte (“Denegrido vapor y tenebroso / el alegre perturba claro día”); 2- el sol se muestra titubeante (“el sol, o de asustado o temeroso, / ni ocultaba sus rayos, ni lucía”); 3- el astro rey parece presa del miedo y la tristeza (“triste velo” cubre el rostro, el entero “cielo” ya se “asusta”). Por segunda vez, Enríquez de Navarra emplea la misma imagen expresiva que veíamos en la tempestad inicial: “luz melancólica”.

Por mor de la *enárgeia*, la pintura del navío desarbolado y al borde del hundimiento es la más detallada de la serie que aquí analizamos: “Brújula incierta, árboles tronchados, / desunido bauprés, timón deshecho, / rotas jarcias [...] / troncos desgajados” (octava 456).

Un detalle interesante permite apreciar una finta curiosa en el desarrollo del motivo, ya que al conocer las desdichas de su malhadado rival y el riesgo mortal que corría el archiduque, el joven rey de España ordenó celebrar misas para la salvación de su vida. Por ese motivo, las dos estancias finales ponderan el magnánimo y liberal espíritu de Felipe V, tal como aclara la glosa del poeta: “Manda su Majestad hacer pública rogativa por

55 *Panegírico*, pp. 114-116.

la salud del archiduque”. La perfección del héroe fundador de la dinastía Borbón en España no solo se sustenta en su gloria como caudillo victorioso, sino también en su filantropía y en la piedad para con el enemigo, quizá reflejando de forma sutil y remota aquellos los rasgos virgilianos que modelaron al *pious Aeneas*.

La última irrupción del motivo épico se localiza en las octavas 737-739 (*Embarcarse parte de la guarnición de Barcelona y algunos leales de la nobleza y después de muchas borrascas, desembarca en la costa de Almería*):

En la misma inconstancia asegurado,
deja el inglés a tu enemigo solo
y el resto de sus tropas confiado
busca el rumbo al británico Pactolo.
De valor y nobleza a lo acendrado
quiere alejar de su patricio polo,
engolfado en el ponto parecía
que el bajel asustado se movía.

Al duro golpe, a viento enfurecido,
ceden las jarcias, crujen las entenas
y en abismos de nieve sumergido
rompe no los cristales, las arenas.
Otra vez de las ondas impelido
era fácil juguete, porque apenas
con la quilla los rizos las peinaba
cuando al cielo su furia le arrojaba.

Repetido vaivén y repetida
borrasca sosegada conocieron
los ingleses bien claro que su vida
a tus nobles vasallos la debieron.
En la playa arrojados, ofrecida
condición desleales no cumplieron.
Pero, ¿cuándo plebeyos corazones
saben guardar hidalgas atenciones?⁵⁶.

56 *Panegírico*, p. 185.

Los mismos recursos que pone en juego en las escenas anteriores aparecen aquí de forma abreviada.

El rendimiento funcional del motivo de la tempestad épica se antoja bastante alto en un poema encomiástico que comprende 829 octavas reales. Hasta en cuatro ocasiones Enríquez de Navarra recurre a la dinámica escenografía de la borrasca marina, sometida continuamente en el relato a una intencionalidad propagandística muy clara: ponderar la injusta pretensión del archiduque Carlos, ya que hasta los elementos naturales se declaran en su contra e intentan detener el avance de su flota.

6.2. *Aparato mitológico: la intervención de las deidades clásicas en la acción*

Siguiendo la tradición épica, antigua y vernácula, en varios pasajes del elogio a Felipe V podemos apreciar que las deidades del panteón grecolatino asisten como testigos a determinadas acciones y participan en el desarrollo de los acontecimientos. Si bien no nos mueve aquí el propósito de hacer un listado exhaustivo de todas las presencias divinas en un relato pretendidamente histórico, obligado resulta —cuanto menos— apuntar varios ejemplos significativos de este procedimiento.

Al comienzo del libro, en el contexto de la educación del joven duque de Anjou en el palacio de Versalles, las octavas 34-47 refieren la presencia de Cupido, que no logra hacer mella en el morigerado príncipe, ni consigue llevarle por el camino de la concupiscencia. El pasaje incorpora, además, una *sermocinatio* de Eros (octavas 41-44), un breve discurso en estilo directo, donde el numen se queja amargamente de la dureza y continencia del muchacho: “Si eres bronce —decía balbuciente, / su extrañeza admirada y confundida— / esperanza tendré que de mi ardiente / incendio no podrás librar tu vida. / Mas, ¡ay!, que huyendo burlas felizmente / de mis flechas mortal, sañuda ira, / y teniendo yo al mundo avasallado, / de mis llamas activas te has burlado [...]”⁵⁷. La impotencia de Cupido queda contrarrestada en el plano mitológico con las dos figuras tutelares que sirvieron de nodrizas al joven príncipe de la Casa de Borbón, que fueron Diana y Minerva, las deidades que presiden

57 *Panegírico*, p. 11.

los ocios cinegéticos del futuro monarca así como el aprendizaje de las diversas ciencias⁵⁸.

Una vez instalado en el trono español, Felipe V debe comenzar la búsqueda de una esposa adecuada, pues sus obligaciones dinásticas le llevan a contraer matrimonio para perpetuar el linaje. En ese preciso instante, acudirá a palacio el dios que protege las bodas y santifica las nupcias (octava 111): “Envidioso de tanto regocijo / donde apenas llegar pudo el deseo, / por gozarle camina casto hijo / del tálamo nupcial, sacro Himeneo. / En su dicha, Talasio norte fijo / solicita encontrar y heroico empleo / en Oriente encendió la luz febea / que abrasada dejó sagrada tea”⁵⁹. La directa participación del dios del matrimonio (en su doble designación griega —Himeneo— y latina —Taliasio—) guía sabiamente la elección de esposa hacia los territorios orientales de Saboya. El compromiso entre el rey y la princesa sabaudea María Luisa Gabriela se hizo público el 8 de mayo de 1701. Tres meses más tarde, se celebraron los desposorios (por poderes) en la capilla de la Sábana Santa de Turín.

Siguiendo esa línea sentimental del relato de los amores entre el monarca y la jovencísima María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714), otros pasajes sancionan con presencias divinas la felicidad conyugal y los buenos sentimientos que se profesa la real pareja. Evocando acaso de manera remota la despedida de Héctor y Andrómaca, la regia figura cede a las emociones y llora cuando se aleja del objeto de su amor (octavas 480-481). En ese momento, las lágrimas de tan rico tesoro las recogerá Eos como preciosas perlas: “Congojado, en el pecho no cabía / su grande corazón y, al ver que llora, / cuidadosa y avara recogía / perlas que repartir risueña Aurora. / No la pena, el afecto la movía / y a tus plantas la dicha se mejora. / ¿A qué aspira, señor, tanto desvelo / si miras a tus pies a todo un cielo?”⁶⁰.

58 Sobre la intervención de algunas figuras divinas clásicas en la educación o en la formación de los regios personajes alabados en el *Panegírico*, obligado es remitir al bello estudio de François Ploton-Nicollet, “La topique de la *Nourrice divine*: un motif récurrent dans la poésie d’éloge depuis Stace (I^e siècle) jusqu’à Sidoine Apollinaire (V^e siècle)”, en *La lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l’Antiquité tardive à la Renaissance*, eds. Nathalie Catellani-Dufrène y Michel Jean-Louis Perrin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 33-57.

59 *Panegírico*, p. 28.

60 *Panegírico*, p. 121.

Desde otro plano narrativo, más vinculado al contexto bélico, habíamos visto ya, al analizar sucintamente las invariantes que el *tópos* de la tempestad marina presenta en el *Panegírico a Felipe V*, cómo interviene en alguno de tales pasajes la figura airada y temible del dios Neptuno, que refrenda con su apoyo la causa legítima del soberano. Un caso similar de apariciones divinas se localiza en otro pasaje, donde una amplia variedad de númenes acuáticos (las nereidas, Doris, una sirena, Caronte) contemplan el voraz incendio de numerosos navíos de la flota enemiga en un paisaje fluvial y nocturno (octava 338).

6.3. *El símil épico*

Una figura altamente codificada en el campo de la epopeya es el símil o *paragone*, a través del cual los poetas aspiraban obtener cuatro virtudes esenciales: *amplificatio*, *evidentia*, *perspicuitas* y *varietas* (o, lo que es lo mismo, amplificación, vividez, brillo y variedad)⁶¹. Como es lógico, el repertorio más prestigioso de la *similitudo* se remontaba hasta los dechados grecolatinos de mayor rango, ya que Homero acogía unos doscientos símiles en la *Iliada* y aproximadamente cincuenta en la *Odisea*, en tanto que Virgilio acuñaría ciento cuatro símiles en la *Eneida*. Sobre la importancia de este artificio en el campo de la épica antigua se ha sostenido que

todo lo que puede decirse acerca del lenguaje como totalidad se concentra en las comparaciones. Aquí el poeta traspasa los límites del mundo de los héroes y da cabida a todo la riqueza de la vida que a él mismo le rodea. [Los símiles] esclarecen gran cantidad de rasgos aislados y confieren densidad y color a los sucesos y a las figuras. Más allá de esto tienen su propia vida y, de acuerdo con la visión griega, nos hacen ver lo esencial en los objetos⁶².

61 Sobre la vastísima bibliografía sobre esta figura retórica, puede encontrarse una amplia selección en Jesús Ponce Cárdenas, “El símil épico en el *Polifemo*: función y alcance de una figura elocutiva”, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 241-369.

62 Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, gredos, 1989, p. 87.

A zaga de esta tradición de la epopeya, a lo largo del *Panegírico a Felipe V* encontramos numerosos ejemplos de *simil extendido*, aplicados a realidades diversas.

La ira destructiva del monarca, que se manifiesta al entrar en combate con aguerrido brío, halla un paralelo adecuado en el rayo, fenómeno atmosférico capaz de suscitar miedo en todo aquel que lo contempla: “Como suele en la nube condensado / la salida buscar enfurecido / rayo adusto, rompiendo más que osado / la prisión de vapor empedernido, / de la misma manera aprisionado / ese acero romper hoy ha querido / la que solo alcanzó tu pensamiento / y que rémora fue de su ardimiento. / ¿No habéis visto, Señor, negros vapores / respirar en relámpagos ardientes / funestas amenazas sus fulgores / y acobardar los ánimos valientes? / Así mismo exhalando no inferiores / fulminantes centellas, de las gentes / enemigas ha sido tu denuedo / asustado pavor, asombro, miedo” (octavas 477-478)⁶³. El signo clásico de esta *similitudo* nos permite remitirla de forma lejana al modelo latino de la *Eneida* (XII, 451-455), donde Virgilio describe el ataque de las huestes troyanas capitaneadas por Eneas y el pavor que despierta tan fiera acometida entre sus enemigos, comparando todo ello a una tormenta destructiva⁶⁴.

Una imagen fulminante bastante afín se aplica en otros pasajes, con un *paragone* que considera asimismo la óptica del espectador, es decir, el pasmo que el rayo puede acusar en un caminante, inmovilizándolo, referido significativamente a las huestes enemigas: “Como suele relámpago embistiendo / el aire de funestos resplandores / dejar montes y valle estremeciendo / cuanto más impensados sus ardores: / pasajero dudoso

63 *Panegírico a Felipe V*, p. 120.

64 “*Ille uolat campoque atrum rapit agmen aperto / qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus / it mare per medium (miseris, heu, praescia longe / horrescunt corda agricolis: dabit ille ruinas / arboribus stragemque satis, ruet omnia late), / ante uolant sonitumque ferunt ad litora uenti: / talis in aduersos ductor Rhoeteius hostis / agmen agit*”. *Énéide*, ed. André Bellesort, Paris, Les Belles Lettres, 1970, pp. 211-212 (‘Vuela Eneas y lleva tras sí su oscura hueste a través del llano. Igual que cuando irrumpe la tempestad y por en medio del mar avanzan las nubes hacia la tierra, a los labradores se les hiela de horror el corazón, pues ¡ay! presienten su estrago desde lejos: destrozará los árboles, echará a perder las mieses, todo en torno lo irá arrasando. Delante de él los vientos dirigen a las playas sus bramidos, así conduce sus tropas el caudillo de Troya contra el enemigo’).

no sabiendo / qué camino elegir en sus temores, / a correr fugitivo no se atreve, / ni del riesgo se aparta, ni se mueve. / Asimismo rigor amenazado / tu enemigo temía en trance fuerte / y queriendo escapar precipitado / caminó en seguimiento de su muerte. / Desvaneció tu ejército impensado / esperanzas fingidas, porque al verte / gobernar escuadrones en campaña / ni sombra de descuido halló en España” (octavas 531-532)⁶⁵.

Con objeto de ponderar la devoción mariana de Felipe V y sus prácticas piadosas, el panegirista refiere cómo el soberano, en el santuario de Nuestra Señora del Prado, en Talavera, confiaba su camino hacia el triunfo a la ayuda e intercesión de la Virgen. En ese contexto religioso, amparado en la tradicional imagen mariana de la *Virgo Potens* como *stella maris*, hallamos el símil de la navegación guiada por una luminaria propicia: “Humillado a los pies de la Belona / más fuerte, tu valor reconocía / cultos deberle, pues que tu corona / a su cuenta tomó su valentía. / Tendido le ofreciste tu persona / con tan noble y piadosa cortesía, / que la inclinas a ser interesada / en los felices triunfos de tu espada. / Cual piloto que al mar entrega al lino / cuidadoso procura con desvelo / rumbo encontrar seguro a su camino / a luz benigna de piadoso cielo, / caminante en la tierra peregrino / procuraba solícito tu celo / influjo más feliz que prevenía / el cielo mejorado de María” (octavas 506-507)⁶⁶.

Junto a un tipo de símiles que remiten a fenómenos de la naturaleza (el rayo) o el entorno humano (la navegación segura de un piloto prudente), otros varios iluminan aspectos sentimentales con alguna comparación cristalizada del mundo animal. Sirva de pequeño ejemplo ilustrativo el conocido caso de la tórtola viuda, recogido en el *Panegírico* de Enriquez de Navarra para hacer más expresivas las muestras de dolor que dio la reina cuando Felipe V emprendió la Jornada de Italia, dejando a María

65 *Panegírico a Felipe V*, p. 134.

66 *Panegírico a Felipe V*, p. 127. Una comparación de abolengo épico tan famosa como la de la flor troncada se transforma en metáfora para referir un acontecimiento luctuoso afín (“Muere el niño duque de Bretaña, heredero de Francia”, octava 699): “Tierna Lis a violencia arrancada / de mano altiva, injusto atrevimiento, / marchita entristeció, la que animada / a mercedes vivía de su aliento. / Respiración fragante sufocada / avivó de tu amor el sentimiento: / no lo extraño, que fue recién nacida / vida de Francia y alma de tu vida”. Remito al bello estudio comparatista de Vicente Cristóbal, “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 2 (1992), pp. 155-187.

Luisa Gabriela de Saboya como regente en España: “Cual suele tortolilla en selva ruda / lamentar soledades de su nido, / haciendo repetir la peña muda / animados sollozos de un gemido, / de la misma manera en tan aguda / pena y dolor tan grave, resentido / el corazón, mostró que fue su pecho / (aun siendo tanto) buque muy estrecho” (octava 147)⁶⁷.

7. ELEMENTOS DE RAIGAMBRE GONGORINA EN UN PANEGÍRICO TARDÍO

Documentar la recepción creativa de la obra de Góngora desde el Barroco hasta nuestros días y analizar de manera específica todos y cada uno de los testimonios constituye, sin duda, uno de los cometidos más fascinantes y arduos de la historiografía literaria española. Justo es admitir que contamos ya con excelentes trabajos en este campo, aunque aún son muchos los capítulos que hay que esclarecer en tan dilatado espacio de tiempo⁶⁸. Globalmente se ha valorado que “una lectura detenida de la producción en verso entre los años 1650 y 1750” permitiría distinguir una “continuidad esencial” con la tradición poética de los reinados precedentes, fácilmente apreciable en la “pervivencia de estilemas barrocos” de signo culto⁶⁹. Los ejemplos son cuantiosos y de indudable relieve. Tan solo diez años después de la impresión del *Panegírico a Felipe V*, José de León y Mansilla daba a las prensas en 1718 la *Soledad tercera siguiendo a las dos que dejó escritas el príncipe de los poetas líricos de España don Luis de Góngora*. Desde otro campo afín al de Enríquez de Navarra, el de la epopeya sacra de tema hagiográfico, José Butrón y Múxica imprimía en Madrid su extensa *Harmónica vida de Santa Teresa de Jesús* (1722). Lo mismo podría sostenerse de los poemas heroicos de Eugenio Gerardo Lobo a la conquista de Orán y al sitio de Lérica y Campomayor. En todos estos poemas

67 *Panegírico a Felipe V*, p. 37.

68 Espigaré únicamente las aportaciones de dos grandes maestros: José Lara Garrido, “La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo”, *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, ed. Andrés Soria Olmedo, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 121-168; Antonio Carreira, “Góngora y el canon poético”, *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 395-420.

69 Pedro Ruiz Pérez, “Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del Bajo Barroco”, *Calíope*, 18, 1 (2012), pp. 9-25 (p. 9).

y en infinidad de otros, que ahora no hace al caso aducir, el modelado estilístico de signo gongorino resulta innegable.

Como es sabido, el influjo del estilo de Góngora en el primer Setecientos ha sido objeto de estudio por parte de grandes especialistas, como Emilio Orozco, Nigel Glendinning o Jesús Pérez Magallón⁷⁰. Frente a la mesurada valoración del catedrático granadino, llama la atención el juicio —tremendamente negativo— de Nigel Glendinning, que definía el conjunto de poemas barroquistas como unas “imitaciones bastante malas”⁷¹. El crítico anglosajón volvería más de treinta años después sobre el mismo argumento, revisándolo esta vez bajo la óptica de unas afirmaciones de Teófanos Egido. En su nuevo trabajo, Glendinning sostenía una tesis un tanto curiosa y arriesgada, ya que pretendía vincular el uso del estilo gongorino con una toma de partido anti-borbónica durante los largos años de la Guerra de Sucesión⁷². Con gran acierto, se ha sostenido que las figuras de Eugenio Gerardo Lobo y del marqués de San Felipe bastarían para invalidar tal hipótesis⁷³. Por nuestra parte, consideramos inaceptable la teoría de Glendinning que viene a identificar los usos del estilo gongorino a inicios del Setecientos con el apoyo a la causa austracista, ya que el temprano testimonio del *Panegírico a Felipe V* —que, como veremos a continuación, se construye todo él en un estilo sublime concebido a imagen y semejanza del de Góngora— valdría por sí solo para anularla. En las siguientes páginas indagaremos en dos aspectos del magisterio del creador de las *Soledades*, abordando en primer lugar el análisis de algunos

70 Emilio Orozco Díaz, “Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII. Síntesis anticipada de un estudio en preparación”, *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 21 (1968), p. 11-60.

71 “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), pp. 323-349 (p. 349).

72 Nigel Glendinning, “El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVIII a la luz de la política y la estética”, *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1995, tomo I, pp. 365-379.

73 Sin tener en cuenta el importante dato que suministra para este tipo de valoración la obra de Enríquez de Navarra, mas revisando otro tipo de parámetros, ya había dado cuenta de lo inaceptable de tal criterio Jesús Pérez Magallón, “Góngora y su ambigua apropiación en el tiempo de los *novatores*”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 119-130 (en especial, pp. 122-123).

rasgos elocutivos y en segundo término la forma y función de las escenas cinegéticas en los poemas de estilo sublime.

7.1. *Algunos elementos de la elocutio gongorina*

A tenor de los varios fragmentos del *Panegírico* que se han ido comentando hasta ahora, resulta inequívoca la sobreabundancia de un léxico marcadamente gongorino. En efecto, Enríquez de Navarra usa con asiduidad aquella “lista de vocablos” que -tal como había subrayado Robert Jammes- “sin ser necesariamente cultos o nuevos, aparecen con tanta frecuencia que han llegado a ser como la firma de Góngora o, si se quiere, el emblema lingüístico de su poesía”. En el famoso elenco figurarían voces del tenor de *breve, cerúleo, cristal, desatar, émulo, errante, espuma, grave, impedir, luciente, mentir, número, peñar, pisar, purpúreo, rayo, redimir, repetir, señas, solicitar, templar, término, torcido, tronco, turban, vano, vincular, vulto* y tantos otros vocablos de similar importancia⁷⁴.

No solo en el ámbito de los *uerba singula* se identifica el magisterio de Góngora, sino que también resulta apreciable en el plano de los *uerba coniuncta*. De hecho, se localizan entre las ochocientas veintinueve octavas reales abundantes calcos de *iuncturae* cristalizadas en las obras mayores del racionero. Seguidamente espigamos cuatro ejemplos, para ilustrar la técnica de engaste de teselas en el nuevo mosaico poético:

1. “tras la garza, *argentada* el pie de *espuma*” (*Soledad segunda*, v. 749) > “que en rendir cuanto *argenta* vaga *espuma*” (o. 236);
2. “A sus campañas *Ceres no perdona*” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 142) / “Tal ya de *su reciente mies* villano / divertir pretendió raudo torrente; / mucho le opuso monte, mas en vano, / bien que, desenfrenada su corriente, / a cuanta *Ceres inundó* vecina / riego le fue la que temió ruína [...]. / Pisó el mar lo que ya *inundó la gente*” (*Panegírico al duque de Lerma*, vv. 171-176 y 320) > “de su *gente inundado* el campo lleno / de pavor, aunque *a Ceres no perdona*” (o. 565),
3. “Salamandria del sol, vestido estrellas, / *latiendo el Can del cielo* es-

74 La cita procede de la introducción a su magistral edición de las *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 103.

taba cuando / (polvo el cabello, *húmidas centellas*, / si no ardientes al-
jófares sudando) / llegó Acis; y de ambas *luces* bellas / dulce occidente
viendo al sueño blando, / *su boca dio* y sus ojos cuanto pudo / al sonoro
cristal, al cristal mudo” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, octava 24) > “*Del
Can adusto resonó ladrido* / con sílabas de *luz* articulado / y *escupiendo
centellas* mal sufrido / se miró *en sus deseos abrasado*; / *sediento* de más
rayos encendido / *bebió* los que su frente han coronado, / dejándole
Sirión tan satisfecho / que al fuego el corazón venía estrecho” (o. 578).
4. “Y recelando / de envidiosa, bárbara *arboleda* / interposición [...]”
(*Soledad primera*, vv. 64-66) / “Tapiz frondoso / tejíó de verdes hojas
la arboleda / los que por las calles espaciosas / *fabrican* arcos, rosas:
/ oblicuos, nuevos, pénsiles jardines” (*Soledad primera*, vv. 716-720)
/ “Descaminado, enfermo *peregrino* [...] / piedad halló, si no *halló
camino*” (soneto de 1594, vv. 1 y 8) > “Laberinto intrincado desigua-
les / *arboledas componen*, do canoro / pajarillo *descubre al peregrino* /
errada *senda* que perdió *el camino*” (o. 625).

No podemos detenernos en el examen detallado de las numerosas troque-
laciones gongorinas que aparecen calcadas o ligeramente rescritas en el
Panegírico a Felipe V, aunque el conjunto de por sí evidencia la poderosa
atracción que ejercía el modelo de las obras mayores y las composiciones
breves sobre el *laudator* del primer soberano de la casa de Borbón.

Por cuanto atañe a las figuras retóricas, nos limitaremos en este primer
estudio a un caso complejo que puede ser cifra del estilo culto. Me refiero,
claro está, a la hipálage doble, cuya importancia le hace constituirse den-
tro de la poética gongorina como una compleja *figura de figuras*. Como
bien se recordará, el poeta barroco acuñó en el *Polifemo*, las *Soledades* y
el *Panegírico al duque de Lerma* algunos ejemplos fulgurantes de *mutatio
epithetorum*, destinados a perpetuarse en la escritura de sus imitadores⁷⁵.
Al igual que hicieran poetas como el conde de Villamediana, Pedro Soto
de Rojas o Hernando Domínguez Camargo, también Luis Enriquez de
Navarra siguió de cerca en este artificio el magisterio del racionero cor-
dobés, ofreciendo en su elogio a Felipe V ejemplos del tenor de: “ave con
remos o delfín con alas” (o. 144), “helar el fuego y abrasar la nieve” (o.

75 Jesús Ponce Cárdenas, “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora”, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-449.

156), “y el agua enjuga lo que el fuego moja” (o. 341), “de los vientos bajel y del mar ave” (o. 453), “encendiendo a la nieve, heló su fuego” (o. 467), “en rizos de cristal, golfos de viento” (o. 606), “en frutos cuaja lo que nieva en flores” (o. 695)...

Más allá del recurso amplio al hipérbaton, en el campo de las construcciones sintácticas gongorinas, Dámaso Alonso había señalado la importancia que reviste el conjunto de fórmulas adversativo-aditivas. A zaga de tales esquemas contrapuestos, en las octavas de Enriquez de Navarra pueden hallarse varias modalidades afines: *no A, sí B* (“no ya negro licor ha destilado, / sí purpúreo alimento de la vida” o. 621); *no A, B sí* (“no a pesadas, gustosas sí prisiones” o. 496); *no A, B* (“rompe no los cristales, las arenas” o. 738)... En definitiva, a tenor de las calas que hemos realizado, no parece exagerado afirmar que el estudio detallado de los ecos gongorinos en la *elocutio* del *Panegírico a Felipe V* exigiría la elaboración de una pequeña monografía.

7.2. Con una escena cinegética: el elogio del soberano

En la sección inicial del poema, referida a la formación y años juveniles del duque de Anjou, la caza ocupa un lugar destacable. Tal circunstancia debería conectarse con un elemento socio-cultural y con otro de rango estrictamente literario⁷⁶. En efecto, la pasión cinegética del futuro monarca Felipe V se relaciona, indefectiblemente, con su perfil como triunfante caudillo de guerra:

76 La importancia que el tema de la caza asume en el marco de las obras mayores de Góngora ha sido objeto de importantes estudios recientes de Mercedes Blanco y Nadine Ly. La primera aproximación de la profesora Blanco se encuentra en “Cruzados y cazadores”, capítulo tercero de la magistral monografía *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 107-132. La catedrática parisina abordaba nuevamente la materia, iluminándola desde otros ángulos, en el artículo “*El venatorio estruendo: la oficina poética de Góngora y el tema de la caza*”, *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 301-328. De gran importancia resulta asimismo el estudio de Nadine Ly, “De sublimes y modestas cumbres: la figura del conde de Niebla en la *Segunda Soledad*”, *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 45-69.

La presentación del monarca en los ejercicios cinagéticos y su manifestación soberana estaba en estrecha relación con su simbología, alegoría y representación militar. La representación del monarca en escenas de caza complementaba y apoyaba las mismas imágenes del rey-guerrero, ese rey militar, jefe de los ejércitos, que Felipe V se prodigó en alentar y función que desempeñó con gran solvencia durante la Guerra de Sucesión [...]. El ejercicio de la caza se transmutaba en un entrenamiento y preparación militar que el monarca debía desarrollar, desde su joven formación como príncipe, para controlar el cuerpo y la mente. La destreza física y el dominio del cuerpo eran muestras del buen ejercicio de la soberanía, puesto que se presentaban como metáforas [corporales] del gobierno político de la monarquía⁷⁷.

Junto a esa justificación desde el plano socio-cultural y de imagen pública, no puede olvidarse la órbita literaria, ya que la tradición poética del elogio del gobernante había recalcado desde la Antigüedad tardía el interés de la presentación del *laudandus* como *uenator*, tal como prueban los encomios del poeta alejandrino Claudiano.

Ya desde una cronología barroca, a propósito de la importancia que el tema venatorio reviste en las alabanzas que Góngora tejió a diversos próceres, Mercedes Blanco había apuntado cómo la “alianza entre panegírico y tema cinagético” de los poemas claudianos inspiró alguno de los fragmentos más memorables de toda la obra gongorina, concebidos a mayor gloria del duque de Béjar y del conde de Niebla⁷⁸. De hecho, la aplicación del “motivo cinagético” en algunos panegíricos de estilo culto durante el siglo XVII resulta relativamente fácil de rastrear, aunque no podamos extendernos demasiado en ello ahora. Baste, de momento, referirnos únicamente al poeta Francisco de Trillo y Figueroa, que no solo habría de actualizarlo en su elogio del heredero del duque de Feria, sino que incorporaría entre las sugestivas *Notas al Panegírico del señor marqués de Montalbán* (Granada, Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar, 1651) una pequeña reflexión sobre la función de la caza en este conjunto de encomios. El motivo venatorio se encuadra —claro está— en el tema de

77 Marcelo Luzzi, *La transformación de la monarquía en el siglo XVIII. Corte y casas reales de Felipe V*, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 393-394.

78 *Góngora heroico*, pp. 123-125.

la educación de los jóvenes príncipes:

Por lo que [Conrado Heresbachio] refiere por [boca] de Xenofonte, que las cazas se acostumbraron entre los Príncipes por evitar el ocio y pusilanimidad, los vicios y ocasión de caer en ellos. Y prosigue luego Xenofonte: “*Deinde corpus exercitio salubrius et sartum tectum praestare*”. Prosiguiendo a lo más principal de mi intento, que es porque “*Postremo heroici adolescentes ad militiam et res bellicas, velut tirocinio exercentur [...]*”. El concepto a que miran esas cazas es, además de lo advertido, a solicitar al marqués robusto, ejercitado y lejos de las delicias femeniles. No solo por lo que en común son plausibles estas partes, sino porque en cierto modo recela menos la muerte quien menos vivió en delicias [...]. Y así voy dilatándome por las grandezas y rusticidades de las cazas, chozas, cabañas, etc., no sólo para hacer el poema más florido con la diversión y variedad de cosas, sino también para la enseñanza y doctrina del asunto, en que pudiera tocarse no vulgar erudición, ni en algo escasa”⁷⁹.

A la luz del testimonio poético gongorino y bajo la guía de los citados comentarios de Trillo y Figueroa, conviene leer ahora las octavas 24-33 del *Panegírico a Felipe V*:

Impaciente tu espíritu animoso
a mayores empresas aspiraba
y buscando el camino cuidadoso
en los mismos juguetes le encontraba;
alentándose al premio valeroso,
de trofeos sus sienas coronaba,
que al esfuerzo gallardo que así vuela
le es el divertimento noble escuela.

Buen testigo será la bizarría
con que siguiendo de la garza el vuelo
al golpe que tu mano despedía
revolcada en su sangre bajó al suelo.
Despidiendo una vida que tenía,

79 *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, C.S.I.C., 1951, p. 367-368.

a tu planta rendida, pide al cielo
por gozar otra vez tan feliz suerte
le reduplique vidas que ofrecerte.

Dígalo la fiereza monstruosa
que al esperar de tu escopeta el tiro
el aliento despide presurosa
tanto que aun tiempo falta a su retiro.
¡Destreza singular y prodigiosa,
cuyo acierto jamás dudoso miro!
Y admirada a contar lo bien que acierta
el plomo le dejó la boca abierta.

El jabalí lo cuente, que en tu mano
reconociendo su peligro cierto
cuando la fuga procuraba en vano,
tantas veces del susto quedó muerto.
Díganlo los que viéndole en el llano
humillado a tus pies cadáver yerto,
dudaban si en lo presto de la herida
entró la muerte o si salió la vida.

Al mirarse la corza amenazada
de tu flecha, apelando a la carrera
librarse quiso mal aconsejada
y alcanzole más presto y más ligera.
De la vida se halló desamparada,
publicando su sangre, solo era
el rendirse al impulso de tu rayo
de tus mayores triunfos breve ensayo.

Ansiosas de lograr en su fortuna
ser despojo feliz de tu ardimiento,
las fieras concurrían una a una
y las aves volaban ciento a ciento,
poblando el vago espacio de la Luna
y de Ceres el fértil pavimento
y unas y otras gustosas de su suerte
sus vidas cambian a gloriosa muerte.

Pasaste con tan nobles ejercicios
los riesgos de la edad más descuidada,
evitando con ellos de los vicios
la furiosa corriente arrebatada.
Tu modestia ignoró los precipicios
de que vive la corte acompañada,
sabiendo que los daños que en sí incluye
mejor los vence quien mejor los huye.

Quien te viere, Señor, tan divertido
en la caza, ¿decir que has empleado
mal el tiempo podrá? No, que advertido
no llegó tu afición a ser cuidado.
¿Es mejor en el ocio fermentado
de los vicios gemir tiranizado?
¡Oh qué error! ¡Afianza lo dichoso,
Príncipe joven, al estar ocioso!

Coronar pobre cuna de serpientes
destrozadas descubre un ardimiento.
Desaliños de César evidentes
presunciones formaron de su aliento.
Mira Claudiano señas diferentes
en pueriles acciones y argumento
de ellas hace al valor. En su retiro
los juguetes vocean quién es Ciro.

Príncipe ya a la caza aficionado
es consecuencia que será guerrero,
porque en ella repara dibujado
evidente combate del acero.
A la incauta niñez se ha trasladado
corazón generoso y lisonjero:
el efecto mostró, si bien se apura,
que en ti fue cierto, en ellos conjetura⁸⁰.

80 *Panegírico a Felipe V*, pp. 7-9. En el prosímometro de Pedro Espinosa titulado *Elogio al retrato del excelentísimo señor don Manuel Alonso de Guzmán, duque de Medina Sidonia*

No resulta casual que entre las diversas modalidades de la caza, la primera que irrumpe en el contexto laudatorio sea la cetrería, considerada la de mayor gala y majestad, por los medios que requiere⁸¹. Enríquez de Navarra a lo largo de tales estancias no se limita a la volatería, sino que incluye igualmente dos ejercicios propios de la montería. Hace así referencia a la peligrosa caza del jabalí —con escopeta— y después a la caza del corzo —con ballesta—. En este marco cinegético, cabe detenerse brevemente en la lectura de la estancia XXIX, donde el *laudator* pondera cómo de forma prodigiosa el conjunto de las presas (garza, jabalí, corza) parecen acudir por voluntad propia ante el rey, ofreciendo de grado su vida y, al inmolarse, se glorían de sucumbir ante el majestuoso cazador. Me parece necesario evocar aquí el posible modelo claudiano del primer *Fescenninum*, donde el poeta alejandrino ensalzaba al joven emperador Honorio en el ejercicio de las *uentiones* (vv. 10-15): “*Tu cum per altis impiger ilices / praeda citatum cornipedem reges, / ludentque uentis instabiles comae, / telis iacebunt sponte tuis ferae, / gaudensque sacris uulneribus leo / admittet hastam morte superbior*” (‘Cuando

(Málaga, Juan René, 1625) figura una composición de arte menor rotulada como *Panegírico*. En ella puede leerse un pasaje que presenta algunas similitudes con el fragmento de Enríquez de Navarra: “Garza que en los aires vive / (mientras en errantes juegos, / en sus diáfanos pliegos / rasgos con su pluma escribe) / con graznidos te recibe / y besa en regiones frías / la provisión que le envías / y obedece no al halcón, / sino al grillo de latón / con que aprisiona sus días. / Cuando tras el corzo vuelas, / morir quiere y corre ufano, / por endulzarte la mano / con el tiro que nivelas. / Dulces de gloria cautelas, / pues huye el honor que quiere / hasta que el dardo le hiere / y sobre felpas de grama / pródigo el alma derrama / por la dicha con que muere” (leo el texto de la moderna edición cuidada por Francisco López Estrada: Pedro Espinosa, *Obras en prosa*, Málaga, Diputación de Málaga, 1991, pp. 245-246). Junto a tales octosílabos de Espinosa, los versos de Enríquez de Navarra podrían disponerse en paralelo con otros poemas encomiásticos del mismo tenor que incluyen pasajes cinegéticos, lo que da noticia de la articulación tópica de este tipo de referencias a la montería.

- 81 Sobre la posteridad de la escena de volatería modelada por Góngora en su obra maestra inconclusa, me permito remitir a Jesús Ponce Cárdenas, “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas”, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Rodrigo Cacho y Anne Holloway eds., Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194. Por otro lado, aunque el interés que presenta sea menor que el de este amplio pasaje, cabe destacar también la presencia de una nueva escena de caza en el *Panegírico a Felipe V*, localizable entre las octavas 386 y 393.

tú, diligente, rijas tu corcel excitado por la presa, a través de las elevadas encinas, y suelta juegue tu cabellera agitada por el viento, las fieras caerán voluntariamente ante tus venablos y el león, gozoso con las heridas sagradas, recibirá tu lanza, ensoberbeciéndose con tal muerte”). Cabe sospechar en este punto que la memoria poética de Enríquez de Navarra no solo tuvo presente la modélica referencia de este elogio imperial, pues de hecho citaría al poeta tardo-latino en la octava XXXII: “mira Claudiano señas diferentes / en pueriles acciones”. Teniendo en cuenta la constante utilización de cláusulas y recursos gongorinos, resulta plausible que el panegirista de Felipe V rememorara asimismo la majestuosa dedicatoria de las *Soledades* al duque de Béjar, donde Góngora pintaba al prócer en términos similares siguiendo el dechado claudiano, pues “toda la naturaleza se rinde ante él con adoración” y “los animales que caza se enorgullecen de ser atravesados por su lanza”⁸².

Este pasaje inicial de la caza en el *Panegírico a Felipe V* reviste interés igualmente por incluir ecos significativos de otras obras de carácter erudito. Aunque no sea este el momento para analizar con todo detalle el influjo ejercido por las *Empresas políticas* de Diego de Saavedra Fajardo en varios pasajes del elogio, justo es apuntar cómo la señera obra del diplomático aparece imitada en la octava 32⁸³. Como bien se recordará, en la sección inicial reservada a la “educación del príncipe”, la *imago* de la empresa I (*Desde la cuna da señas de sí el valor*) reproduce la imagen del pequeño Hércules en su cuna, dando muerte con las manos desnudas a las dos serpientes enviadas por Juno.



82 *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, C.E.E.H., 2012, p. 124.

83 El propio autor explicita la fuente de su inspiración en una glosa marginal: “Saav. Emp. I” (*Panegírico a Felipe V*, p. 9)

Si pasamos del orbe de la *imago* al de la *suscriptio*, en el comentario a esta imagen, el noble estadista apuntaba:

Nace el valor, no se adquiere. Calidad intrínseca es del alma, que se infunde con ella y obra luego. Aun el seno materno fue campo de batalla a dos hermanos valerosos. El más atrevido, si no pudo adelantar el cuerpo, rompió brioso las ligaduras y adelantó el brazo, pensando ganar el mayorazgo. En la cuna se ejercita un espíritu grande. La suya coronó Hércules con la victoria de las culebras despedazadas. Desde allí le reconoció la Invidia y obedeció a su virtud la Fortuna. Un corazón generoso en las primeras acciones de la naturaleza y del caso descubre su bizarría [...]. Siendo Ciro niño y electo rey de otros de su edad, ejercitó en aquel gobierno pueril tan heroicas acciones que dio a conocer su nacimiento real, hasta entonces ocultos. Los partos nobles de la naturaleza por sí mismos se manifiestan⁸⁴.

A la luz de este párrafo, podemos apreciar cómo la octava XXXII de Enriquez de Navarra recupera —en un logrado ejemplo de *minutio*— la escena infantil del héroe tirintio ponderada por el docto autor barroco: “En la cuna se ejercita un espíritu grande. La suya coronó Hércules con la victoria de las culebras despedazadas” > “Coronar pobre cuna de serpientes / destrozadas descubre un ardimiento”. También podría reconocerse en el pasaje la referencia a los años infantiles en los que vivió retirado el soberano persa: “Siendo Ciro niño y electo rey de otros de su edad, ejercitó en aquel gobierno pueril tan heroicas acciones que dio a conocer su nacimiento real, hasta entonces ocultos” > “en su retiro / los juguetes vocean quién es Ciro”.

8. POESÍA, RETÓRICA, HISTORIA: HACIA LA RESTITUCIÓN DE UN POEMA HÍBRIDO

El extenso poema de Enriquez de Navarra podría considerarse el canto del cisne de un género tan antiguo y complejo como el panegírico en verso. La estación laudatoria inaugurada en castellano en 1509 por Diego

84 Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 17-18.

Guillén de Ávila con su *Panegírico a Isabel la Católica* llegaba a su fin en 1708 con las octavas reales del caballero de la orden de Montesa (o su hijo jesuita), encaminadas al primer monarca de la Casa de Borbón. Se cerraba así con una meritoria composición de más de ochocientas estrofas dos siglos de elogios en verso a la monarquía y la alta nobleza.

Por cuanto atañe a las cuestiones de taxonomía, a la luz de los datos evidenciados en los apartados precedentes, justo es afirmar que el *Panegírico a Felipe V* encarna de forma señera los borrosos límites entre épica y epidíctica, cuya demarcación estricta resulta a veces peliaguda. En las octavas de Enriquez de Navarra confluyen los caminos de la Historia (crónica de guerra y biografía), de la Retórica (*basilikòs lógos*) y de la Poesía (panegírico en verso, epopeya de tema histórico reciente), conformando un texto híbrido que esencialmente se configura, ante todo, como un elogio del monarca y una apología de su legitimidad en pleno conflicto sucesorio. La dificultad de clasificar en algunas casillas de género este texto híbrido debería ponerse en paralelo con fenómenos del todo afines en el mundo antiguo, analizados desde ópticas diversas por latinistas de tanto prestigio como Dulce Estefanía, Vincent Zarini o Jean-Louis Charlet⁸⁵.

85 Estos críticos han evidenciado una problemática muy similar en varios poemas amplios de Claudiano y de Coripo. En el caso concreto de Claudiano, suele aducirse la espinosa clasificación de los poemas *De bello Gildonico* y *De bello Gothico*. Así para Dulce Estefanía, “con Claudiano culmina la tendencia a la desaparición del verdadero y propio poema épico y a su sustitución por el panegírico épico”. Remito a su conocido estudio sobre “El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas”, *Myrtia*, 13 (1998), pp. 151-175 (p. 174). Este tipo de valoración ha sido matizado posteriormente entre los especialistas de la literatura de la Antigüedad tardía. Por su parte, Jean-Louis Charlet realizaba una doble propuesta, clasificándolos como “panégryrique épique, ou plutôt, en raison de sa brièveté, l’epyllion panégryrique” (Claudien, *Poèmes politiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. XXXVII). La problemática clasificación de los poemas claudianos y de la *Johannis* de Coripo llevaba a V. Zarini a proponer una diferenciación entre epopeya panegírica y panegírico épico, lo que sin duda a algunos podría antojarse una solución baciyélmica: “En pratique, entre deux éloges en vers, longueur, narrativité, organicité et focalisation sur des événements feront plutôt parler, à notre sens, d’une épopée panégryrique, tandis que brièveté, rubriques, vignettes et focalisation sur un personnage évoqueront plutôt un panégryrique épique —ce qui ne nous semble être blanc bonnet et bonnet blanc que du point de vue de la fonction, mais non du statut des textes concernés, et pour les seuls Modernes—”. Véase el artículo “Épique et épictique

En suma, más allá de algunos altibajos estéticos inevitables y de la actitud propagandística que lo impulsa, el *Panegírico a Felipe V* constituye una interesante muestra del estilo tardo barroco característico de los primeros años del Setecientos. Es deseable que en futuros asedios se esclarezcan algunos de sus puntos más difíciles, la espinosa cuestión de la autoría (disputada actualmente entre el padre y el hijo) y que también se proceda a un rescate completo del poema, con una necesaria edición rigurosamente anotada.

dans la poésie latine de l'Antiquité tardive", *La lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, eds. Nathalie Catellani-Dufrêne y Michel Jean-Louis Perrin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 17-32 (la cita en p. 32).

Un manuscrito poético desconocido en la Biblioteca de la *Hispanic Society of America*

MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN
Universidad de Vigo

Título: Un manuscrito poético desconocido en la Biblioteca de la *Hispanic Society of America*.

Title: An Unknown Poetic Manuscript in the Library of the *Hispanic Society of America*.

Resumen: El artículo pretende describir un manuscrito poético singular, conservado sin catalogación en la Biblioteca de la *Hispanic Society of America* y desconocido hasta hace muy poco tiempo. Se trata de una colección muy variada de poemas entre los que destaca un conjunto de coplas musicadas, de naturaleza amorosa, y algunas composiciones satírico burlescas relativas a la situación política de finales del reinado de Carlos II y comienzos de la dinastía borbónica.

Abstract: The article tries to describe a singular poetic manuscript, kept uncatalogued in the Library of Hispanic Society of America, remained unknown to this date. It is a very varied collection of poems: among them stands out a group of sung love verses and some burlesque and satirical compositions about the political situation of Spain at the end of the kingdom of Carlos II and the beginning of the Bourbon dynasty.

Palabras clave: Manuscrito poético, Poesía española del siglo XVII, Reinado de Carlos II, Cancionero musical, Pasquines burlescos.

Key words: Poetic Manuscript, 17th Spanish Poetry, Kingdom of Carlos II, Musical Songbook, Burlesques Leaflets.

Fecha de recepción: 17/2/2016.

Date of Receipt: 17/2/2016

Fecha de aceptación: 19/4/2016.

Date of Approval: 19/4/2016.

En los archivos de la Biblioteca de la *Hispanic Society of America* se halla un cartapacio compuesto por pliegos de diferentes letras, al menos veinte, de distinta mano y de muy variada precisión caligráfica. Se trata de un vo-

lumen sin catalogar y sin registrar, procedente al parecer de los llamados “Papeles de Altamira”¹.

Geoffrey Parker, en la nota sobre las fuentes utilizadas para su biografía de Felipe II, cuenta cómo el imprescindible fondo documental del último conde de Altamira fue desperdigado en varios lotes tras el reparto de títulos nobiliarios entre sus hijos². Parecían reconocidas las ubicaciones de cuatro de esos lotes: 1) el Archivo Zabálburu, el banquero bilbaíno que, a instancias de Sancho Rayón, compró 522 carpetas de sus legajos; 2) la Bibliothèque Publique et Universitaire de Ginebra, del bibliotecario del último conde, Paul Chapuys; 3) la British Library, a partir de la venta hecha por un cuñado del último conde, Frédéric Disdier; y 4) el Instituto Valencia de don Juan, creado por Guillermo de Osma, que fue capaz de reunir datos fundamentales sobre los aspectos centrales de la vida de Felipe II (Mateo Vázquez, el secretario Antonio Pérez, Juan de Austria).

Parker revela que Sancho Rayón se quedó con unos 3000 papeles de la colección y que éstos fueron vendidos al marqués de Jerez, quien, como es sabido, vendió a su vez buena parte de su biblioteca y de sus posesiones artísticas al millonario estadounidense Archer Milton Huntington para nutrir la *Hispanic Society of America*, que este último había fundado. Estos papeles constituyeron parte de la valiosa colección de la Biblioteca de la HSA pero no fueron catalogados hasta el año 2012, gracias a una beca de la *Andrew Mellon Foundation* que permitió a Bethany Aram, Rachel Ball y al propio Geoffrey Parker hallar nueva documentación sobre los años de la vida de Felipe II.

Entre estos papeles, que, según Parker, llegaron al Conde de Altamira después de ser reunidos por el interés particular del conde duque de Olivares que se los había apropiado, se halla este manuscrito poético. El *Catálogo de manuscritos poéticos* de Rodríguez Moñino y Brey obviamente no lo registra, pero es interesante comprobar la afinidad de este volumen con algunos otros que sí fueron catalogados por Moñino/Brey de

1 Este trabajo sería imposible sin la extraordinaria generosidad de John O’Neill, *curator* de la Biblioteca de la *Hispanic Society of America*, quien dejó en mis manos este manuscrito para su estudio: vaya esta nota como dedicatoria personal y como profundo agradecimiento a su amable disposición.

2 Geoffrey Parker, *El rey imprudente. La biografía esencial de Felipe II*, Barcelona, Planeta, 2015, pp. 513-515.

esa misma biblioteca de la HSA. No es extraño, dada la materia de sátira política que contiene: en particular poemillas o pasquines relativos a los acontecimientos históricos del convulso final del reinado de Carlos II. La afinidad mayor se da con los manuscritos XCV y CXV del catálogo Rodríguez Moñino-Mariño Brey, que contienen copias de las composiciones “Faltó el pan en la plaza y al instante” (25), “¿Dónde está aquella vaina de Almirante?” (26) y “¿Oropesa sentarse? ¡Qué locura!” (48), que satirizan los sucesos acaecidos por la carestía del pan el 28 de abril de 1699, conocidos en buena parte de la historiografía de la época como el Motín de los Gatos³. En el manuscrito XCV aparecen también “¿Quién rige estos dominios?” (6) de la misma materia y “El curso transparente” (60), unas interesantes coplas que este manuscrito presenta en dos versiones: la 62 y la 66, esta última dedicada a una tal María Varela.

Las coincidencias de composiciones con otros manuscritos catalogados por Rodríguez Moñino-Mariño Brey son más infrecuentes, pero merecen resaltarse los poemas “Rey inconstante” (8º de esta colección), que se halla en el manuscrito XXXIII (205); “¡Oh miserable España” (número 19), en el LXXI (1); “En comunes frases Menga” (número 42), en el LXXXI (116, atribuido a Alonso de Olmedo); “Amor chocolatero” (número 66), en el XXXIII; o “La azucena es bella y fina” (número 78), en el manuscrito CLXXXII (87, asignado a Diego de Nájera).

Los textos de estas tres últimas composiciones, así como el de “El curso transparente”, pertenecen a conocidas canciones de la época: son transcripciones de coplas destinadas al canto, cuyos testimonios podemos encontrar en algunos cancioneros musicales de la época. No son los únicos: al menos es posible consignar “Bella Amarilis Divina” (22); “Esto no tiene remedio” (42), que procede muy probablemente de *Las grandes tonadas del Retiro*, el entremés de Gil López Armesto; “Milagro, Belinda, fueras” (45), “¡Qué dulcemente aprisiona” (60), “De Daliso ofendida” (63), “Si la gloria de adorar” (64) o “Alado cisne de nieve” (72). Junto a los citados más arriba, suman un total de once poemas que deben ser considerados transcripciones de canciones, aunque es muy posible que aquellos que se presentan en forma de coplas con estribillo obedezcan a idéntica naturaleza. En ese caso, el número podría ascender a unas quince composiciones,

3 Véase sobre este particular Teófanés Egido, “El motín madrileño de 1699”, *Investigaciones históricas*, 2 (1980), pp. 253-294.

incluido “Después de haber permitido” (7), que aparece como *Villancico para noche de Reyes*.

De noventa y cuatro composiciones que pueden contabilizarse en este volumen⁴, más de la mitad son de carácter amoroso, de tamaño breve y con una decidida elocución media, con ligeras inclinaciones humildes. Dentro de este apartado se pueden inserir estas composiciones musicales. Abunda entre todas ellas la estrofa octosilábica (quintillas, décimas y coplas, con estribillos de canciones probablemente conocidas) y la estructura del romance, con no muchos versos. Los poemas, de declaraciones sencillas amorosas, parecen más billetes ingeniosos, con silogismos sobre la naturaleza confusa del locutor amante, que severas reflexiones sobre la condición melancólica del poeta. La métrica empleada, de arte menor, reduce la voluntad de una poesía severa o ambiciosa. La presentación de algunos de estos poemas, de desaliñada caligrafía, parece resultado de una espontánea copia, sin afán de permanencia, de textos para memorizar o conservar durante un tiempo muy limitado; no parecen destinados estos textos a una preservación formal: más bien a la mera transcripción ocasional con fines circunstanciales inmediatos.

Sobresale la inclusión de una breve relación de títulos que bien pudieran haber sido proyectos de pequeño cancionero (que consigno con el número 65) o la repetición de tres poemas (66, 67 y 68) dedicados a una tal María Varela (Maria Barela en la transcripción), aunque no escritos, por “el señor licenciado don Juan de Rojas y Yaguirre”. No faltan, en general, las referencias a una naturaleza domesticada con postizas insinuaciones pastoriles (Amarilis y Belindas aparecen en algunas composiciones: 22 y 45), ni tampoco las composiciones limítrofes con la poesía más jocosa o decorosamente erótica, en la que aparecen nombradas mujeres de clase baja (“Son tus mudanzas, Gileta”, 57; “Ha dado en ser fulanilla”, 59; “En Málaga vi a Rufina”, 73) sin el obsceno léxico de la jácara burlesca.

El anonimato o la ausencia de indicación de autoría es total, a excepción del romance “Ya archiduquistar lográis” (77), dedicado a la defensa del rey Felipe V contra los malcontentos, en el que se especifica que son “Coplas que saca a la luz Felipe Rem, Poeta de Esquivias”: la aclaración

4 Otorgamos número de catálogo a una breve lista de poemas y damos números diferentes a las dos versiones del poema “El curso transparente”: eso explica el número total de 96 del catálogo.

tampoco determina la autoría y, en cualquier caso, posee los indicios de una seudonimia ingeniosa que oculta más que revela al autor de los versos.

Aparte de estas composiciones de naturaleza festiva, en la que no falta el acompañamiento musical, destacan en esta colección, por su número, los seis poemas (46, 47, 48, 49, 82, 83) dedicados a la muerte de la reina María Luisa de Borbón o de Orleans⁵. Algunos de ellos parecen seguir determinaciones particulares de certámenes, como el soneto “Murió de España la Reyna amada” (46), que se presenta como acróstico, pero se ajusta a la regla de comenzar todos los versos por M y terminar por —a, letra que aparece suprimida. O como el otro soneto, “De su lyra el son dulce armonioso” (49), que hace figurar como acróstico el nombre de la Reina, DONAMARIALUISA, transcrito en la hoja además en sentido apaisado.

Esta misma agudeza poética aparece en otros lugares, como en el papel titulado *La gran comedia de la torre de Babel y confusa Babilonia que se representa en Madrid, reducida toda en personas*: “La majestad cautiva-El Rey” (17). Compuesto muy probablemente sobre el año 1698, se trata de una suma de títulos de comedias famosas en la época, referidas con sentido crítico a distintas personalidades de la vida política del momento, y que debió de circular con profusión a juzgar por el número de testimonios aún conservados⁶. O el poema “. en boca yo tengo .” (41), con este juego tipográfico (de resultados conceptistas) de sustituir la palabra *punto* por el signo ortográfico.

5 Sobre estas composiciones a la muerte de la reina, puede verse el exhaustivo y completo trabajo de Inmaculada Osuna, “La poesía fúnebre en honor de María Luisa de Borbón (1689): formas y contextos editoriales”, *Criticón*, 119 (2013), pp. 85-98, ceñido a la ingente producción impresa.

6 En el manuscrito 3612, “Miscel·lània històrica i literària”, de la Biblioteca de Catalunya, de comienzos del siglo XVIII, aparece este poema satírico, ff. 7-8. (Eulàlia Duran, dir., *Repertori de manuscrits catalans (1620-1714). Volum I. Barcelona: Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, 2006, p. 465). En la misma biblioteca se halla copia manuscrita en el libro F. Bon. 5475, ff. 168-168v. En las observaciones del catálogo online se detalla: “La gran comedia de la torre de Babel es troba també BC, Ms 3612 [3], i no descrit, a F. Bon. 7804 (també enregistrat a la sèrie de ms. amb la signatura 2310), f. 5-6, amb l’addició “año de 1698”. En la BNE de Madrid también se puede leer copia en el mss/13939, “Papeles varios curiosos t. 6”, h. 143-143v. Son ejemplos de una vasta difusión, ya que los libros de historia del siglo XIX incluyen el texto como muestra de la sátira política de este período concreto.

El humor no falta en líneas generales en estas limitadas audacias expresivas, quizá lastrado por el sentido satírico de la gran parte de las composiciones. Con esta contrastada inclinación, las quintillas, probablemente de José de Montoro, “Bravo assumpto oigan sin miedo” (16), dedicadas *Al pedo que soltó el Duque de Osuna estando jugando a las damas con D. Manuel de Silva en la pieza obscura en Palacio*, pueden dar la clave del tono gozoso de la labor compiladora del componedor del volumen manuscrito⁷.

Pero el interés primordial de estas composiciones se halla en la preponderancia de la musa censora, destinada a distintos episodios, anécdotas y personajes de la vida política española de fin de dinastía. Composiciones a la Chamberga (12), el nombre vulgar con el que se conocía, por su atuendo, el cuerpo del ejército de Carlos II; un largo romance a Guillermo III (5), rey de Escocia, que concede la corona al archiduque Carlos III, en la pugna por la sucesión española; súplicas poéticas a la llegada del rey Felipe V, que constituyen una de las composiciones más conocidas de la época, “Ven, adorado Felipe” (34), que lleva el subtítulo de *Gritos de Madrid* y que aparece regogada en numerosos testimonios⁸; o el romance “Famoso Felipe Quinto”, puesto en boca de *Castilla la Vieja*, prosopopeya que, con la excusa de dar la bienvenida al nuevo rey, sirve para hacer memorial de quejas sobre el estado ruinoso del país.

Entre estos poemas de sátira política se halla la difundida composición “En Córdoba hay terrible ventolera” (19), enunciada por la viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo. En ella la reina debate sobre qué ciudad española puede elegir para conseguir el señorío, tal y como deja por escrito su marido en el testamento. El poema constituye un tópico

7 Alain Bégue, “«Degeneración» y «prosaísmo» de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 21-38, comenta este poema como de Pérez de Montoro: “Puede tratarse de una referencia explícita a un suceso como en las quintillas «¡Bravo asunto oigan sin miedo!», inspiradas por un “acontecimiento” palatino que Pérez de Montoro relata de manera jocosa y explícita en los primeros versos” (p. 27).

8 Véase al respecto María José Rodríguez Sánchez de León, “La Guerra de Sucesión española en los pliegos poéticos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, *Cuadernos dieciochescos*, 1 (2000), pp. 185-208. En el manuscrito titulado *Varias e ingeniosas poesías* se incluye este poema sobre la llegada de Felipe V al trono español (p. 206).

en la construcción histórica del personaje: aparece siempre asociado a su biografía⁹. De otra índole, con propósito patriótico, es el texto de la composición encomiástica que fue leída en la acción de gracias a la Virgen de Atocha por recuperar la plaza de Landau en 1703 (perdida un año antes a manos de las tropas del Archiduque Carlos). El texto aparece modificado con posterioridad para dejarlo como encomio a la victoria sobre las tropas portuguesas (ayudadas por Inglaterra). La Guerra de Sucesión europea desde el punto de vista del nuevo rey Felipe V es el telón de fondo de la composición poética.

Los nombres propios que aparecen citados en estos poemas son célebres protagonistas de la vida política del país a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, normalmente asociados a distintas facciones del poder. La falta de heredero de Carlos II hace que, durante los últimos años de su reinado, los partidarios de la perpetuación de la dinastía austríaca se enfrenten a la llegada de la dinastía borbónica. En esas dos grandes líneas de confluencias políticas se sitúan los distintos personajes de estas sátiras. El trabajo de Teófanés Egido sobre los sucesos de la primavera de 1699 me exime de mayor explicitación al respecto. Pero por los versos de este conjunto de poemas satíricos asoman Francisco Ronquillo, el corregidor madrileño implicado en el citado motín, considerado un golpe de estado encubierto de la facción borbónica contra los austríacos, el defenestrado Juan Tomás Enríquez de Cabrera, Almirante Mayor de Castilla (1691-1705) o el Conde de Oropesa, Manuel Joaquín Álvarez de Toledo (1664-1707), Presidente del Consejo de Castilla, valido de Carlos II, partidario de los Austrias y depuesto de forma contundente tras los disturbios mencionados.

El Cardenal Portocarrero (1635-1709), Luis Fernández Portocarrero, que ocupó cargos eminentes y actuó de casi regente entre los últimos días de Carlos II y Felipe V, es protagonista de un breve pasquín: “Los remedios de la francesa / los remedió Mazzarino / y ahora los de España / remediará este Pollino”, fechado además el 29 de marzo de 1699. No faltan las menciones a ministros o cargos importantes de esa época, como los de la décima “Fray Redondo el confesor” (93), donde aparecen los

9 En el manuscrito 3612, “Miscel·lània històrica i literària”, de la Biblioteca de Catalunya, ya citado, aparece una copia de este poema con el título “La reyna viuda de Carlos II”, f. 64v. Véase Eulàlia Duran, *op. cit.*, p. 466.

propios Cardenal Portocarrero o Juan Tomás, el Almirante, así como la condesa de Berlips, dama muy conocida de la corte final de Carlos II y sospechosa de ser la promotora de los hechizos que hicieron acreedor al rey de su legendario sobrenombre.

En otras composiciones aparecen escenas cortesanas, como la décima, “Unidos en hermandad”, que recoge la conversación entre los condes de Monterrey y de Frigiliana, ministros habituales en los últimos gobiernos de Carlos II y en los primeros del nuevo monarca borbónico. La muerte repentina, no exenta de sospechas, el 19 de enero de 1699, de Pedro Núñez de Prado, Presidente del Consejo de Indias y Gobernador General de Hacienda, da lugar al soneto 25, con un título bien definitivo, “Pedro Núñez ha muerto de repente”, recogido en otros testimonios manuscritos.

Se trata, pues, de un volumen muy valioso para dos cuestiones básicas: para enriquecer el elenco de las composiciones circunstanciales con protagonistas del mundo cortesano alrededor de los últimos años del reinado de Carlos II y para dar a conocer los textos de algunas composiciones musicales famosas en esa época. Las composiciones sobre personajes de la corte se centran con notable insistencia en tres momentos: la muerte de la reina María Luisa de Borbón en 1689, a la que se dedican seis composiciones; el denominado Motín de los Gatos, un levantamiento popular repentino que en realidad presentó trazas de golpe de estado aristocrático para eliminar a la facción proaustriaca en 1699; y las victorias del rey Felipe V durante los años primeros de su reinado. La cronología, pues, no se remonta mucho más atrás del año 1680 y no sobrepasa en general la primera década del siglo XVIII. Ofrecen datos interesantes sobre ciertas posiciones políticas, muy críticas con la deriva de algunos ministros o presidentes de instituciones de la monarquía de los Austrias. Estas composiciones se enmarcan en la sobresaliente producción satírica de la época, comprobable con cierta facilidad con la consulta de la documentación histórica del momento. Las composiciones musicales, por su parte, corroboran la extensión de su fortuna, pero también permiten adivinar la existencia de otros poemas más desconocidos. Hemos podido ver las coincidencias con otros textos y partituras aparecidos en cancioneros musicales polifónicos del siglo XVII, pero es muy posible que algunas de las composiciones de este manuscrito permitan aumentar, sin duda, el repertorio.

RELACIÓN DE COMPOSICIONES

1. “Un doctor donde la muerte”. 20 quintillas. Poema satírico.
2. “Carlos Segundo, en quien vemos”. *A nuestro Catholico Monarca*. Romance. 192 versos¹⁰.
3. “Señor Ronquillo, no dirá por qué”. *Al soneto que responde la ida del Almirante*. Soneto.
4. “Seo Juan Thomas, no me dirá por qué”. *A la ida del Almirante*. Soneto. Sátira política.
5. “Por el santo rey Guillermo”. *Respuesta al parabién que el caballero irlandés da al Sr. Archiduque Carlos Tercero de hacerse coronado Rey de España por un hidalgo escocés desde la imprenta de Bizarron*. Romance. 216 versos.
6. “¿Quién rige estos dominios? No lo sé”. *Soneto*.
7. “Después de haber permitido”. Estribillo: “Toquen, toquen a marchar”. *Villancico para noche de Reyes*. Coplas.
8. “Rey inconstante”. *España desasosegada y incapaz de remedio*. Pasquín.
9. “Ya se cerró este figón”. *La covachuela*. 6 versos romanceados. Tamaño billete.
10. “Oh miserable España”. Romance. 48 versos.
11. “Noble nació la santa”. *Santa Rosalía*.
12. “Pues ser Juan Anardo”. *Letrilla a la Chamberga*. Tonadilla.
13. “De un pueblo que ha empezado ya a mandar”. Soneto.
14. “Unidos en hermandad”. *Estando juntos hablando en Nuestra Señora de la Soledad el Conde de Monterrey y el de Frigiliana*. Décima.
15. “Los remedios de la francesa”[“los remedió Mazarino / y ahora los de España / remediará este Pollino”]. *Este Pasquín se puso en las puertas del Sr. Cardenal Portocarrero viernes 29 de marzo de 1699*.
16. “Bravo assumpto oigan sin miedo”. *Al pedo que soltó el Duque de Osuna estando jugando a las damas con D. Manuel de Silva en la pieza obscura en Palacio*. Quintillas. 110 versos.
17. “La majestad cautiva-el Rey”. *La gran comedia de la torre de Babel*

10 En el manuscrito 18210 de la BNE, titulado *Papeles varios del reinado de Carlos II*, se halla una versión de este largo romance: ff. 150-161v.

- y confusa Babilonia que se representa en Madrid, redundando toda en personas. Un *dramatis personae*. Sátira política.
18. “Famoso Felipe Quinto”. *Castilla la Vieja, por estar impedida y enferma y no poder y en persona a dar la bienvenida a su Rey el señor Felipe Quinto, se la da por escrito en este Romance. Dice la causa de sus trabajos*.
 19. “En Córdoba hay terrible ventolera”. *Soliloquio de la Viuda, Reyna de España*.
 20. [Diferentes romances] “¡Ay, adorado peligro”.
 21. “¡Oh tú, que mis deseos”. Romance.
 22. “Bella Amarilis divina”. Romance¹¹.
 23. “Mal haya yo, señorita”. Romance.
 24. “Entre cuántas donosuras”. Romance.
 25. “Pedro Núñez ha muerto de repente”. *Soneto*¹².
 26. “Faltó el pan en la plaza y al instante”.
 27. “¿Dónde está aquella vaina de Almirante”. *Soneto*.
 28. “Lot, que en Sodoma vivió” [/ la libértó del castigo / porque era de Dios amigo / el tiempo que allí vivió]. Se añade una *Respuesta de Madrid*.
 29. “No extrañareis, virgen bella”. *Acción de Gracias que hace en María en Nuestra Señora de Atocha por la restauración de la plaza de Landau. 17034*. Romance.
 30. “Belígero rumor muy resonante”. *En ocasión de haber visto un soneto rumboso con extravagantes equívocos. Dedicado al muy ilustre señor don Joseph Manrique de Lara, mi capitán de la Guarda del Excmo Sr. Marqués de Astorga y Virrey deste Reino de Nápoles*. Antecede una décima de presentación: “Conságroos afectuoso”, y un subtítulo:

11 Se trata de unas coplas también incluidas en el valioso Manuscrito Guerra, ms. 265 (ff. 40v-41), custodiado en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, cuyo nombre remite al del copista José Miguel de Guerra y Villegas, de la Capilla Real de la corte de Carlos II, que contiene composiciones musicales. “Buelue, Amarilis, Diuina” se titula en el manuscrito compostelano, datado alrededor de 1680, según indican Pablo Rodríguez y Álvaro Torrente, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 123, 2 (1998), pp. 147-189, quienes lo han catalogado y estudiado.

12 Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pp. 259 y 301.

*Habla con el soneto, por ignorarse su autor deste soneto*¹³.

31. *Otra del mismo sujeto y para el mismo don Antonio, pidiéndole la plaza de lugarteniente por la gracia de tierra y de la mar*. Décima.
32. *Al Sr. Antonio de Guzmán, pretendiendo el sujeto autor la vigía de las torres de Calabria*. Décima. [Están colocados al revés en el volumen]
33. “Un Rey, que en forma de Reyna”. Romance. 176 versos.
34. “Ven, adorado Felipe”. *Gritos de Madrid al Rey*. 11 coplas con este estribillo. 1710 figura en el reverso.
35. “Elegía la plaza lo adornado hermoso”. *Soneto*.
36. “Y de mi amor la atención”. Décima.
37. “Yo adoro y callo porque”. Décima.
38. “El respeto de mi amor”. Décima.
39. “A la puerta del decoro”. Verso libre alirado.
40. “Solís, el de Salamanca”. Romance. 148 versos. A dos columnas¹⁴.
41. “· en boca yo tengo ·”. *En defensa de los sacerdotes a quienes un lego o hombre de capa y espada trata de repartirles el punto de Theología escolástica tronizando en su idea*. El poema coloca un punto en lugar de la palabra *punto*.
42. “Esto no tiene remedio”. *Baile de las tonadas del Retiro*¹⁵.
43. “En comunes frases, Menga”. Romance. 32 versos¹⁶.

13 El marqués de Astorga, Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, fue virrey de Nápoles entre 1672 y 1675. En Luis de Salazar, *Historia genealógica de la casa de Lara*, Madrid, Imprenta Real, II, 1697, p. 704, se menciona a este capitán ya fallecido por entonces: “Joseph Manrique de Lara, Cavallero de la Orden de Calatrava, Capitán de la Guarda del Virrey de Nápoles, Marqués de Astorga. El rey D. Carlos II, le hizo merced del hábito de Calatrava en 21 de enero de 1673 y se le despachó título dél en Madrid a 27 de abril de aquel año. Apartáronle del servicio del Rey sus achaques y falleció en Madrid”.

14 José de Solís y Valderrábano (Salamanca, 1643-1713), virrey de Cerdeña, Presidente del Consejo de Indias.

15 Puede referirse al entremés de Gil López de Armesto y Castro, *Las tonadas grandes del Retiro*, pero no hallo las coincidencias. Se publicaron en 1674, en Madrid, por Roque Rico de Miranda.

16 De Alonso de Olmedo, según se describe en la *Bibliografía de la literatura hispánica* de José Simón Díaz. Del año 1688 es uno de los cancioneros donde figura, con la variante *tenga* por *Menga* (BNE Ms. 4049, fols. 454-456); y de 1712 data otro, con el mismo verso y con el título “A una Dama. Pintura” (BNE Ms. 3916, fols. 225r-226r).

44. “Si adoro a Matilde”. Estribillo: “Pues que adoro a Matilde”. 5 coplas.
45. “Milagro, Belinda, fueras”. Romance. 16 versos¹⁷.
46. “Murió de España la Reyna amada”. *Soneto acróstico a la muerte de la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón*.
47. “Vulgo de flores mirando”. *A la temprana muerte de la Reyna Nuestra Señora*. Décima.
48. “Felice logra su suerte”. *Otra*.
49. “De su lyra el son dulce armonioso”. *Soneto acróstico a la muerte de la Reyna Nuestra Señora María Luisa*.
50. “Oropesa, sentarse qué locura”. *Soneto*.
51. “Has visto ya tus tretas, Oropesa”. *Otro*.
52. “Mis puros obsequios”. Romance. 36 versos.
53. “Aquí rendimientos míos”. Romance. 28 versos.
54. “¡Ay de aquel mío desvelo”. Romance. 40 versos.
55. “¡Ay, adorado peligro”. Romance. 20 versos.
56. “¡Oh tú, de los tormentos”. Romance. 40 versos.
57. “Son tus mudanzas, Gileta”. *Por Perogrullo letra nueva*. Estribillo: “Dime para qué / buscas falsedades en la buena ley”. Coplas.
58. “¡Ay del que finó”. *Otra*. Coplas.
59. “Ha dado en ser fulanilla”. *Otra*. Romance. 32 versos.
60. “¡Qué dulcemente aprisiona!”. *Otro*. Estribillo: “Qué dulcemente / siente el amor lo que siente”. 5 Coplas¹⁸.

17 Puede tratarse de la composición de Lope de Vega, musicada por Manuel de Larrea, conocido como Padre Larrea, que, en ocasiones, aparece como “Milagro, Zelinda, fueras”. En Mariano Lambea, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*, Biblioteca Virtual Cervantes, p. 165, se catalogan varias composiciones con este título. En *La música y la poesía en Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Barcelona, CSIC, 2003, Mariano Lambea y Lola Josa comentan las coplas (pp. 41-42), reproducen el texto (p. 74) y transcriben la partitura (pp. 253-255). En el *Cancionero musical de Lope de Vega* de Miquel Querol Gavaldá (Barcelona, CSIC, 1986) se indica la existencia de este texto musicado.

18 Mariano Lambea y Lola Josa, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Volumen III. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa. Volumen I*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004, pp. 90-91 y 291-296, catalogan y editan una versión de esta composición musical anónima (con facsímil) como perteneciente al *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. La titulan a partir del

61. “Gemid, rui señor”. *Otra*. 7 coplas.
62. “El curso transparente”. 6 liras. Estribillo: “Peces, fieras, aves / sentido mis males”¹⁹.
63. “De Daliso ofendida”. 6 coplas. Estribillo: “A las peñas, las penas”²⁰.
64. “Si la gloria de adorar”. Estribillo: “No puede Amor / hacer mi duda mayor”. Coplas²¹.
65. Listas de primeros versos en forma de borradores. [Algunos de ellos son de los que aparecen transcritos: “Ay, adorado peligro”, “En tus mudanzas, Gileta” o “A las peñas, las penas”.
66. “Amor chocolatero”. *Para Doña María Barela, que Dios guarde muchos años*²².
67. “El curso transparente”. Coplas. Estribillo: “Peces, fieras, aves”. *Para la señora doña María. El señor Licenciado don Juan de Rojas y Yaguirre*.
68. “Pues sabe el alba ser”. 7 estrofas. *Para mi Barela. A Doña María, su humilde criado*.
69. “Dormido gentilísimo”. Romance. 64 versos.
70. “Lo joven he ignorado”. Romance. 20 versos.
71. “Suspende el arco y la flecha”. Romance. 20 versos.
72. “Alado cisne de nieve”. Romance. 16 versos²³.

estribillo, “¡Qué dulcemente siente!”. También indican en esa edición las variantes de otra versión en el ms. 3747 de la BNE.

- 19 De Agustín Salazar y Torres, musicado por Juan Hidalgo. El poema cuenta con numerosas versiones: doce al menos consignan Pablo Rodríguez y Álvaro Torrente, *op. cit.*, p. 184, al catalogar el que figura en el cancionero del manuscrito Guerra compostelano (ff. 82v-83). Este texto se repite más abajo, en la composición 67, dedicada a María Varela.
- 20 También se halla en el citado Manuscrito Guerra, ms. 265 (ff. 23v-24), en Pablo Rodríguez y Álvaro Torrente, *op. cit.*, p. 178.
- 21 También se halla en el citado Manuscrito Guerra, ms. 265 (ff. 54v-55). Véanse Pablo Rodríguez y Álvaro Torrente, *ibídem*, p. 181.
- 22 Se trata, al parecer, de unas coplas musicadas que aparecen en otros manuscritos de la Biblioteca de la *Hispanic Society*, catalogados por Rodríguez Moñino y Brey Mariño, y en el manuscrito Gayangos Barbieri, descrito por Carmelo Caballero, “El manuscrito Gayangos-Barbieri”, *Revista de Musicología*, XII, 1 (1989), pp. 199-268.
- 23 Son coplas de Diego de Nájera y Cegrí, musicadas por Juan de Navas, según Pablo Rodríguez y Álvaro Torrente, *op. cit.*, p. 185, ya que figuran en el manuscrito Gue-

73. “En Málaga vi a Rufina”. Romance. 24 versos.
74. “Tímidos moradores del orbe”. Romance. 40 versos.
75. “De groseras política juzgo”. Cuartetos romanceadas. 32 versos.
76. “¡Oh, soberano joven!”. Romance. 24 versos.
77. “Ya archiduquistar lográis”. *Nuestro Monarca Felipe Quinto contra los malcontentos. Coplas que saca a la luz Don Felipe Rem, Poeta de Esquivias*. Romance. 64 versos.
78. “Parabienes de fortuna”. *Décimas a la suerte que tocó a un caballero mereciendo en ella a la Duquesa de Ursache*. 4 décimas.
79. “La azucena es bella y fina”. *Letra de la azucena*. Estribillo: “Luego es copia la más parecida / de la hermosura que hoy busca el amor”. 8 coplas²⁴.
80. “Virgen de la Soledad”. Romance. 48 versos.
81. “De la camarera un paje”. Romance. 40 versos.
82. “Ya Clotos ha segado rigurosa”. *Octavas a la muerte de la Reyna Nuestra Señora María Luisa de Borbón*.
83. “Se apagó en débil sombra luz robusta”. *A la muerte de la Reyna Nuestra Señora*. [figura una numeración en la parte superior derecha, como procedente de otro conjunto de pliegos manuscritos: lleva el 340].
84. “Así de mi torpe mano”. *Enviando este soneto a un amigo*. [Tiene que ver con el anterior: figura al reverso y el número en la parte superior izquierda es el 341].
85. “De una taberna a la esquina”. Romance.
86. “Ah, del país que es allende”. Romance. 228 versos. [Tiene una paginación particular: comienza en el 602 y termina en el 611, como si procediera de otro manuscrito. Concluye el poema con los versos: “Veinte y siete de febrero, / Villanueva de Carxana, / mil setecientos y cinco / y a Dios que nos dé su gracia”].
87. “¿Quién llama allá? ¿Quién el fuerte?”. [Incompleto: se interrumpe en el v. 46, en la página con el reclamo *Ansí triste*].

rra compostelano (ff. 92v-93). Están catalogadas en al menos cuatro testimonios. Véase, por ejemplo, Rita Goldberg, *Tonos a lo divino y a lo humano*, Madrid, Tamesis Books, 1981, p. 162.

24 Son coplas atribuidas a Diego de Nájera y Cegrí, con alguna variante: “La azucena es bella y linda”. Véase Rita Goldberg, *ibidem*.

88. “El haber hoy tantos malos” [Se lee f. 640 en la página superior derecha: parece ser el final de otro poema]. 46 versos.
89. “Ni aunque tú seas profeta”. Romance.
90. “Más valgo yo que el Pirú”. Romance. 72 versos.
91. “Ya había el grande hijo de Macrobio”. Romance. 68 versos.
92. “Aquestes papeles tiernos”. Décima.
93. “Fray Redondo el confesor”. Décima²⁵.
94. “Quien es noble en sí atesora”. Estribillo: “Si donde hay amor hay celos, / donde hay nobleza también”. Coplas.
95. “Qué pretendes hacer, señor Perico”. *Soneto*²⁶.
96. “La cándida paloma”. Romance. 16 versos.

25 En la hoja 84 del volumen manuscrito *Carlos II, Ministerios de su reinado* (ms. 18212 de la BNE), se reproduce este poema con el título *Soneto. A los del Gobierno*. También en Mercedes Etreros, *op. cit.*, p. 322.

26 En Mercedes Etreros, *op. cit.*, p. 228: 18. “Soneto al portugués. (“Que pretendes haçer señor Perico / con la liga que as echo con yngleses”): fol. 348v”.

APÉNDICE. ILUSTRACIONES



Fig. 1. Lomo del volumen de pliegos poéticos.



Fig. 2. Primera página. "Un doctor donde la muerte".

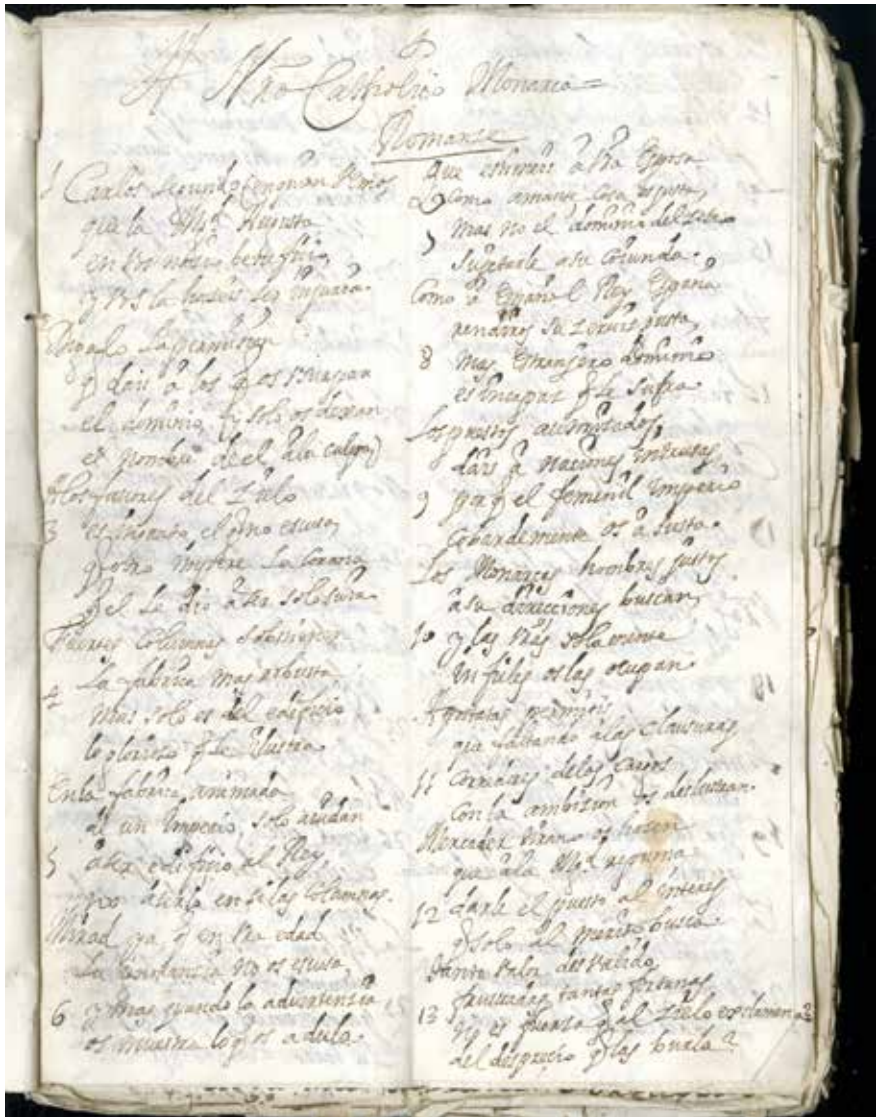


Fig. 3. A Nuestro Catholico Monarca. “Carlos Segundo, en quien vemos”.

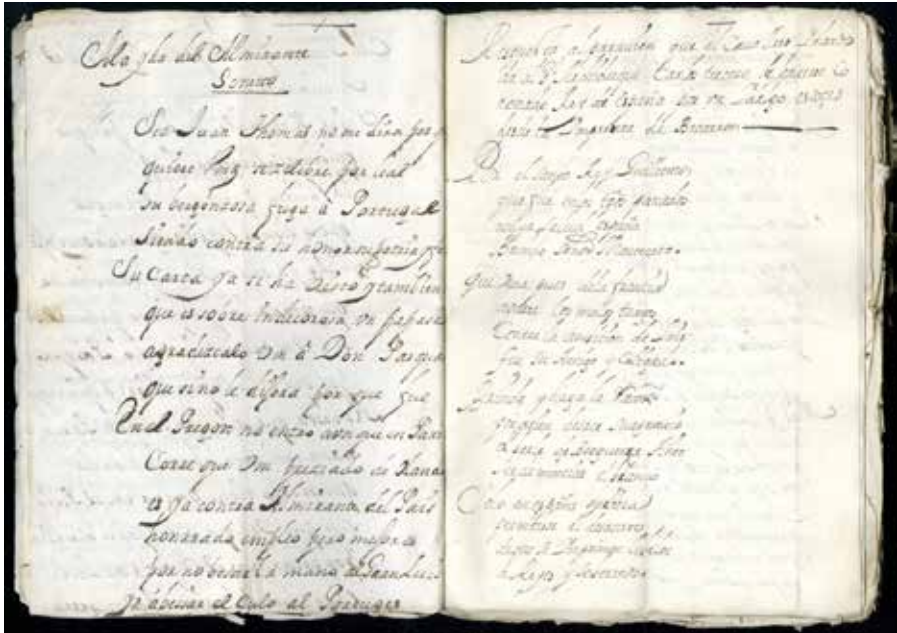


Fig. 4. Página de la derecha: *A la ida del Almirante*. “Seó Juan Thomas, no me dirá por qué”.
Página de la izquierda: *Respuesta al parabién que el caballero irlandés da al Sr. Archiduque Carlos Tercero de haberse coronado Rey de España por un hidalgo escocés desde la imprenta de Bizarron*.
“Por el santo Rey Guillermo”.

A la temprana muerte de la Reyna Nuestra Señora

Primera

Vulgo de flores mirando
En el Jardín de la Vida,
La muerte Va descubierta
Al Pna y otras descubriendo;
pero en las copurando
Solos sabiendo el error
Humano ya cobriendo
al ves tanto se descubierta
la cruz; quedando estrellada
la q' luego q' era Roia.

Otra

Felice logra su suerte
la q' de muerte ha vivido
q' grande haun nacido
mercedora es de muerte.
Conque del golpe la suerte,
Cuan Va al mundo el error
aria Nostras se ordena
reparando su memoria;
Ala que Muere la gloria,
dici que Vivere la pena.

Fig. 5. A la temprana muerte de la Reyna Nuestra Señora. “Vulgo de flores mirando” y “Felize logra su suerte”.

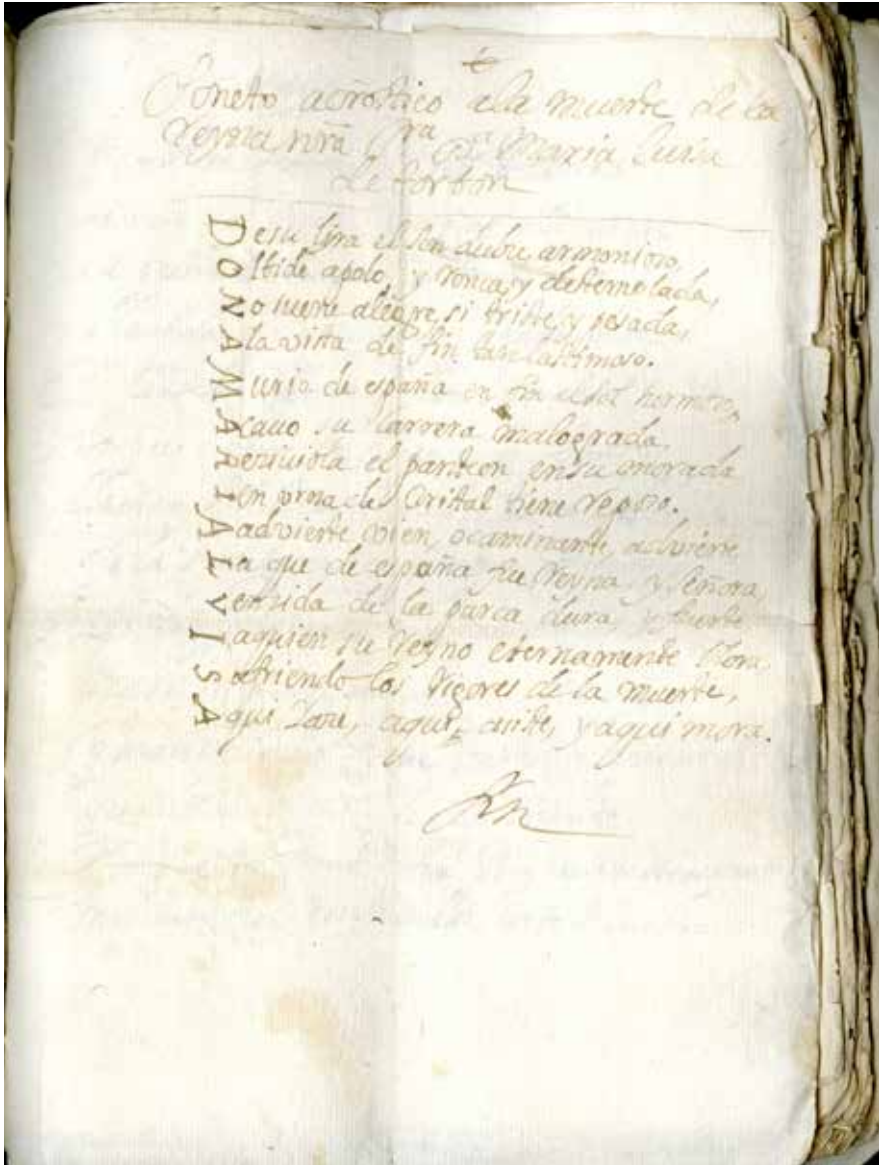


Fig. 6. Soneto acróstico a la muerte de la Reina Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón.
“De su lyra el son dulce armonioso”.



Fig. 7. Enviando este soneto a un amigo. “Así de mi torpe mano” [El soneto en cuestión se halla en el recto de esa hoja, por lo que se deduce que debió de ser cosida en el volumen al revés].

Romance. “De una taberna a la esquina”.

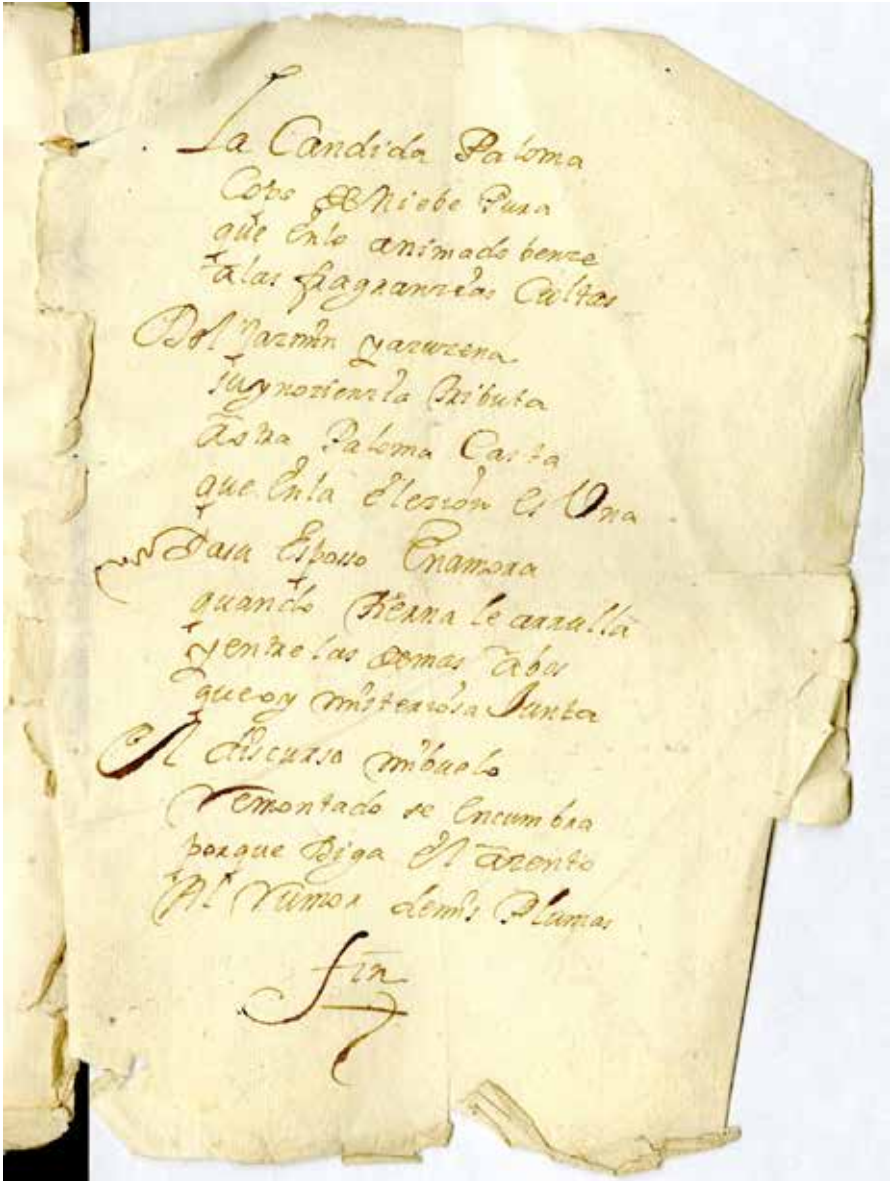


Fig. 8. Última página. "La cándida paloma".

Temas, personajes e ideas en la primera década de teatro benaventino: evolución e intertextualidades

DIANA MUELA BERMEJO

Universidad San Jorge

Título: Temas, personajes e ideas en la primera década de teatro benaventino: evolución e intertextualidades.

Title: Themes, Characters and Ideas in the First Decade of the Benavente's Theatre: Evolution and Intertextualities.

Resumen: La renovación teatral de Jacinto Benavente sentó una de las bases de la escritura dramática contemporánea, que luego fue continuada por otros escritores del siglo XX español. La comedia burguesa por la que es recordado en la actualidad fue, no obstante, fruto de una compleja evolución que parte de un tanteo de temas e ideas que no han sido apenas estudiados. En este artículo se analizan los personajes, argumentos e intertextualidades que se observan en las obras estrenadas por el dramaturgo madrileño en su primera década: desde 1894 hasta 1905.

Abstract: Jacinto Benavente's theatrical innovation established one of the bases of dramatic writing that was afterwards continued by other authors of the Spanish twentieth century. Nevertheless, his nowadays well-known middle-class comedy was the outcome of a complex evolution that began with an exploration of affairs and ideas which practically have not been studied yet. In this work the characters, arguments and intertextualities of the pieceworks that were presented during Jacinto Benavente's first decade (from 1894 to 1905) are analysed.

Palabras clave: Jacinto Benavente, Modernismo español, Edad de Plata, Comedia Burguesa, Drama.

Key words: Jacinto Benavente, Spanish Modernism, Silver Age, Middle-class Comedy, Drama.

Fecha de recepción: 4/9/2016.

Date of Receipt: 4/9/2016.

Fecha de aceptación: 11/10/2016.

Date of Approval: 11/10/2016.

Los años que abarcan desde el primer estreno de Jacinto Benavente en 1894 hasta el final de la temporada de 1904-1905 se rigen por unas líneas temáticas recurrentes que comprenden géneros diversos (comedias, dramas y obras breves de distinta denominación). Se observa, no obstante,

una evolución en el tratamiento de estos asuntos, desde sátiras aristocráticas hasta los primeros dramas de ideas y las obras fundamentadas en la escenografía. El objetivo de este artículo reside, principalmente, en mostrar cómo fue configurándose la dramaturgia de Benavente desde sus inicios, atendiendo a los temas y tipos de personajes que ocuparon su atención en los momentos en los que el teatro español experimentaba una renovación que se había fraguado en la década anterior. Por lo tanto, es necesario mantener el orden cronológico en el análisis, pues deben ser tenidos en cuenta los cambios que se produjeron en las circunstancias teatrales que rodearon sus estrenos, quizá eclipsados hasta el momento por otros focos de análisis, no menos importantes, pero dependientes de su contexto. No se pretende, pues, ofrecer al lector un nuevo estudio semiótico de los dramas, sino mostrar en qué medida éstos fueron condicionados por los factores externos (tipología de los teatros, gustos del público, elecciones en las compañías, etc.) y otros aspectos de la sociabilidad teatral y de la formación de Benavente como escritor y crítico; a la luz de la nueva documentación que hoy se posee.

Así pues, el análisis temático se complementará, por un lado, con una metodología historiográfica y sociológica que permita definir el perfil dramático benaventino y, por otro, con una perspectiva intertextual que ilumine recurrencias frecuentes, analogías y otros aspectos comunes a obras de distintos géneros (comedias, dramas y teatro breve).

El trabajo se divide en ocho apartados que corresponden a una clasificación por etapas de la obra del primer Benavente. El *terminus ad quem* se ha establecido en la temporada de 1904-1905 por ser, desde mi punto de vista, el momento de consagración oficial de Jacinto Benavente como uno de los grandes dramaturgos nacionales de la época, pues en el estreno de *Rosas de otoño*, por primera vez, los espectadores lo aplaudieron de manera unánime. A partir de entonces, Benavente comenzó otra etapa, condicionada por un público ya fiel, que deberá ser estudiada con detalle atendiendo no sólo a sus obras canónicas, sino al conjunto de su producción literaria. El *corpus* comprende, pues, todas las obras estrenadas por Benavente desde *El nido ajeno* (Teatro de la Comedia, 6 de octubre 1894) hasta *Rosas de otoño* (Teatro Español, 13 de abril de 1905), sin incluir traducciones ni espectáculos musicales. El teatro breve se analiza en un apartado final, pues ha recibido mayor atención crítica y su carac-

terización atiende a aspectos estructurales cuyo análisis debe abordarse de manera independiente.

Se partirá de un estudio de las primeras obras, que guardan una estrecha relación entre sí y que corresponden a una temática general relacionada con la sátira y la lucha de clases desde un punto de vista humorístico al que seguirá, en el siguiente apartado, el corpus de obras centradas en los conflictos amorosos, más sutiles en la crítica que las anteriores. A ellos acompañará una tercera sección dedicada a las obras ambientadas en provincias, que albergan ciertas particularidades, como se verá más adelante, que las distinguen de las anteriores (crítica política, personajes-tipo recurrentes —y su dependencia de los actores que los encarnaron—, etc.). Los estrenos del Lara han sido analizados de forma independiente, pues las particularidades cómicas de la sala condicionaron el tipo de creación (en su brevedad y en su contenido paródico), así como su fundamentación en personajes característicos alejados de las primeras actrices (en menor medida, de los actores) de otras compañías. El estudio finalizará con un acercamiento a los dramas de ideas como germen del teatro posterior y a la problemática surgida con el teatro escenográfico que parte del estreno el 17 de marzo de 1903 de *La noche del sábado* y de su entrada en el Teatro Español, que entonces dirigía el matrimonio Guerrero-Mendoza.

Por último, se ha prestado especial atención a las notas y argumentos metateatrales que aparecen en sus obras y que ayudan a perfilar la poética dramática benaventina, así como a las intertextualidades de personajes, temas e ideas presentes en las comedias, dramas y algunas escenas breves publicadas en la prensa.

Desde el punto de vista bibliográfico tradicional, el teatro benaventino ha sido clasificado en dos grandes etapas, anterior y posterior al inicio de la Primera Guerra Mundial. En la primera etapa, que cuenta con un mayor número de estudios que la segunda —terreno prácticamente yermo— se han analizado las comedias satíricas, por una parte, con especial atención a las de los primeros años y, por otra, los dramas sentimentales a partir de 1901.

Starkie propuso una clasificación temático-cronológica en torno a los dos bloques citados, en la que se distinguían obras realistas y de fantasía (anteriores a 1914) y, con una denominación común, obras a partir de

1914. En el primer grupo, las obras realistas comprendían sátiras cosmopolitas y rurales, obras de la vida de la clase media y obras dialécticas; y en el segundo, las fantasías abarcaban estudios psicológicos, comedias románticas y de pompa y boato y también grotescas¹. Ortiz siguió el mismo esquema general de Starkie pero fijó la frontera de 1901 como eje delimitador de dos tipos de teatro benaventino: el primero (1894-1901) definido por su originalidad y sentido de la realidad opuesto al gusto del público y por su sátira²; y, el segundo, marcado por el triunfo de su dramaturgia y por la ampliación de sus horizontes y de su repertorio³.

Sheehan interpretó los primeros años del teatro de Benavente desde el punto de vista del concepto de “Generación del 98” y analizó las obras según su acercamiento o distanciamiento a la ideología de los autores enmarcados bajo esta denominación, y aceptó el límite de 1914 como final de una etapa generacional, no sólo benaventina⁴.

No obstante, la clasificación de Starkie parece la más acertada desde el punto de vista del contenido de las obras, pero deben ser tenidos en cuenta otros factores que, a la luz de los textos benaventinos que hoy se conocen, facultan para nuevos parámetros de análisis; a saber: el condicionamiento de los espacios teatrales, la evolución de la opinión del público y de la crítica y las escenas publicadas en la prensa como base de la primera década de creación teatral de Jacinto Benavente. A este respecto, deben atenderse los estudios de Rubio Jiménez⁵ y Yagüe Ferrer⁶; el primero, por sentar las bases de un análisis histórico y sociológico de las particularidades teatrales de la última década del siglo XIX; y el segundo, por recopilar una bibliografía exhaustiva de artículos periodísticos benaventinos (además de ediciones, traducciones, etc.) que he podido completar

1 Walter Starkie, *Jacinto Benavente*, Oxford, Oxford University Press, 1924, pp. 43-172.

2 Julia Ortiz Griffin, *Drama y sociedad en la obra de Benavente (1894-1914)*, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1974, p. 138.

3 *Ibidem*, p. 169.

4 Robert Louis Sheehan, *Benavente and the Spanish Panorama. 1894-1954*, Chapel Hill, N. C., Estudios de Hispanófila, 1976.

5 Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España (1890-1900)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Libros Pórtico, 1982.

6 María Isabel Yagüe Ferrer, *Bibliografía general de Jacinto Benavente*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

con más de ciento cuarenta referencias nuevas, inéditas hasta ahora. Cabe destacar, además, los análisis de Simón Palmer⁷, Romero Tobar⁸ y Thion⁹, entre otros, que ofrecen datos sustanciales para la contextualización histórica necesaria de este estudio y, especialmente, los trabajos presentados en el congreso *Jacinto Benavente en el teatro español*, celebrado en Murcia en 2005¹⁰, pues, en su conjunto, son los más actualizados sobre crítica benaventina.

1. “AÚN HAY CLASES”: LAS SÁTIRAS DE LA ARISTOCRACIA Y LA BURGUESÍA PARVENUE

En un artículo publicado en su sección “De sobremesa” (1907), Benavente explicó las razones que le llevaron a escoger la sátira de la aristocracia como uno de los asuntos más representativos de su teatro:

Si algunas veces he fustigado (según cliché) a nuestra aristocracia, no fue por prevención desfavorable contra ella, sino que puesto a satirizar y dada la natural y pícaro preferencia del público por reír a costa de alguien, me pareció más piadoso hacer reír a costa de los que gozan de muchas ventajas en la vida, que a costa de los humildes que trabajan y padecen escasez de todo. Nunca me ha parecido que el tener hambre sea cosa de risa, y ya sabemos que en la mitad de nuestro teatro cómico el hambriento es principal motivo de regocijo¹¹.

7 María del Carmen Simón Palmer, “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, *Segismundo: Revista Hispánica de Teatro*, 11 (1975), pp. 85-137.

8 Leonardo Romero Tobar, “Relato, teatro, novela dialogada en el *Fin de Siglo*”, en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, ed. José Enrique Martínez Fernández, León, Universidad de León. Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 717-730.

9 Dolores Thion Soriano, “Teatro y opinión pública en la prensa de entresiglos”, en *Théâtre, public, société. Actes du III^e Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France*, 10-12 de octubre de 1996, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1998, pp. 55-70.

10 *Jacinto Benavente en el teatro español*, eds. Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2005.

11 Jacinto Benavente, “De sobremesa”, *El Imparcial*, XLI, 14434 (27/VI/1907), p. 3.

No obstante, Lázaro recogió unas palabras del dramaturgo madrileño (aunque no citó su fuente) donde explicaba la elección de la sátira de las clases altas en términos de imitación francesa:

Cuando yo empecé a escribir se me tachaba de extranjerismo, y es cierto que había en mis obras esta tendencia. Entonces se creía que todo lo español era malo, y los que empezábamos a escribir no oíamos hablar más que de los defectos de nuestro país y de las excepciones de todo lo extranjero. [...] Se nos mostraba, por ejemplo, la ingenuidad y la gracia refinadas que había en el teatro francés, y yo en mis primeras obras quise demostrar que en castellano también se podían decir gracias e ingeniosidades. Además, la alta sociedad que pintaba yo en aquellas comedias es lo mismo en todas partes. De ahí el que aquellas comedias se parezcan a las de otros países, dada la identidad del modelo¹².

Ambas explicaciones se muestran coherentes con las ideas benaventinas expresadas en sus artículos de prensa y definen las líneas de su primera creación dramática, fundamentada en la sátira de las clases adineradas de estilo francés y, en menor medida, en la parodia del habla de provincias, siempre a través de personajes que viven cómodamente de su trabajo.

La alta burguesía y la aristocracia españolas son objeto de las burlas benaventinas desde dos perspectivas: económica y moral, ambas muy presentes en el teatro francés finisecular. El primer caso, que afecta a la decadencia de los títulos nobiliarios y a la ruina de las familias españolas más antiguas, ocupa un lugar protagónico en *Gente conocida* —Teatro de la Comedia, 21 de octubre de 1896— y *La comida de las fieras* —Teatro de la Comedia, 7 de noviembre de 1898—, donde se constituye como eje central y adopta una visión mordaz y fustigadora mayor a la de otras comedias. El segundo caso, donde se pone de manifiesto la falsa moral de apariencias y la frivolidad de este sector social, está presente en buena parte de sus escenas publicadas en la prensa y en obras representadas más ligeras, donde el asunto amoroso se erige como eje conductor de la trama: *Lo cursi* —Teatro de la Comedia, 19 de enero de 1901—, *Amor de amar*

12 Ángel Lázaro, *Biografía de Jacinto Benavente*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, p. 27.

—Teatro de la Comedia, 24 de febrero de 1902—, *El hombrecito* —Teatro de la Comedia, 23 de marzo de 1903—, parte de *Rosas de otoño* y, con carácter más severo, en *La gata de Angora* —Teatro de la Comedia, 31 de marzo de 1900—.

Así pues, desde la perspectiva económica, Benavente parodió, no sólo como asunto central sino también en escenas secundarias, los conflictos entre aristocracia y burguesía originados por la decadencia de la primera y el ascenso social de la segunda. En *Gente conocida* arranca el conflicto de intereses¹³, pero se plantea con mayor complejidad en *La comida de las fieras* y en su antecedente “Escenas íntimas”.

En la primera escena del acto II de esta comedia se produce una discusión entre Manolo, Marqués de Castrojeriz y Fermín Antón (en las “Escenas íntimas” el aristócrata era el Duque de Cerinola) en la que se ponen de manifiesto las tensiones entre ambas clases, pero desde una perspectiva amistosa. Por una parte, Castrojeriz se burla de Antón por su incultura, característica de la burguesía de negocios que carece de una educación cuidada y, por otra parte, Antón se reafirma en el poder que le otorga la riqueza. El *raisonneur* irónico de la obra, Tomillares, cierra el conflicto de la escena con una anécdota que transmite el sentimiento aristócrata de “aún hay clases”, al que se aferran por la pérdida de bienes:

Eso me recuerda a una anécdota del príncipe de Gales. El célebre sastre Pool que vestía al príncipe, rabiaba por asistir a un baile de palacio. El príncipe, bondadoso como siempre, le invitó por fin a uno de ellos, y cuando la fiesta se hallaba en todo su apogeo, se acercó cariñosamente al príncipe de la tijera y le preguntó: “¿Qué te parece el baile?...” “¡Pchs!... No está mal; pero hay gente de todas clases...”. “Pero, querido Pool —repuso el príncipe—, ¿querías que todos fueran sastres?...”¹⁴.

13 Para un estudio detallado de *Gente conocida*, remito a mi libro *Hacia la renovación del teatro en los albores del siglo XX: “Gente conocida”, “La noche del sábado” y “Rosas de otoño”, de Jacinto Benavente*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, en prensa; no trataré aquí con profundidad, por lo tanto, estas tres obras. En él se puede encontrar, asimismo, un análisis de la recepción (público, crítica, literatos, etc.) del primer teatro benaventino.

14 Jacinto Benavente, *La comida de las fieras*, en *Obras completas*, I, pp. 319-320.

La alta burguesía, representada por Fermín Antón, ve a los aristócratas como holgazanes y aprovechados, las “fieras” que no se preocupan más que de su propia diversión, lo que corrobora Tomillares con su frase final del acto I:

DON FERMÍN: ¡Toda la pillería junta!

TEÓFILO: ¿Qué dice ese burgués?

TOMILLARES: No hagan ustedes caso.

[...]

VICTORIA (*Desde la puerta de la serre*): ... Hacen ustedes esperar a mis invitadas.

DON FERMÍN (*A Tomillares*): La comida de las fieras..., como usted dice.

TOMILLARES: Y que, no sé por qué, me parece que el domador ha llevado alguna dentellada. ¡Usted ha puesto ya un pie en esta casa!

DON FERMÍN: ¡Usted es el diablo! ¡Todo lo sabe!

TOMILLARES: ¡Práctica! Pues nada, don Fermín; cuando usted sea dueño de la casa, no nos suprima usted las comidas¹⁵.

En el acto III se escenifica el comportamiento de las fieras, que continúa con las palabras de los protagonistas en el cuadro final. El conflicto entre aristocracia (o, como en el caso de Victoria e Hipólito, burguesía arruinada) y burguesía adinerada se percibe desde una perspectiva irónica y ligera a través de las discusiones entre los nobles y Fermín Antón y, al mismo tiempo, con la óptica descarnada de la mezquindad de los miembros de una sociedad interesada y ruin: las fieras. Un ejemplo similar se halla en *El hombrecito*, donde el Marqués de Castrojeriz, padre de la protagonista de la comedia, se lamenta de la decadencia de la fortuna familiar, pues no obtiene beneficios de fincas¹⁶ (como la Duquesa de Garellano en *Gente conocida*).

En *La gata de Angora* la distancia entre las clases sociales no se muestra a través de la decadencia de la aristocracia, sino de la endogamia de las clases adineradas, que impiden a los artistas acceder a ellas por medio de las relaciones amorosas.

15 *Ibidem*, p. 329.

16 Jacinto Benavente, *El hombrecito*, en *Obras completas*, I, p. 36.

La visión negativa de estas clases la encarna el personaje de Silvia y su representación como una gata de Angora, pues para Aurelio la elegancia simboliza la blancura de las almas pervertidas y de la sociedad, que al mismo tiempo atrae y asusta¹⁷. Por ello Pepe lo tilda de “artista domesticado” y parodia que haya sucumbido a la sociedad aristocrática de frivolidades y menudencias (el arte rico frente al arte pobre)¹⁸.

A diferencia de *Gente conocida* o de *La comida de las fieras*, donde la sátira de las clases altas adopta una perspectiva grupal, en *La gata de Angora* queda prácticamente reducida al personaje de la Marquesa (Silvia) y a dos escenas conversacionales de aristócratas muy distintas al conflicto de intereses general que dominaba las dos comedias anteriores. La sátira aristocrática es, en esta obra, complemento de la evolución de la relación amorosa entre Aurelio y Silvia, mientras que en las otras dos el amor, o bien quedaba relegado al final de la obra, o bien se encontraba ausente.

Silvia se debate entre su voluntad individual y su pertenencia a un núcleo social con convencionalismos asentados. Por una parte, manifiesta su frivolidad (“Por no hacerle esperar he perdido, ¡qué se yo! La tierra y el cielo. He dejado la visita a los pobres, he dejado de ir a casa de la modista”¹⁹) y, por otra, pretende alejarse de la definición de aristócrata que detesta: “No quiero ser un lujo para ti como para todos... ¡Nunca he significado nada en la vida de nadie! He sido siempre la muñeca de lujo...”²⁰. Sin embargo, al final del acto II se desvela que la verdadera personalidad de Silvia es la aristócrata y que Aurelio sólo forma parte, como un elemento más, de su ocio y recreo personal²¹. Ella, además, considera ingrato al pintor por no aceptar el rechazo, pues le debe, por encima del

17 Jacinto Benavente, *La gata de Angora*, en *Obras completas*, I, pp. 436-437.

18 *Ibidem*, pp. 438-441.

19 *Ibidem*, p. 442.

20 *Ibidem*, p. 444-445.

21 La cartera fue un objeto recurrente en los primeros textos benaventinos como elemento revelador de la vida social y personal de las clases altas y se desarrolló en una escena publicada en *Blanco y Negro*. Véase Jacinto Benavente, “La cartera”, *Blanco y Negro*, VII, 317 (29/V/1897), pp. 6-7. En *La gata de Angora*, Aurelio comprueba la importancia que tiene en la vida de Silvia después de ver, en su cartera, que sólo ocupa una línea en su agenda (“de 4 a 5”), junto a la visita a la modista, a los pobres y al teatro.

cariño, gratitud económica y social²².

Por otra parte, la sátira de las clases altas está presente a través de una serie de personajes paródicos que exageran los vicios de la sociedad y ridiculizan el esnobismo y la petulancia. El ejemplo paradigmático es el del Marqués del Suspiro del Toro de *El automóvil* —Teatro Lara, 19 de diciembre de 1902—, que la crítica recibió con sumo agrado, pero en las primeras sátiras se encuentran otros secundarios cuyo perfil, aunque no se dibuja con tanta precisión, ofrece un contrapunto cómico a la visión mordaz negativa del conjunto.

En *La farándula* —Teatro Lara, 30 de noviembre de 1897— la Marquesa Viuda del Robledal, aristócrata murmuradora y frívola, protagoniza varias escenas aisladas de la trama cuyo fin último es provocar la risa del espectador a través de un ridículo que raya en lo absurdo. Se convierten, incluso, en una concatenación de chistes recurrentes a lo largo de toda la comedia, por lo que el personaje adquiere una importancia fundamental en el marco de la sátira. El papel fue interpretado, precisamente, por Balbina Valverde, lo que denota la idea de su perfil característico y, al mismo tiempo, de su importancia en la obra.

En la escena 12 del acto I se la define así: “la infeliz es una buena señora, sin más debilidades que vestirse muy llamativa con trajes de todos los colores del arco iris... En sus tiempos daba muchas reuniones... ¡La flor de lo cursi, pero muy divertidas y con la mayor libertad!... De ahí salieron lo menos veinte bodas”²³. La caracterización de las mujeres adineradas como casamenteras es recurrente en la obra de Benavente; está asimismo presente en la Marquesa de Palmar de *Al natural* —Teatro Lara, 20 de noviembre de 1903—, que vive para convenir matrimonios (también interpretada por Balbina Valverde) y en Doña Flora de *Lo cursi*, que organiza reuniones de solteros para iniciar relaciones.

La cursilería de la Marquesa Viuda de Robledal se expresa, sobre todo, a través de la comparación con su hija Pepita, empeñada en crecer antes de tiempo y con cierta afición a los refrescos alcohólicos:

22 Jacinto Benavente, *La gata de Angora*, pp. 459-463.

23 Jacinto Benavente, *La farándula*, en *Obras completas*, I, p. 265.

MARQUESA (A Pepita): ¿Por qué te has recogido la trenza?²⁴

PEPITA: ¡Ay, mamá! Déjame... estoy mejor así.

MARQUESA: Qué afán de envejecerte. Como si todo el mundo no conociera, a pesar de que estás muy desarrollada, que eres una niña todavía.

PEPITA: Pues mira, mamá. El Secretario de don Gonzalo me ha dicho que así parezco hermana tuya. Pero no quiero oírte.

MARQUESA: ¿Te ha dicho?... Déjalo, no te lo sueltes²⁵.

Esta escena se inserta en el marco conversacional de la parodia y la censura política de forma independiente a ellas y continúa en la escena 1 del acto II con uno de los momentos que la crítica destacó por su comicidad y por la diversión que causó en el público, la embriaguez de Pepita, que vuelve a intercalarse entre las conversaciones de otros grupos de personajes hasta que consigue reunir a todos y cierra la escena²⁶.

La parodia de las aristócratas que ridiculizan su indumentaria buscando rejuvenecerse aparece también en *Modas* —Teatro Lara, 18 de enero de 1901—:

PRIMERA: Sí, señora. El otro día, cuando probaba usted el traje hechura sastre a la de Zorongo...

TUTÚ: ¡Hechura sastre, con cincuenta años y cincuenta arrobas! Y tiene el valor de decirme: “¿No le parece a usted que me hace algo *cocotte* este traje?...”.

PRIMERA: Y usted, ¿qué le dijo?

TUTÚ: ¿Yo? Le di dos azotes, así..., como que le sentaba los faldones²⁷.

Sin embargo, la sátira de las clases altas sobresale en el teatro de Benavente a través del tratamiento del amor y del matrimonio, más allá de los conflictos entre las clases o de las frivolidades de sus intereses y preocupaciones.

24 La determinación de la edad según el peinado que lucía la mujer está también presente en *Sacrificios* (acto I, escena 2).

25 Jacinto Benavente, *La farándula*, p. 250.

26 *Ibidem*, p. 272 y 274-275.

27 Jacinto Benavente, *Modas*, en *Obras completas*, I, p. 544.

2. COMEDIAS AMOROSAS

Los problemas amorosos quedaban supeditados en las sátiras de la aristocracia a la crítica mordaz de la frivolidad de las clases altas y a los conflictos de intereses que surgían para mantener las fortunas familiares. La evolución del teatro de Benavente a partir del cambio de siglo (con *La gata de Angora* y, sobre todo, tras el estreno de *Lo cursi*) confirió a sus comedias un nuevo tono, más moderado, que dio paso al protagonismo de las relaciones sentimentales.

En *La comida de las fieras* Benavente planteó el tópico virgiliano del *omnia vincit amor* a través de Victoria e Hipólito, cuyo amor había vencido a las fieras y prevalecía por encima de las riquezas y de la hipocresía social (el nombre de Victoria es, por ello, especialmente significativo)²⁸. En la escena 4 del acto I los dos protagonistas se plantean si el amor es, en realidad, cursilería o verdad y, a este respecto, narra Victoria su pasado: se casó con Hipólito por conveniencia y tras una decisión reflexionada, pero luego creció en ella el amor por él. La escena 8 del acto II continúa y completa a la anterior, pues ambos describen su amor en términos de pureza y sinceridad mutua. En estos parlamentos defienden una idea excepcional en la dramaturgia benaventina, el matrimonio como fuente de felicidad y no como deber:

VICTORIA: ¿Deberes? ¿Deberes conmigo? Deja esa palabra. Eso quiere decir obligación penosa; algo que se cumple por eso, por deber. Yo no llamo deber a nada de lo que hago por ti...; lo llamo..., ¿qué sé yo! Algo alegre, fácil, gustoso... Yo daría la vida por ti; y no diría que cumplía un deber; diría... ¿que completaba mi felicidad!²⁹.

En el resto de comedias y dramas benaventinos el matrimonio era planteado desde varias perspectivas pero ninguna lo aproximaba a la felicidad. Excepto en el caso de Doll en *Sacrificios* (Teatro Novedades de Barcelona, 19 de julio de 1901) —quien encuentra natural el sacrificio por quien

28 Nótese la importancia de la onomástica femenina en algunas obras benaventinas: Victoria en *La comida de las fieras*, Angelita en *Gente conocida*, Imperia en *La noche del sábado*, Nené en *El hombrecito*, etc.

29 Jacinto Benavente, *La comida de las fieras*, p. 326.

se ama— y en el de Rosario y Agustín en *Lo cursi*, el matrimonio pesaba como una losa sobre los personajes o era fruto del interés y del respeto mutuo por la conveniencia.

Por ello, de nuevo el *raisonneur* irónico comenta el amor de Victoria y de Hipólito como insólito en Madrid: “Digo que he visto muchas cosas por esos salones de Madrid... pero dos esposos abrazándose...; porque lo corriente es que abracen, sí, pero cada uno por su lado”³⁰.

Sin embargo, en *La comida de las fieras* el amor aparece de manera secundaria, aunque la obra concluya con su ponderación por encima del interés. Los dos primeros actos se desarrollan prácticamente en su ausencia y no cobra especial relevancia hasta llegar el cuadro final.

La gata de Angora reflejaba, a través de algunos personajes secundarios, los matrimonios por dinero y la naturalidad en las infidelidades, pero siempre supeditados a la sátira de las clases altas. En la escena 1 del acto II, por ejemplo, se da noticia de la cancelación de la boda entre Conchita Aguado y su prometido porque en el último momento se había descubierto que él estaba arruinado, a pesar de los destinos de los que había disfrutado. La escena 4 del acto II resulta fundamental en este sentido, pues centra en ella la concepción de la mujer adinerada sobre el amor y el matrimonio. Lola convence a Silvia para que rompa sus relaciones con Aurelio, porque el amor pasional, caduco, no suplanta los privilegios de su vida real. Silvia expone así su idea del matrimonio:

SILVIA: [...] mi marido no me ha hecho desgraciada.

LOLA: Nunca se ocupó de ti...

SILVIA: Por eso quizá no me ha hecho desgraciada. Sé que significo muy poco en su vida; que cualquier extraño, cualquiera que al pasar por la calle le mire un momento, le conoce tanto como yo; y no es desvío de su parte; me quiere todo lo que él puede querer; si me quejara sería quejarme de que no es más rico de lo que es... y no me quejo. Él tampoco exige de mí más cariño del que me ofrece; tal vez le molestaría³¹.

Esta idea es similar a las que desgrana el personaje de Isabel en *Rosas de*

30 *Ibidem*, p. 328.

31 Jacinto Benavente, *La gata de Angora*, p. 456.

otoño, que acepta resignada la indiferencia (incluso el tedio) que ocasiona en su marido, Gonzalo. Frente a estas actitudes de las clases altas se sitúa el amor pasional del pintor Aurelio, que rechaza las normas sociales impuestas en la vida de Silvia y aceptadas por ella.

En las obras de provincias y en las comedias que se representaron en el Teatro Lara la concepción del amor y del matrimonio se somete a la crítica política (como en *La farándula*, *La gobernadora* —Teatro de la Comedia, 8 de octubre de 1901— o *El primo Román* —Teatro Principal de Zaragoza, 12 de noviembre de 1901—), a la parodia de personajes rurales (*Al natural*), o bien a la comicidad y al humorismo de las obras (como en *El tren de los maridos* —Teatro Lara, 18 de abril de 1902— o *El automóvil*).

No obstante, de manera simultánea al estreno de estas obras Benavente consolidó su fama ante el público madrileño con tres comedias amorosas cuyo centro era, precisamente, el matrimonio, el adulterio y las pasiones de los personajes: *Lo cursi*, *Amor de amar*, *El hombrecito* y *Rosas de otoño*. Las tres primeras se estrenaron en el teatro de la Comedia y fueron protagonizadas por Rosario Pino, mientras que la cuarta (que llevó a las tablas María Guerrero en el Español) supuso el cambio en la creación del dramaturgo madrileño, tras el fracaso del teatro escenográfico de *El dragón de fuego* —Teatro Español, 16 de marzo de 1903— o el simbolismo de *La noche del sábado*.

Lo cursi resulta especialmente relevante tanto por la sátira del esnobismo aristócrata como por el planteamiento amoroso que ofrecía la comedia. José Luis Calvo Carilla explicó la vaguedad del término “cursi”:

La etiqueta no poseía una significación unívoca; antes bien, dentro del valor peyorativo que abrigaba, estaba revestida de tal ambigüedad que tanto Unamuno como el autor de *Lo cursi* podían arrojársela al rostro para reprocharse diferentes debilidades o excesos. [...] El concepto de lo cursi —en atracción paralela a la ejercida por el *kitsch* en la Europa de entresiglos— mantuvo su vitalidad durante el modernismo aplicado a los aspectos más dispares de la sociedad. [...] El 19 de enero de 1901 Jacinto Benavente estrenaría una comedia, titulada precisamente *Lo cursi*, destinada a reflejar las múltiples caras de la cursilería social, sin distingos de clase o de formación, así como a corroborar la ductilidad y polivalencia de un término susceptible de

la utilización más contradictoria³².

A pesar de que no es recordada hoy como una de las comedias de mayor relevancia dentro del conjunto de la producción dramática benaventina, *Lo cursi* fue considerada en la época la consagración de don Jacinto como el gran sátiro moderno. *La gata de Angora*, inmediatamente anterior, introducía los conflictos amorosos por encima de la parodia, lo que se consolidó en esta comedia a través de la relación entre Rosario y Agustín. A ellos acompañaba un amplio abanico de personajes caricaturescos que representaban lo cursi y el esnobismo en distintos ámbitos.

El papel de *raisonneur* paródico de *Lo cursi* lo cumple el Marqués de Villa-Torres, padre de Agustín, personaje similar al del Marqués de Priola de Henri Lavedan, vividor y mujeriego entrado en años. Es él quien, en la escena 4 del acto I, ofrece la definición de lo cursi que fue recogida por Calvo Carilla como explicación paradigmática de la amplitud del concepto en el Fin de Siglo:

La invención de la palabra *cursi* complicó horriblemente la vida. Antes existía lo bueno y lo malo, lo divertido y lo aburrido, y a ello se ajustaba nuestra conducta. Ahora existe lo cursi, que no es lo bueno ni lo malo, ni lo que divierte ni lo que aburre; es... una negociación: lo contrario de lo distinguido; es decir, una cosa cada día; porque cuando hay seis personas que piensan o hacen lo mismo, ya es preciso pensar y hacer otra cosa para ser distinguido; y por huir de lo cursi se hacen tonterías, extravagancias..., hasta maldades³³.

Los personajes de esta comedia son tipos caricaturescos sin ninguna complejidad psicológica. Agustín, quien encarna de manera más clara el arquetipo de burgués adinerado esnob, impone la cursilería como fundamento de su pensamiento y de su actitud vital. Desde la escena primera de la obra trata de condicionar el carácter y el comportamiento de Rosario, que contrasta con el suyo por haber sido educada en un ambiente rural alejado de las modas cosmopolitas. Ella, sin éxito, intenta

32 José Luis Calvo Carilla, *Concepto estético de lo cursi*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 7-11.

33 Jacinto Benavente, *Lo cursi*, en *Obras completas*, I, p. 580.

mostrarse distinguida y aceptar la modernidad, aunque la desorientan sus propios principios³⁴ y los de su tía Flora, paradigma del conservadurismo moral.

Los círculos modernos en los que se mueve Agustín incluyen a su familia, en especial su tía Valentina y sus dos hijas, que viven separadas de su padre por el pacto matrimonial de no molestarse y son felices bajo ese planteamiento. Gasparito, marido de Valentina, es un esnob burgués de ascendente molieresco, pues alberga similitudes muy estrechas con Argan, protagonista de *Le malade imaginaire*. Hipocondríaco extremado y egoísta convencido, se preocupa únicamente de su bienestar y de su comodidad; no en vano, la diferencia de costumbres con su esposa les llevó a decidir vivir cada uno en un hogar distinto y visitarse a menudo sin interferir en sus respectivas rutinas:

El desarreglo en las comidas me mata. ¡Si pudiera uno vivir sin comer! Es lo que más me preocupa; ahora quisiera ensayar ese tratamiento de moda: el régimen lácteo combinado con uvas; dicen que da grandes resultados. El estómago es el enemigo. ¡Si pudiera uno vivir sin estómago!³⁵.

A zaga de este modelo, Rosario y Agustín duermen en habitaciones separadas y esto contrasta con el pensamiento de su tía Flora, que teme por la familia que acaso no lleguen a formar. Este personaje, arquetipo de la casamentera, se comporta como los tipos similares que encarnan la Marquesa de *Al natural*, la Marquesa Viuda de Casa Molina o Asunción y Esperanza de *Los malhechores del bien*. De hecho, Flora es el precursor de estas tres últimas y, como ellas, considera que “salva” a las jóvenes que, de otra manera, no hubieran alcanzado el matrimonio (acto I, escena 5). Para ello, organiza reuniones de prometidas, a fin de que intercambien impresiones acerca de de recién casadas, de novios con sus novias escondidas, etc. y en ello reside su principal diversión (acto I, escena 2).

Flora defiende, como Rosario, los matrimonios que actúan como tales en los eventos sociales, mientras que la tía Valentina y Agustín, como

34 *Ibidem*, p. 570.

35 *Ibidem*, p. 583.

otros personajes benaventinos, consideran ridículo este comportamiento, pues lo distinguido es la independencia. Esta idea será desarrollada de manera más detallada en *Rosas de otoño* a través del personaje de Gonzalo, y se relaciona con la definición del propio Agustín sobre cómo debe quererse en el matrimonio, con el cariño de familia y nada más, por lo que es moralmente legítimo tener una amante (acto I, escena 7).

La cursilería en el matrimonio procede de la imitación francesa, del concepto de *dualité* con el que parodian la moda parisina del adulterio y del divorcio³⁶. Lola acuña un término inglés para referirse a las muchachas que entrenan sus virtudes con el objetivo de conseguir marido, el de las “traineras” (acto II, escena 11), lo que se complementa con el esnobismo del lenguaje que encarna el personaje de Lola (acto I, escena 8), a la que la tía Flora llama “la niña modernista”³⁷.

Carlos, amigo de la familia, aprovecha la imposición de la cursilería para acercarse a Rosario, de la que está enamorado, pues convence a la muchacha de que Agustín nunca sentiría celos de él, sentimiento considerado cursi. Sin embargo, son los afectos más primitivos del alma humana los que llevan a Agustín a regresar al lado de su esposa y, al final de la comedia, a alejarse de las modas y permanecer en su compañía. Por ello el Marqués concluye de manera metateatral la comedia: “Y ahora que la moral se ha salvado, como en las comedias cursis...”³⁸.

La metaliteratura y el metateatro están presentes en *Lo cursi* a través de la parodia del modernismo. A Félix, escritor, se le considera literato modernista y decadente, lo que contrasta con el casticismo que defienden Flora y el Marqués. Las ideas de Félix traslucen el pensamiento del propio Benavente:

FLORA: Usted es de los míos, Marqués: a la antigua española.

MARQUÉS: Esta juventud se ríe de nosotros.

FÉLIX: ¡Oh! Sí: lo español, lo castizo. ¿Quieren ustedes decirme en qué consiste eso?

MARQUÉS: Para usted, literato modernista, decadente y qué sé yo cuántos motes más, en nada. ¿Usted qué sabe de eso?

36 *Ibidem*, p. 604.

37 *Ibidem*, p. 603.

38 *Ibidem*, p. 631.

FÉLIX: Sí, en Literatura ya sé en qué consiste: en lo que ustedes llaman vigor; en concluir los dramas a tiros y los cuentos a navajazos; como si todos los días se recogieran docenas de cadáveres por esas calles. Para usted, querido marqués, sé también en qué consiste el casticismo: en estar abonado a los toros y en comer judías estofadas de casa de la Concha. ¡Ah! Y en aplaudir la comedia de anoche: una joya de la literatura castiza. [...]

MARQUÉS: Pero usted es de otro tiempo. Ahora habrá usted observado que la mujer no llora en el teatro. Alguna pobrecilla de la galería. El público selecto sólo tolera el arte como bufón que divierta; si pretende conmover, lo llama cursi; si pretende hacer pensar; latero. ¿No es ésa la palabra escogida?³⁹

Félix defiende, también, la mixtura genérica y ha escrito una obra nueva que no es poema, ni novela, ni historia. Los prólogos a las obras modernistas son también parodiados; Félix afirma la naturaleza de su obra en el “peristilo” (acto III, escena 1) y en esta misma escena define su pensamiento literario: “Desperdiciar todo lo que no existe en el momento actual, como eternizar lo efímero, fijar lo fugitivo, engrandecer lo diminuto. Eso debe ser el arte, el arte nuestro: el actualismo; no hay otro arte posible”⁴⁰.

Félix se encuentra, así, entre el pensamiento de Benavente y la propia parodia del Modernismo, lo que no contrasta con sus artículos periodísticos, donde esta contradicción se observa con cierta frecuencia.

Lo cursi es, pues, una comedia amorosa enmarcada en la parodia de las modas aristocráticas. El sentimentalismo es mayor que el de las primeras sátiras, pero todavía mantiene la burla, aunque con carácter más ligero y menos hiriente que en *La comida de las fieras*, *La farándula* o *Gente conocida*.

La transición a la comedia amorosa que eclipsa la sátira se producirá con *El hombrecito*, estrenada en la Comedia dos años después de *Lo cursi* (fue, además, la última obra de Benavente que Rosario Pino interpretó en esta sala). En ella se continúan algunas ideas de las obras anteriores, pero se supeditan a la evolución del personaje de Nené, que nace como

39 *Ibidem*, p. 579.

40 *Ibidem*, p. 617.

arquetipo de la rebeldía (similar a Angelita de *Gente conocida* o a Victoria de *La comida de las fieras*), mas termina aceptando su condición social (como Silvia en *La gata de Angora*).

La cursilería y la distinción están presentes en esta última dentro del ámbito del matrimonio, donde se defiende que la mujer desconozca el pasado de su marido y no cuestione su comportamiento (acto I, escena 1). Por otra parte, Nené y Casilda describen en la escena 2 del acto III los convencionalismos sociales que se imponen en la elección de un marido, donde los candidatos se conocen desde el primer baile y no se puede escoger a miembros de otros círculos o clases (lo que Benavente había planteado previamente en la carta XII de la serie primera de sus *Cartas de mujeres*). Los bailes y los eventos sociales serán escenario de la mayoría de actos de comedias benaventinas (*Gente conocida*, *La comida de las fieras*, *La farándula*, *La gobernadora*, *Rosas de otoño*, *Al natural*, *El automóvil*).

El matrimonio entre Pepita y Carlos, acordado por las dos partes, genera conflictos por la dote de Pepita entre su madre, la Marquesa de Cañaverales y Castrojeriz, padre de Nené y Carlos. La Marquesa es similar a otros personajes benaventinos con el mismo título nobiliario y encarna la sátira de la moral de intereses aristocráticos. Carlos, firmemente convencido de la decisión que ha tomado, contrasta con el pensamiento de Nené, que entiende el amor como fundamento del matrimonio:

CARLOS: ¿Tiene algo de particular que se trate en serio la cuestión de intereses? ¿Te parece poco poético? Menos poético es vivir de cualquier manera; tienes que convencerte: casi todas las faltas de poesía provienen de la falta de dinero.

NENÉ: No me creas simple soñadora. Me asusta la pobreza tanto como a ti, como a cualquiera. [...] Cuando yo sé que hay criaturas humanas que mueren de hambre y de frío y que ven morir a sus hijos, todo lo disculpo. [...] Pero cuando la suerte ha sido generosa con nosotros, cuando nos permite el lujo de vivir con la conciencia tranquila, sin hacer traición a nuestros sentimientos..., entonces no hay disculpas para el que engaña, para el que se vende, como tú vas a hacerlo⁴¹.

41 Jacinto Benavente, *El hombrecito*, p. 47.

La postura de la protagonista queda resumida en la escena 5 del acto II, en la intervención más relevante en la comedia: “Parece que todas las relaciones en sociedad han de limitarse a un solo objeto: combinaciones matrimoniales o intrigas amorosas; [...] el verdadero cariño, que todo lo arrastra, que ni previene ni calcula, ¿dónde está? [...]. Un cariño que todo lo vence, que a todo se sobrepone...”⁴².

El *raisonneur* de la obra —don Juan Manuel, abuelo de Nené— aconseja a los prometidos que reflexionen antes de contraer matrimonio, pues la mayoría se convierten en desgraciados (acto I, escena 2). Este personaje será el que defina el apelativo de “hombrecito” aplicado a la protagonista: “Desde chiquitina... Una cabecita muy sentada siempre... La llamábamos el hombrecito...”. La originalidad de este personaje radica en ser el primer abuelo presente en el teatro benaventino y creado, además, desde una perspectiva dual, al mismo tiempo humorística y razonadora.

El amor entre Nené y Enrique es el origen del pensamiento de la protagonista sobre el matrimonio y se plantea en el acto I de acuerdo con su definición de “hombrecito”, en contra de los convencionalismos sociales pero, conforme avanza la comedia, evoluciona hacia una posición más moderada. Enrique muestra su honradez confesándole a Nené su estado (es un hombre casado en otro país) y decide marcharse para no comprometer el honor de la muchacha (acto I, escena 8), a pesar de que regresa en el acto II y, tras hablar con Carlos, acuerda con éste volver a separarse de Nené. Estos vaivenes en la conducta del personaje fueron criticados en la primera recepción de la obra, pues ni el público ni la crítica aceptaron que se produjesen las mismas situaciones en los dos primeros actos con un final idéntico.

Sin embargo, en el acto III Nené empieza a cambiar de sentimientos: ama a Enrique, pero se debate entre su amor y lo que su familia y su amiga Casilda le aconsejan respecto a su nombre y a su posición social (acto III, escena 2). En la escena final de la comedia Enrique le propone que se marchen juntos, tras explicarle lo que supondría para las normas que les han sido impuestas, pero entonces a ella le falta valor y niega el apelativo de “hombrecito”, pues su corazón carece de fuerza para luchar contra todos (acto III, escena 7).

La perspectiva de esta obra sobre el amor, el matrimonio y las infide-

42 *Ibidem*, pp. 58-59.

lidades es notablemente más moderada que la de las comedias anteriores y camina hacia el planteamiento de *Rosas de otoño*, de ideología más conservadora que *El hombrecito*.

Amor de amar, muy diferente de las dos anteriores, satiriza a los “amantes del amor” en el marco de la aristocracia del siglo XVIII. La obra, cuyos moldes compositivos distan mucho de los de las comedias satíricas y las amorosas anteriores, fue estrenada en el teatro de la Comedia el 24 de febrero de 1902.

La comedia se centra en el personaje de la Marquesa Rosalinda, aristócrata que, tras una temporada intensa en la capital, ha decidido marcharse al campo para poder descansar y recuperar su salud (en la línea del tópico de “menosprecio de corte y alabanza de aldea” de obras como *Al natural*). Alrededor de ella circulan una serie de personajes cómicos que ofrecen distintas perspectivas acerca del amor y del amante: Lauro, Rodrigo, Celia y Octavio.

Lauro, filósofo metafísico que linda con el tipo del *raseur* protagoniza, junto a Rosalinda, los parlamentos más extensos sobre las relaciones amorosas, el matrimonio y el adulterio. Abandonado por su mujer, se lamenta de su situación y analiza con la Marquesa los motivos de elección y separación de un matrimonio (acto I, escena 4). Con todo, a diferencia de otros maridos engañados acepta su situación con resignación y no piensa en la venganza, barajando así la posibilidad de que en el engaño femenino la culpa la tenga el marido, pues no cumple las expectativas que la mujer había depositado en el casamiento⁴³.

Lauro explica el concepto de “intelecto de amor” (remitiendo a la *Vita Nuova* de Dante) que Benavente había utilizado en un texto publicado en *Revista Nueva* en 1899, donde un enamorado ensalzaba su amor por encima de los defectos de su amada, remitiendo al verso “lo sé, pero ¡es tan hermosa!” de la Rima XXXIX de Bécquer⁴⁴. En *Amor de amar* se define como:

LAURO: El amor, amor; el amor vulgar que apetece y desea, ciega el entendimiento; el entendimiento sin amor, en cambio, seca el cora-

43 Jacinto Benavente, *Amor de amar*, en *Obras completas*, I, p. 844.

44 Jacinto Benavente, “Intelecto de amor”, *Revista Nueva*, I, 14 (25/VI/1899), pp. 635-636.

zón; solo es completa ciencia de la vida la que entiende y ama ¿Veis a un ser indigno de amor en su apariencia miserable? No apartéis de él los ojos, no le huyáis; consideradle atento; estudiadle, entendedle; la luz con que lucháis contra las sombras será al mismo tiempo calor contra la frialdad [...] ¡Todas dignas de amor, si las amamos con entendimiento!⁴⁵

La Marquesa se enamora de todos cuantos se acercan a ella con requiebros y galanteos, pues su verdadera inclinación es el amor mismo⁴⁶. El siguiente personaje, el capitán Rodrigo, mezcla del soldado fanfarrón y del provincianismo vulgar, trata de refinarse al lado de su prima, la Marquesa, pero su naturaleza se lo impide. Por ello, protagoniza situaciones atrevidas que fueron reprobadas por la crítica, aunque divirtieron al público:

RODRIGO: Yo no tengo en mi cuarto más que un libro que trata de las diferentes posiciones...

ROSALINDA: ¡Primo!

RODRIGO: No te asustes. No me has dejado concluir. De las diferentes posiciones de un ejército beligerante. Es un libro de táctica⁴⁷.

El tercer personaje, Celia, amiga de Rosalinda, es el arquetipo de mujer coqueta y frívola que centra su vida en la diversión que le aportan sus escauceos amorosos. En este caso huye de Octavio, el amante apasionado y celoso que la persigue sin cesar, y representa la hipocresía de la aristocracia:

Yo no sé cómo otras mujeres pueden llevar una vida de intrigas sin verse nunca en trance tan apurado. Tú sabes lo poco que yo he dado que hablar, mi exceso de prudencia; y la primera vez, la primera, puedes creerlo, que me decido a permitir galanteos asiduos, doy la preferencia a un loco frenético que será capaz de comprometer mi reputación, ¡quién sabe!..., de matarme⁴⁸.

45 Jacinto Benavente, *Amor de amar*, p. 845.

46 *Ibidem*, pp. 845-846.

47 *Ibidem*, p. 848.

48 *Ibidem*, p. 856.

Amor de amar es una comedia original en la producción benaventina. Tanto por la época en que se enmarca como por la estructura del argumento y las distintas perspectivas que ofrece del amor desde un punto de vista teórico se aleja del espíritu práctico que dominaba las sátiras anteriores. La obra pareció a algunos demasiado ligera; a otros, el acto I pesado en comparación con el siguiente, y no satisfizo a la opinión general.

Rosas de otoño será la consagración de la comedia amorosa benaventina, cuyos elementos había ensayado en estas obras anteriores, ahora recopilados para granjearse el éxito de crítica y público en el Teatro Español.

3. LA VIDA DE PROVINCIAS

En contraste con el cosmopolitismo de las sátiras de las clases altas y de las comedias amorosas de *Gente conocida*, *La comida de las fieras*, *Lo cursi*, *La gata de Angora*, *El automóvil*, *La princesa Bebé*, *El hombrecito*, *Amor de amar* o *Rosas de otoño* Benavente se acercó a la vida de provincias en algunas de sus comedias y, en la mayor parte de los casos, con una mirada política. Los asuntos que en ellas trató guardaban estrecha relación, además, con la sección “Arañazos y bufidos” que publicó en *El Globo*, los artículos de mayor mordacidad entre toda su producción periodística.

Dos de ellas, *La farándula* y *Al natural* se estrenaron en el Lara y por ello mantienen la estructura en dos actos propia de las obras que allí representaba, mientras que *La gobernadora*, dedicada a Rosario Pino, se llevó a las tablas por primera vez en la Comedia y *El primo Román* en el Principal de Zaragoza, divididas en tres actos. La razón de su exclusión en el siguiente epígrafe reside en la temática común y en los paralelismos notables que se hallan entre ellas, por lo que conforman un grupo independiente dentro del conjunto del teatro benaventino de esta primera década.

Exceptuando *El primo Román*, que tiene lugar en un pueblo de Castilla, *La farándula*, *La gobernadora* y *Al natural* se desarrollan en Moraleta, capital de provincia y espacio de ficción creado por Benavente como reino de la hipocresía moral, del caciquismo y de las falsas apariencias. En este sentido, poco se diferencia de otros espacios inventados como Suavia (*La noche del sábado* y *La princesa Bebé*) o el propio Madrid en el que se desarrollan otras sátiras; el único elemento que las distancia es la presencia del

cacique y de la vida política, ausente en las comedias cosmopolitas. Rubio Jiménez estableció el paralelismo entre Moraleda y la Vetusta clariniana, la Marineda de Emilia Pardo Bazán o la Orbajosa de *Doña Perfecta*, “cuya versión dramática se había estrenado no hacía mucho. Las similitudes con la obra galdosiana son incluso de detalle. Como en ella, por ejemplo, existen personajes capaces de tomarse la justicia por su mano, mediante bandoleros pagados”⁴⁹. El contenido simbólico del nombre Moraleda, que se relaciona con multitud de artículos en los que Benavente fustigó la falsa moralidad que reinaba en la alta sociedad, servirá al dramaturgo madrileño de amplio escenario donde convergen asuntos dispares presentes ya en escenas y obras anteriores.

Si bien la estructura de *La farándula* sigue un esquema compositivo similar al de *Gente conocida* y *La comida de las fieras*, dista de ellas en el planteamiento temático y en la creación de los personajes, pues el epicentro de la comedia deja de ser el conflicto de intereses y de clases para dar paso a la parodia de la vida política.

La aristocracia está todavía presente en esta obra pero como complemento del conjunto social provinciano, conformado por tipos: el político, el *raisonneur* irónico, la aristócrata frívola, los criados rústicos, el jovencito impertinente, etc. La clase social, que representa la Marquesa, se funde con el resto de mujeres de Moraleda en su actitud murmuradora y a todas se las enmarca bajo el apelativo de “ojos de Moraleda atisbadores y devoradores de vidas ajenas”⁵⁰.

Las líneas de análisis de esta comedia fueron apuntadas por Rubio Jiménez⁵¹, por lo que este apartado se limitará a desarrollar algunas de ellas y señalar otros aspectos de interés teatral.

La metáfora de la vida política a guisa de “farándula”, que actúa por los distintos lugares como miembros de una compañía cuyo discurso es ficticio, se explica en la escena 12 del acto I: “Es que me canso de hacer la misma comedia. Esta temporada de provincias me ha desengañado por completo. ¡Siempre la misma farsa! ¡El eterno discurso! [...] Y así andamos de lugar en lugar, como la antigua farándula”⁵². Además, esta hipo-

49 Jesús Rubio Jiménez, *op. cit.*, p. 194.

50 Jacinto Benavente, *La farándula*, p. 282.

51 Jesús Rubio Jiménez, *op. cit.*, pp. 194-196.

52 Jacinto Benavente, *La farándula*, p. 266.

cresía en el discurso político se relaciona con el significado del topónimo, puesto que Hinestrosa llega a Moraleda “a predicar la Moralidad”⁵³. Con estas palabras cierra el acto I, lo que ya había anunciado en la escena 8, donde afirma que su lema es “moralidad, moralidad”⁵⁴ expresión que, en realidad, no es sino disfraz del oportunismo político: “Mi partido no lucha por las ideas políticas; está organizado de suerte que puede sumarse en cualquier momento con cualquier otro partido..., con el primero que suba”⁵⁵.

Rubio Jiménez advirtió uno de los elementos más interesantes de *La farándula*: los paralelismos entre el personaje de Aurelio y el propio Benavente, que no se advierten de manera tan clara en ninguna de sus otras obras:

Benavente se mete en este personaje, moraliza desde él. Aurelio tiene rasgos del “*raisonneur*” del teatro anterior, pero sobre todo aglutina los de los escritores de la “gente nueva”. [...] Ansúrez aplica a su compañero algunos de los adjetivos que con más frecuencia se utilizaban para referirse a Benavente: “mefistofélico”, falto de corazón. El estreno de *La farándula* coincide con el alejamiento de Benavente de estos escritores⁵⁶.

A pesar de que Benavente participó de las ideas dramáticas de la “gente nueva” sobre todo en sus primeras piezas, no creo que en 1897 comenzara a alejarse de este grupo; primero, porque quizá no perteneció nunca a él, puesto que su caminar independiente y, en cierto modo, cambiante, lo situaba en varios frentes, a veces coincidentes y otras discrepantes; en segundo lugar, porque todavía mantendría esta postura dramática unos años más. Quizá por ello afirma Aurelio: “Para usted [Guadalupe] soy un joven-viejo, traidor al amor y a la juventud. Para usted [Gonzalo], un poeta, un soñador y casi un espía, traidor a un partido”⁵⁷.

El paralelismo entre Aurelio y Benavente va más allá de su caracterización externa como *raisonneur* y llega, incluso, a la descripción de su

53 *Ibidem*, p. 270.

54 *Ibidem*, p. 256.

55 *Ibidem*, p. 257.

56 Jesús Rubio Jiménez, *op. cit.*, p. 195.

57 Jacinto Benavente, *La farándula*, p. 278.

pasado teatral:

Yo no tenía más patrimonio que dos o tres dramas, errantes de continuo por todos los teatros de Madrid, y una porción de versos y de leyendas, donde ponía yo toda mi vida de entonces, mis ilusiones, mis esperanzas. ¡Pero eran tan mías y tan pequeñas, que a nadie le interesaban!⁵⁸

En 1897 Benavente había escrito, precisamente, varias leyendas⁵⁹, su libro de poesía *Versos* —que aglutinaba textos escritos en sus cuadernos de años atrás con otros *ad hoc*— y tres dramas estrenados (*El nido ajeno*, *Gente conocida* y *La farándula*) además del *Teatro fantástico*, *Cartas de mujeres* y alguna otra obra, inédita y desconocida hoy, que databa de los años ochenta.

En *La gobernadora* (cuatro años posterior) la vida provinciana está más presente a través del lenguaje vulgar que en *La farándula*, pues la aparición de personajes de clases bajas es mayor que en aquella, a pesar de que los criados representan estos tipos teatrales (en la escena 1 del acto I contrasta el léxico de Miguela y Nicanor frente al de los señores y en la escena siguiente se parodia el habla rural por medio de la aféresis —“ministración” por “administración” con el juego de palabras que conlleva con “ministro” —, etc.). Damián, dueño de un café y la Menéndez, actriz, son quienes encarnan la incorrección lingüística; en especial esta última (parodia del género chico), que se opone al carácter ridículo de Garcés, empresario de la compañía empeñado en corregirle:

MENÉNDEZ: Por supuesto, en cuanto pasen estos días de feria, yo no le doy a este tío más de cuatro pesetas. ¡Seis pesetas por un cuartucho con una sola ventana a un patio y una cama que yo sola no cojo!...

GARCÉS: ¡Pero cómo hablas, mujer; cómo hablas!

Menéndez: ¿Pues qué he dicho?

GARCÉS: Que no sabes Gramática. ¡Una cama que yo sola no cojo! En primer lugar, no se dice “cojo”, se dice “quepo”; y hay que decir “una

58 *Ibidem*, pp. 287-288.

59 En el Archivo Histórico Nacional se conserva un buen número de manuscritos de juventud de Jacinto Benavente que aglutinan veinticinco obras de teatro, dos libros de poesía (uno de ellos de haikai), dos novelas y cuatro leyendas, estas últimas escritas entre 1879 y 1881.

cama, en la cual, o en la que”...⁶⁰.

No obstante, la originalidad de *La gobernadora* radica en ser la primera obra benaventina que trata el asunto del caciquismo. Baldomero Remolinos, cacique de Moraleda, trata de chantajear a su secretario para que abandone su puesto, pues se ha rebelado contra él (acto II, escenas 6 y 7). No lo consigue gracias a los ardides de éste con Josefina, la esposa del gobernador, con la que mantiene relaciones. La sátira del cacique parte de su origen como revolucionario liberal, amén de llevar el nombre del general Espartero y, antes de convertirse en el tirano de Moraleda, defender la libertad con cánticos del himno de Riego. Como terrateniente enriquecido defiende la falsa moralidad que representa su esposa, Doña O, personaje similar al de la Marquesa de *La farándula* o a la de cualquier murmuradora benaventina. Esperancita, hija de ambos, encarna el carácter contrario al de Angelita de *Gente conocida*, pues esta es considerada también el mejor partido de Madrid y a aquella la llamaban “la niña de oro”⁶¹ (a los pretendientes de Angelita los denominaban, en la misma línea, “cazadores de oro”). Como contrapunto, la aristocracia en esta obra (a través de la Marquesa de Torrelodones) representa la actitud liberal de la capital ante el teatro y las relaciones amorosas y reacciona contra el conservadurismo moralediense.

Por otra parte, Benavente refleja la sociabilidad teatral relacionada con la política que censuró en algunos de sus artículos, pues el teatro se convertía en maniobra de gobierno, religiosa o de interés personal, en detrimento de su valor artístico, ya que los admiradores o detractores de una obra respondían a criterios oportunistas o de postura política y no a juicios literarios. *Obscurantismo*, drama simbolista de ideas (cuya protagonista es la personificación de la ciencia, como explica el empresario) es rechazado por los conservadores y admirado por los liberales, de manera que se establece una frontera entre la modernidad teatral y política —de carácter europeísta— y el tradicionalismo castizo provinciano (otra *Querrela de Antiguos y Modernos*).

El papel de la mujer es, en esta obra, distinto de las anteriores, pues muestra la superioridad femenina en el matrimonio a través de Josefina y

60 Jacinto Benavente, *La gobernadora*, en *Obras completas*, I, p. 684.

61 *Ibidem*, p. 691.

Santiago, los gobernadores. Aquella domina el comportamiento de este, que se presenta como espíritu pusilánime e influenciabile y el triángulo amoroso Santiago-Josefina-Manolo acaba convirtiendo en gobernadores a estos últimos y a Santiago en la voz que transmite sus pensamientos.

El planteamiento de *Al natural* es muy distinto del de *La gobernadora*, pues la cuestión política deja paso a la amorosa y construye una comedia romántica sencilla tanto dramática como psicológicamente. Los personajes característicos (en especial, la Marquesa del Palmar y Don Demetrio) son lo más interesante de la obra, interpretados por los primeros actores del Lara: Balbina Valverde y José Santiago.

La idea de la obra es expresada por la Marquesa al final del último acto, como en la mayor parte de comedias estrenadas en esta sala: “Y al natural... que es como se conoce bien a la gente”⁶². Joaquín, aristócrata cosmopolita altanero y esnob termina enamorándose de Pilar, muchacha sencilla de provincias (Moraleda) alejada de la cursilería y de la elegancia de la capital. No obstante, para que el amor surja es necesario que cada uno de los amantes se halle en su medio, “al natural”, donde no desentonen con el entorno. Para ello se contraponen en los dos actos que conforman la comedia la vida de la ciudad y la de la provincia: el primero se desarrolla en Madrid y el segundo en una finca de campo.

De esta manera, Benavente juega con la perspectiva de los personajes por primera vez en su dramaturgia, pues el protagonismo de los madrileños en el acto I, en el que el espectador ve a través de éstos, contrasta con el de la vida campestre del II, en el que predomina el tópico guevariano.

La Marquesa, cuya función social es ejercer de casamentera, proyecta la boda de su sobrino con Pilar, una provinciana:

Llevo arregladas lo menos, una... dos... cuatro... ¿qué más? Mi primo Carlos con mi cuñada Emilia... Las dos doncellas, la una con el cochero y otra con el ordenanza de mi cuñado el general... Las dos chicas de Cabanillas con los dos pasantes de Espinosa; total, doce. ¡Jesús! ¡Esta hace la trece! Yo no creo en estas cosas; pero de tanto oírlas entra una en aprensión. ¡Ya estoy preocupada! No; yo caso antes a cualquiera, para que sea la catorce. ¿A quién caso si no

62 Jacinto Benavente, *Al natural*, en *Obras completas*, II, p. 248.

me queda nadie?⁶³

El objetivo del matrimonio, empero, no es otro que el económico:

MARQUESA: [...] La muchacha es preciosa. Aunque siempre ha vivido en Moraleda, y más en el campo, ha viajado bastante, ha estado en Madrid algunas temporadas, en París, creo que en Italia... Sabe francés, inglés, no toca el piano; está muy bien educada.

EUFEMIA: ¿Hija única?

MARQUESA: Sí. El padre tendrá unos diez millones de capital⁶⁴.

La presencia del esnobismo aristocrático a través de la inserción de frases o expresiones francesas, que será fundamental en *Rosas de otoño* es representada a través del personaje de don Paco: “Ya verá usted la casa de las de Inestrilla. *C'est quelque chose de chic*... Todo arte moderno. [...] *La nuance, la nuance partout*... El matiz, la irisación [...] algo que flota, que se desvanece... *frou; frou...* todo *frou, frou*”⁶⁵.

El mundo rural contrasta con el aristocrático a través de la figura de don Demetrio, cuya naturalidad en la expresión no es bien aceptada por los cosmopolitas, que rigen su comportamiento de acuerdo con las leyes de lo cursi:

MARQUESA: Siéntense ustedes. ¿Vienen ustedes de algún teatro?

D. DEMETRIO: No. ¡Los teatros concluyen tan tarde! Hemos estado haciendo tiempo en el hotel... Aburridos... Esta se dormía...

OLALLA: ¡Demetrio!

D. DEMETRIO: La falta de costumbre. Como ahora venimos del campo y allí se acuesta uno con las gallinas... [...] La otra noche fuimos a un teatro de esos por horas, nos dio la mala idea de sacar billetes para toda la noche, y por aprovechar, nos quedamos hasta la última... Y crea usted que hicimos el buey; porque nos caíamos de sueño y estuvimos dando cabezadas.

OLALLA: ¡Demetrio!

63 *Ibidem*, pp. 195-196.

64 *Ibidem*, pp. 192-193.

65 *Ibidem*, pp. 208-209.

ANITA: (*Aparte*). ¿De dónde habrá sacado mi tía esta familia?⁶⁶

Este personaje, en cambio, en su entorno es apreciado por su perseverancia y su ambición modesta (acto II, escena 5) y por ello ya no divierte a los aristócratas (acto II, escena 8); de allí que su hija Pilar, que en Madrid les parecía insulsa y apocada, en el campo se convierta para Joaquín encantadora y resuelta (acto II, escena 11).

Por otra parte, *Al natural* introduce al comienzo de la obra una parodia del modernismo a través de la lectura de la Marquesa, a la que regalan un libro que responde a esta estética y que recuerda, aunque de forma satírica, a las acotaciones iniciales de los dramas de D'Annunzio:

MARQUESA: [...] Ese triunfante atardecer de un día glorioso, todo belleza en exquisito concento de intelectualidad y emoción”. Lo de atardecer no me hace mucha gracia... Pero, en fin, peor sería que hubiese dicho noche cerrada... A ver más adelante... (*Leyendo*). “Era un atardecer de amatista; en el cielo acuarela, un sol moribundo se desangraba como gladiador vencido... La Princesa Melinita —oro, nácar y rosas— reía violeta a sus ensueños grises. En el jardín de un verde líquido...”. Por si acaso, le dejo en el verde líquido. Esta Princesa Melinita me pone en cuidado⁶⁷.

El contraste entre esta burla del Modernismo y el prólogo de *La noche del sábado* es notable y responde a la variabilidad de planteamientos benaventinos acordes con las distintas salas en las que estrenaba y con el público que acudía a ellas.

El primo Román, única comedia ambientada en provincia que no se estrenó en la capital española sino en el Teatro Principal de Zaragoza el 12 de noviembre de 1901, otorga un protagonismo mayor a los personajes rurales que en obras anteriores, pues éstos no funcionan únicamente como representantes de un sector social parodiado (como en el caso de los criados de *La farándula*, Damián en *La gobernadora* o de Demetrio y Olalla en *Al natural*), sino que se convierten en uno de los motores de la acción y se mezclan en el conflicto de intereses de las clases altas.

66 *Ibidem*, p. 203.

67 *Ibidem*, p. 185.

La obra se desarrolla a través de las relaciones que rodean a Román, candidato a diputado por el pueblo en el que tiene lugar la acción y la búsqueda de votos por parte de éste para lograr el acta. Amalia, viuda arruinada con un hijo, pretende casarse con él para mejorar su situación económica, y Cristeta, hija bastarda del marido fallecido de la dueña de la finca, Salomé, se enamora de él por sus dotes oratorias. Por otra parte Romualdo, administrador de la casa, busca unir a su hijo Luciano (al que ha mandado a estudiar) con Cristeta para heredar la fortuna de Salomé.

Toda esta red de intereses funciona como un paréntesis en la vida política de Román en la capital (paralelo, en el fondo, al propio planteamiento de la comedia, alejada brevemente de los estrenos benaventinos de Madrid). No obstante, Román, a pesar de ser el eje central de la obra, no determina los acontecimientos y su personalidad apenas está dibujada. Todos los personajes, sencillos en su composición, sirven para poner de manifiesto la compra de votos por parte de los políticos, ya sea desde la persuasión económica y laboral (como en el caso de Romualdo o de otros miembros del pueblo castellano) o bien sentimental (como en el de Cristeta o Amalia).

La crítica política es menos compleja que en las otras piezas, el carácter metateatral permanece ausente y la sátira de los personajes resulta menor; tampoco ambientan la acción el conjunto de secundarios irónicos habitual en otras parodias benaventinas de la vida cosmopolita o de provincias. La función de *raisonneur*, que en *El primo Román* cumple Magín (nombre que llevará después otra comedia benaventina, *Don Magín el de las magias*), dista mucho del Aurelio de *La farándula*, pues el sentimentalismo del anciano, que vive por el cariño de Cristeta, eclipsa su distanciamiento analítico, a pesar de que cierra la comedia de este modo:

MAGÍN: Déjale. Te deja porque es ambicioso y va a luchar allá, como ha luchado aquí, engañando a los unos, implorando de los otros, comprobando y vendiéndose. Quizás logre lo que ambiciona: será célebre, será ministro, será todo lo que hay *que ser*. No importa. [...] Tu cariño fue un sueño, pero el sueño de un alma buena... Y esos sueños... ¡Espéralo, hija mía!... Esos sueños resucitan en el cielo⁶⁸.

68 Jacinto Benavente, *El primo Román*, en *Obras completas*, I, pp. 834-835.

Este final, muy distinto del de la sátira de la aristocracia primera, se acerca a la dulcificación de *Al natural* y al de otras obras posteriores (especialmente desde *Rosas de otoño*). Por otra parte, se relaciona a *contrario* con el de los dramas de ideas *Sacrificios* y *Alma triunfante* —Teatro de la Comedia, 2 de diciembre de 1902— en el componente simbólico de la muchacha joven, idealizada como un alma pura incorruptible. En este sentido, cobra especial importancia la iluminación del final del acto II, en el que se oscurece la escena lentamente tras la marcha de Román (escena 15) y la tristeza de Cristeta, a la que acompaña una profusión de truenos y relámpagos; se trata de la única ocasión en que Benavente introduce elementos escenográficos relacionados con la meteorología, y los cambios de luces son también infrecuentes en su producción dramática (uno de los pocos ejemplos es el final de *Gente conocida*).

El menosprecio de corte y alabanza de aldea surge desde la perspectiva opuesta a *Al natural*: en *El primo Román* es su protagonista, Salomé, de clase alta, quien detesta la capital por los vicios que la rodean y los sufrimientos que ocasiona⁶⁹.

Las comedias de provincias suponen un primer acercamiento a los personajes rurales que Benavente continuará después en sus dramas⁷⁰. En la ambientación y en la creación de algunos tipos se alejan de las sátiras de las clases altas que había estrenado en su juventud, pero la presencia de aristócratas establece un nexo común con aquella etapa, aunque su papel sea secundario. La parodia política y el caciquismo surgen como nuevos asuntos en estas obras y evolucionan hacia comedias amorosas a la par que sus argumentos cosmopolitas, donde la ironía se dulcifica y asoma el sentimentalismo.

4. LOS ESTRENOS DEL LARA

Las comedias representadas en el teatro Lara, aunque mantienen los principios benaventinos de sus composiciones previas, conforman desde el punto de vista genérico un grupo aislado, pues la sala imponía ciertas

69 *Ibidem*, p. 781.

70 Véase a este respecto Mariano de Paco Moya, “Jacinto Benavente y el drama rural”, *Cuadernos del Lazarillo: Revista Literaria y Cultural*, 26 (2004), pp. 25-29.

condiciones de comicidad a las obras donde no cabían planteamientos como los de *Gente conocida*, *La comida de las fieras*, *La gata de Angora*, etc., en las que la sonrisa poseía un cariz amargo.

Todas ellas se estructuran en dos actos (*Al natural*, *El tren de los maridos* y *El automóvil*), su duración es menor a la de otras obras, la presencia de personajes tipo se acentúa y desaparecen los conflictos morales o psicológicos. Son, pues, comedias ligeras (cercanas al sainete) donde el fin último es la propia comicidad; el chiste cobra una importancia sustancial y el desarrollo de ideas es mínimo. En la mayor parte de ellas (*El tren de los maridos*, *El automóvil*) los actores se dirigen al público al final de la obra pidiendo el aplauso, lo que se aleja notablemente de los desenlaces de las otras comedias.

El tren de los maridos posee un interés especial dentro de este corpus estrenado en el Lara, pues se trata de la única obra que responde a las características del género vodevil. Con un alto componente metateatral, la obra se configura como una posible creación de dos de los personajes, que escriben para teatros de género chico piezas similares. El primer acto, que sorprendió a la crítica por estar protagonizado únicamente por mujeres, ofrece una perspectiva de las novedades que se incorporaron en el teatro de la generación del cambio de siglo y de la anterior, cuyos planteamientos se contraponían y se relacionaban con la evolución de los convencionalismos sociales y morales.

Emilio y Eduardo, los maridos de Felisa y Carmen, respectivamente, colaboran en la creación de comedias humorísticas que no son del agrado de la madre de la segunda, Jacoba, cuyo esposo triunfó con dramas morales⁷¹. Las obras que escriben Eduardo y Emilio son vinculadas con los géneros teatrales parisinos, despreciados también por Jacoba, pues París era la capital de la libertad y el libertinaje. Las generaciones anteriores y de pensamiento más tradicional (que se oponen al esnobismo aristócrata o altoburgués) rechazan *a priori* la fama de las ideas francesas:

JACOBA: Yo no sé por qué se me figura que París no había de gustarme. ¡Aquellas costumbres tan libres! Y era que mi pobre Remigio tenía horror a todo lo francés. No podía ver una comedia traducida: como todo lo suyo fue siempre original y tan castizo... [...] Usted

71 Jacinto Benavente, *El tren de los maridos*, en *Obras completas*, I, p. 930.

conoce sus comedias, sin esas cosas que se ven ahora por los teatros. Cuarenta y ocho comedias dejó escritas, y en ninguna verá usted que una mujer falte a su marido; sólo en una se inicia la falta; pero la esposa vuelve a la senda del deber antes de la mitad del segundo acto, y del segundo al tercero, salva a su marido de la ruina y se sacrifica por su padre⁷².

El teatro de Remigio responde al sistema de la *pièce bien faite* de contenido amoroso moralista, que es parodiado por Benavente a través de las palabras de la mujer, pues el esquema de la evolución de la acción previamente acordada con la organización de los distintos actos y el tono doctrinal lo aleja del realismo defendido por la gente nueva. Por ello Jacoba se lamenta de que los jóvenes califiquen su teatro de “ñoño y cursi” y Carmen ratifica el aburrimiento que éste causa en los espectadores⁷³. A la temática ligera de las obras se une la degradación de la técnica actoral declamatoria que es, siempre a juicio de Jacoba, la única verdaderamente dramática:

JACOBA: [...] tampoco hay actores capaces de interpretar esas obras tan delicadas. ¡Si ustedes hubieran conocido a la Benítez! ¡Qué actriz! ¡Lástima que se casara tan pronto y se retirara del teatro! Se casó con un título. ¿Y la Rosales? ¡Qué damita joven! ¡Cómo lloraba! Como ya no llora nadie. ¿Y aquel Molinero? ¡Qué galán! ¡Qué buena figura! Bordaban las comedias⁷⁴.

Benavente alude, además, al matrimonio de las actrices, que las retira de los escenarios, motivo que ya había criticado en más de un artículo⁷⁵.

El acto I prepara la confusión vodevilesca del II en torno al tren de los maridos, el transporte en el que viajan Emilio, Eduardo y Ángel desde Madrid hasta el pueblo para reunirse con sus respectivas esposas. Al final del acto, el ferrocarril descarrila y desembocan en una fonda donde de-

72 *Ibidem*, p. 932.

73 *Ibidem*, p. 932.

74 *Ibidem*, p. 933.

75 Jacinto Benavente, “Actores españoles y actores franceses”, *Madrid Cómico*, XVIII, 816 (8/X/1898), pp. 13-14; Jacinto Benavente, “El material en la obra dramática”, *Heraldo de Madrid*, XVIII, 6009 (11/V/1907), p. 4.

ciden permanecer con unas muchachas de dudosa condición. Carmen, Felisa, doña Jacoba, doña Concha y Gracia acuden a buscarles por temor a que estén heridos y los encuentran, tras un abrir y cerrar de puertas propio de las obras de Feydeau y Labiche, divirtiéndose con las citadas señoritas y sin ninguna intención de volver esa noche a la capital.

En el acto II entran en escena los personajes masculinos de clase media-alta (los maridos) y de clase baja (el camarero de la fonda, Hilario). Todas las escenas se basan en la comicidad y en los juegos de palabras, cercanos al absurdo; el matrimonio dueño de la hospedería se afana en cobrar más dinero del que les corresponde y los se escudan en poco convincentes excusas tras el encuentro con sus mujeres. En este sentido, se antoja especialmente caricaturesco el dueño de la hospedería, Gaston, francés afincado en España que se asemeja a Adolfo de *Rosas de otoño* por lo que atañe al uso de la lengua (aunque no encierre un esnobismo ostensible, como éste) y con su repetición constante del adverbio “perfectamente”:

GASTON: ¿Han elegido el menú esos señores?

HILARIO: Sí, voy.

GASTON: ¿Y qué desean?

HILARIO: Por fin han decidido comer de lo que haya.

GASTON: Muy bien pensado. La señorita lo dispondrá todo. ¿Quieren comer en comedor reservado? ¿No es eso? Dos pesetas más por cubierto, perfectamente.

HILARIO: No; dicen que si puede ser en el jardín.

GASTON: ¿En el jardín? Cuatro pesetas más por cubierto, perfectamente⁷⁶.

Por otra parte, las señoritas que acompañan a los maridos, tiples de cuplés que tratan de medrar en su profesión, complementan la metateatralidad que iniciaba Jacoba en el acto anterior con nuevas críticas al género chico (en la línea, también, de los artículos benaventinos que giraban en torno a este asunto). Sin embargo, este aparente refinamiento traduce la verdadera vulgaridad de su carácter a través de expresiones francesas demasiado atrevidas:

76 Jacinto Benavente, *El tren de los maridos*, p. 951.

PAQUITA: Ya veis, en el teatro, ¿qué porvenir podíamos esperar? Cuando no la protegen a una los autores, no hay modo de salir del montón...

PEPITA: ¡Y unas exigencias! ¡Quieren que tenga una hasta voz!...

ÁNGEL: Bueno. ¡*À table!* ¡*À table!*

PEPITA: ¡*Allons!* ¡*Allons!*

PAQUITA: ¡*Va, p'tit cochon!*⁷⁷

El encuentro se produce en la escena 16 del acto II, primero con Doña Jacoba y en las siguientes con sus esposas. La idea que transmite en la comedia es, en la línea de *Rosas de otoño*, la aceptación pasiva y resignada del adulterio por parte de la mujer como uno de las reglas del matrimonio: “Vaya; tampoco debéis ser así. Después de todo, hemos llegado a tiempo... ¿y qué marido no descarrila alguna vez? En el viaje matrimonial, nuestro papel... ¡pobrecitas mujeres! Es el de guardaagujas”⁷⁸.

El pensamiento amoroso que publican las comedias de Benavente desde las primeras sátiras de la aristocracia hacia otras piezas más ligeras evoluciona a la par que el propio género, pues la rebeldía inicial de personajes femeninos como Angelita en *Gente conocida*, Guadalupe en *La farándula* o Victoria en *La comida de las fieras* contrasta notablemente con el pensamiento de Jacoba en *El tren de los maridos*, de Nené en *El hombrecito* o de Isabel en *Rosas de otoño* (esta última con mayor grado de expresión de su pensamiento).

El automóvil, más compleja que la anterior en la tipología de los personajes y en la construcción de la comedia, aunque mantiene la regla del Lara de los dos actos, gira en torno a la rapidez que aporta a la vida de las clases altas la invención de este medio de transporte, cuya novedad genera esnobismo y varios malentendidos.

El ambiente rural en este caso es sustituido por el cosmopolitismo de un casino veraniego “excesivamente modernista”⁷⁹, acotación inicial que otorga el carácter de cursilería al conjunto de personajes que conforman la comedia. El eje central lo constituye una pareja joven, María Luisa y Federico, que van casarse en los meses próximos y todavía se muestran enamorados.

77 *Ibidem*, p. 957.

78 *Ibidem*, p. 980.

79 Jacinto Benavente, *El automóvil*, en *Obras completas*, I, p. 1023.

Alrededor de ellos se sitúan una serie de personajes cómicos entre los que destacan Doña Telesfora (Balbina Valverde), Paquita (Leocadia Alba) y, sobre todo, el Marqués del Suspiro del Toro, que interpretó José Santiago.

Esta comedia guarda estrecha relación con *Lo cursi* por lo que se refiere al planteamiento amoroso, pues María Luisa defiende las mismas ideas que Agustín y, posteriormente, también las del Gonzalo de *Rosas de otoño*; los celos de la mujer como forma de poner en ridículo a su marido por falta de elegancia y de distinción. Su frivolidad queda demostrada a través de su visión del matrimonio como ocio y diversión, que complementa bien Federico⁸⁰.

Hilario, padre de María Luisa, se asemeja al carácter de Gonzalo Hiestrosa de *La farándula* en el discurso político, parodia del orador vacío; pero aporta, en su modo de hablar, un carácter caricaturesco mayor que el del diputado de Moraleda:

Querido Federico: cercano el día en el cual nuestras íntimas y antiguas, y estoy por añadir, excelentes relaciones, han de estrecharse sólidamente afianzadas por los lazos de la familia, los cuales serán para mí tan gratos como espero, y me atrevería a añadir lo serán para ti... en cuyo caso será el día más feliz de mi vida... Creo que entre nosotros no debe haber secretos ni tonterías... ¿No es eso? ¿No es eso?⁸¹.

Ejemplifica, además, el papel de burgués *parvenu* que entra en conflicto con la aristocracia, representada por el Marqués.

No obstante, la originalidad mayor de la obra estriba en los personajes antes citados: Doña Telesfora y el Marqués del Suspiro del Toro. La primera, aficionada al juego en el casino, vive con el objetivo de recuperar su fortuna a través de cábalas y cálculos de probabilidades con los números de la ruleta y de otras apuestas. El segundo es presentado en la escena 6 del acto I “*elegantemente vestido con un periódico francés en la mano*”, lo que denota cierto esnobismo que se acentúa con el abuso de los diminutivos y del adjetivo “monina”: “Mira; vas a traerme un té hirviendito, hirviendito... y un poco de hielo para enfriarlo, un limón. ¿Entiendes? Unas gotas amargas, un trocito de canela, un huevecito crudo, mostaza inglesa

80 *Ibidem*, p. 1025.

81 *Ibidem*, p. 1035.

y unas cortecitas de pan tostado. ¿Entiendes?”⁸². El *spleen* que asoma en su conducta (afirma no haberse casado por “dejadez”⁸³, todo le aburre, etc.) le lleva a buscar en el automóvil —del que es dueño— la opción de variar de ambientes y de compañías en pos de la originalidad que no encuentra en la rutina. La vida ociosa lo ha sumido en la ruina, de ahí que Hilario sea ahora su acreedor, con el que negocia con la credencial de su nombre y con la confusión que suscitan en el burgués sus envolventes palabras.

Por ello, *El automóvil* se configura como un tiouvivo de personajes-tipo creados con originalidad respecto al resto de comedias benaventinas y al de los personajes humorísticos del teatro coetáneo, mezcla de la cursilería *esnob* de las clases altas y de la falta de personalidad, a merced de cualquier inteligencia pícara y astuta.

5. DRAMAS DE IDEAS

La primera obra estrenada por Jacinto Benavente en 1894, *El nido ajeno*, a pesar de catalogarse como “comedia en tres actos”, se acerca más a los dramas de ideas que llevará a las tablas durante el cambio de siglo. Los parlamentos reflexivos, los conflictos pasionales de los tres personajes y los paralelismos con los dramas de Echegaray establecen un nexo de unión con los siguientes, si bien en ellos el simbolismo adquiere una importancia mayor.

Desde 1894 Benavente no había vuelto a acercarse al drama de ideas: apenas un texto breve de carácter dramático —*Por la herida*, Teatro Novedades de Barcelona, 15 de julio de 1900— contrarrestaba el dominio de la comedia satírica, que agradaba al público y en la que había sido encasillado. Sus modelos compositivos, basados en la ironía de los diálogos, dificultaban los largos parlamentos reflexivos y la lucha de pasiones.

Probablemente por temor a la recepción entre el público madrileño, Benavente optó por estrenar *Sacrificios* en el Novedades de Barcelona, más abierto a la diversidad de géneros y estéticas que los teatros de la capital. Su llegada al Español años más tarde amplió sus perspectivas, que trató de iniciar en el teatro de la Comedia con los estrenos de *Sacrificios*

82 *Ibidem*, p. 1038.

83 *Ibidem*, p. 1039.

—a pesar de que en Barcelona no había logrado una gran acogida— y de *Alma triunfante* en la temporada siguiente.

Ambos dramas se configuran en torno a un eje central que corresponde con la idea que les da nombre: el valor del sacrificio y la exaltación del alma. Si bien en *Alma triunfante* es la protagonista femenina quien personifica esta idea, en *Sacrificios* todos los personajes muestran, desde diferentes ópticas, el verdadero sentido de los sacrificios y del egoísmo humano.

Sacrificios se estrenó en el teatro de la Comedia el 15 de febrero de 1902, en la temporada siguiente a su representación en Barcelona. A través de cuatro personajes, Alma, Ricardo, Esteban y Doll (lo que, en primera instancia, contrasta con el amplio abanico de caracteres de las comedias satíricas) Benavente trató de mostrar las consecuencias de la abnegación humana de dos formas distintas: de manera individualista en los casos de Alma, Ricardo y Esteban y, en contraposición, el altruismo de Doll.

El componente metateatral de este drama es notable y condiciona el desarrollo del conflicto. Alma, huérfana desde muy joven y con una hermana menor a su cargo, dedica su vida a su carrera como cantante lírica, con la que alcanza un gran éxito y paga el colegio para clases altas en el que se educa Doll. En la escena 2 del acto I, Doll critica a sus compañeras de colegio, que censuran la vida de artista de su hermana, mientras que sus madres las llevan allí para que no les molesten durante sus recreos (lo que Benavente había planteado en la carta III de la segunda serie de sus *Cartas de mujeres*).

Esteban, maestro musical de Alma ha sacrificado su vida para verla brillar y ha condicionado con ello su crecimiento. El paralelismo entre Alma e Imperia —aunque su perfil psicológico sea muy distinto— radica en que, en última instancia, ambas son creaciones de un artista malogrado (Esteban y Leonardo). Sin embargo, la diferencia estriba en que tanto Imperia como otros personajes de *La noche del sábado* explican el simbolismo del drama mientras que, en el caso de *Sacrificios*, Esteban niega que este exista subrayando la intención realista del planteamiento de la obra: “En esta lucha, que no es de símbolos, si usted puede personificar el amor, yo no pretendo personificar el arte, pobre y humilde maestro. En el corazón de Alma es donde ha de triunfar usted. No son nuestras ideas, es

su voluntad la que ha de decidir”⁸⁴.

El drama trasluce, en definitiva, la situación de la mujer en el teatro y su incompatibilidad con la vida matrimonial, que se resume en las palabras de Esteban: “¡La familia! ¡El mayor enemigo del arte!”⁸⁵.

Ricardo, enamorado de Alma (y correspondido por ella) pretende que deje su vida de artista para casarse con él y ella, que al principio rechaza continuar en los teatros, concluye reconociendo su dependencia de ellos e induce a Ricardo a contraer matrimonio con Doll, su hermana. Éste acepta resignado, pero su idilio con Alma continúa y, cuando Doll lo observa, decide quitarse la vida para que Alma y Ricardo puedan ser felices; lo que acaba frustrándole, ya que ambos sienten entonces que su amor ha sido causa de la muerte de una inocente. El drama fue muy criticado desde el punto de vista moral por el proceder de Alma y, en segundo lugar, por el de Ricardo; el carácter cambiante de aquélla y la maleabilidad de éste no convencieron al público, demasiado conservador para ciertas propuestas ideológicas.

El drama se traba a través de una serie de “sacrificios” que unos personajes exigen a otros: Esteban obliga a Alma a sacrificarse por su carrera artística, ésta induce a Ricardo a sacrificar su amor y aceptar el matrimonio con Doll y la propia Alma sacrifica su carrera y su amor, en principio, por su hermana. Sin embargo, la idea principal de la pieza es que estos sacrificios encierran, en realidad, altas dosis de vanidad y egoísmo; Esteban quiere vivir como el gran maestro de una artista, Alma mantener a Ricardo cerca de ella a la par que poder continuar en los teatros; y Ricardo estar próximo a Alma, para no verse obligado a concluir sus relaciones con la cantante. Doll, contrapunto de todos los demás personajes, encarna el verdadero espíritu de abnegación, sincero y noble: “Para el cariño no existe el sacrificio. Sacrificar la felicidad por quien se quiere, ¿pues qué mayor felicidad?”⁸⁶; por ello acata las decisiones de Alma sin contrariarlas.

La evolución del personaje de Alma —que pasa del rechazo a la vida de artista en el acto I, donde se muestra luchadora y fuerte, a la frivolidad y a la coquetería en el II y a la amargura y al sentimiento de culpa en el III— genera varias escenas de lucimiento para Rosario Pino, que encon-

84 Jacinto Benavente, *Sacrificios*, en *Obras completas*, I, p. 652.

85 *Ibidem*, p. 650.

86 *Ibidem*, p. 662.

tró en *Sacrificios* el papel más efectista y con más vueltas de tuerca. Las tres escenas (una por acto) entre Alma y Ricardo ofrecen los tres matices distintos de personaje de Alma⁸⁷.

La variabilidad de su carácter es explicada por Esteban en el último acto: “He debido ser más que su maestro de arte. He formado una incomparable artista; pero no es eso todo. ¡Falta la base! Base moral: el arte sin ella es... nada, música, lo único que yo he sabido enseñar”⁸⁸. El tono intenso y declamatorio de sus parlamentos contrasta con la ligereza de otros personajes que Benavente había llevado a las tablas que, los cuales, aunque siempre tenían al menos una escena de lucimiento, no llegaban a la extensión ni al efectismo de este drama (Guadalupe en *La farándula*, Silvia en *La gata de Angora*, Rosario en *Lo cursi*, Josefina en *La gobernadora* o la Marquesa Rosalinda en *Amor de amar*).

Sacrificios es, pues, un drama de ideas que, por una parte, se acerca al simbolismo de algunos de sus personajes (en especial, a través de la figura de Doll) y, por otra, posee cierto vuelo melodramático en el tono declamatorio y en los parlamentos. La obra trazará el camino hacia *La noche del sábado*, donde los desarrollará con formas más complejas y con una gran variedad de géneros y de modelos compositivos.

Alma triunfante se estrenó el 2 de diciembre de 1902 en el teatro de la Comedia y fue el último drama benaventino protagonizado por Rosario Pino en esta sala. El primer espacio en el que se desarrolla la obra —un sanatorio— contrasta con los gabinetes elegantes o los salones de las fincas provincianas de obras anteriores, sedes de frivolidad y ligereza. Por ello las consideraciones irónicas acerca del amor o del adulterio que dominaban la producción benaventina se tornan en este drama en reflexiones severas que oponen religión, ciencia y derechos de los contrayentes.

Andrés, casado con Isabel, que ha perdido la razón tras la muerte accidental de su hija, ha rehecho su vida y formado una nueva familia. Cuando Isabel recupera la razón, Andrés se debate entre su mujer y su hija y, finalmente, es la propia Isabel quien asume la situación y determina el desenlace como alma triunfante sobre el dolor.

En el primer acto, el protagonista debate con el doctor del sanatorio acerca de la posible nulidad del sacramento matrimonial en casos de lo-

87 *Ibidem*, pp. 657, 669-670 y 678 respectivamente.

88 *Ibidem*, p. 673.

cura, que el doctor apoya y la moral cristiana de Andrés desdeña: “La muerte sólo destruye el sacramento; las leyes humanas nada pueden”⁸⁹. El diálogo se desarrolla a través de reflexiones extensas sobre la evolución de la locura en los pacientes desde el punto de vista científico (factores genéticos, de adaptación al medio, choques emocionales, etc.). El tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea que, como método para sanar a los enfermos formaba parte de la mentalidad decimonónica, contrasta con la visión del doctor, que defiende la agitación del medio urbano como acto de valentía y de enfrentamiento a la tristeza o la neurastenia (acto I, escena 1).

El epicentro del acto lo conforman las conversaciones entre Andrés y el Padre Víctor acerca de la resignación cristiana y de la actitud que aquél debe adoptar ante la curación de su esposa (tras su enfermedad, Andrés tuvo una hija con otra mujer y el Padre Víctor le aconseja que la abandone para volver al seno del sacramento). La duda de Andrés, que se debate entre el cariño de su hija y el amor de su mujer es considerada por el Padre Víctor como pecaminosa, pues debe aceptar la justicia divina y olvidar una parte de su vida que un punto más que turbia⁹⁰.

El tono doctrinal y moralista del Padre Víctor resulta novedoso en el conjunto de la producción benaventina, donde la cuestión de la religión o bien aparecía con breves pinceladas anticlericalistas o bien permanecía ausente. Sus personajes, además, nunca adoptaban la actitud sermoneadora de esta pieza sino que, los que criticaban los actos de los demás, ora lo hacían desde la perspectiva del *raisonneur* irónico, ora a partir de la murmuración frívola.

El final del acto I dista mucho, también, del resto de sus obras. El carácter melodramático y la intensidad de las pasiones contrastan con la tipificación de personajes anteriores y el perfil naturalista de los más graves:

ANDRÉS: ¡Chist! Que no me sienta. ¡Adiós!

EMILIA: ¡Espera! ¡Andrés de mi alma! ¿Oyes? “Papá”, “Mamá”... Siempre al despertar...

ANDRÉS: ¡Hija mía! ¡No puedo, no puedo!... ¡Quiero verla! ¡Hija mía!

89 Jacinto Benavente, *Alma triunfante*, en *Obras completas*, I, p. 986.

90 *Ibidem*, p. 994.

¡No es posible, Dios mío; no es posible!⁹¹

En el acto II Isabel (Rosario Pino) adquiere una importancia mayor y, a pesar de su brevedad, desarrolla el perfil psicológico del personaje: la esposa de Andrés sospecha de la existencia de otra hija de su marido, que nadie se atreve a revelar por miedo a que vuelva a sumergirse en la locura. Empero, ella comprende que su curación puede ser un obstáculo entre Andrés y su nueva familia. Por ello finge nuevamente que ha perdido la razón y, en confesión, cierra el acto apuntando al Padre Víctor su verdadero pensamiento, volver al sanatorio para que Andrés encuentre la felicidad perdida. El final abierto del acto, que retoma las disquisiciones morales y religiosas del primero, apunta la idea principal del drama:

¡Mi razón! ¡Está firme, entera! Creen que no... ¡Es tan fácil hacer creer que se está loco!... Usted también me mira con desconfianza; claro, todos los locos dicen lo mismo, que no lo están. No lo estoy, no; al contrario, todo lo que podía enloquecerme ha muerto en mí...: pasiones de odio, de celos, de dolor..., todo lo humano... Sólo queda el alma... ¡Mi alma triunfante!⁹²

Si el acto I se configuraba a través de la oposición entre ciencia y religión, el III enfrenta razón y lucidez como estados subjetivos del hombre difíciles de delimitar. El Padre Víctor retoma las palabras finales del acto anterior para explicar el simbolismo del personaje de Isabel: “Cruz de la vida, sí; que es suplicio si al dolor sucumbe el alma; redención si, clavados a nuestra luz, por el dolor resucita triunfante el alma”⁹³.

Almas triunfantes serán varios de los personajes femeninos de Benavente: Angelita (triunfa su individualidad por encima de los intereses sociales), Victoria (ídem que la anterior pero representa el triunfo del amor), Imperia (se imponen su fortaleza y su ambición por encima de otros sentimientos), Isabel (sobresale su resignación y su dignidad como mujer al margen del adulterio), etc. En el comienzo de *Sacrificios*, Alma es presentada por Ricardo como un “alma fuerte” (acto I, escena 3) pero luego su

91 *Ibidem*, p. 1000.

92 *Ibidem*, p. 1010.

93 *Ibidem*, p. 1019.

personalidad se debilita y no se alza sobre el dolor o la dificultad como ocurría con las mujeres antedichas.

No obstante, el carácter dramático de esta obra y de las anteriores no radica en el desenlace del conflicto, que posee un tono esperanzador mayor que el de otras comedias, sino en el desarrollo de los actos a través de la exposición de ideas y del debate moral. Su construcción alberga menor complejidad que la de algunas sátiras, pues mantiene la estructura de asunto/acto sin mayores pretensiones que la de llegar al símbolo del alma triunfante.

6. TEATRO ESCENOGRÁFICO

La llegada de Benavente al Español supuso un cambio notable en su dramaturgia y un acercamiento al teatro basado en la plasticidad y en la escenografía. *La noche del sábado*, obra con la que debutó en esta sala, ofrecía al público una mezcla de estéticas, entre las que destacaba el Modernismo desde distintas perspectivas, que no convenció por resultar demasiado complejo.

Sin embargo, el fracaso de *El dragón de fuego* fue aún mayor. La trama se organiza en tres actos y un epílogo divididos, a su vez, en nueve cuadros, lo que conllevaba *a priori* numerosos cambios de decorado. Además, la escenografía de cada uno de ellos no era sencilla: una calle en el Nirván (cuadro 1), gran salón en el Palacio Real (cuadro 2, ambos conforman el acto I); habitación en el Palacio Real (cuadro 3), salón en el palacio del General Duque de Ford (cuadro 4), una cabaña (cuadro 5), la selva de Sindra (cuadro 6, estos forman el acto II); la tienda del rey Dani-Sar (cuadro 7), la terraza del palacio de Sindra (cuadro 8, ambos pertenecen al III) y, finalmente, el salón de un hotel en la capital de Silandia (epílogo). De todos ellos sólo se conserva documentación visual del cuadro 8 (acto III) y de los actores que la representaron⁹⁴.

El telón tuvo que cerrarse ocho veces para poder llevar a término todos los cambios y los intermedios fueron, además, muy extensos porque el montaje ofrecía complicaciones. La obra trataba de abarcar demasiado

94 Se puede acceder a su consulta en la base de datos en línea del Centro de Documentación Teatral (signaturas: FOT 55883-55899).

y fatigó al público, no sólo con las esperas, sino con el excesivo lujo que planteaba, que abrumó la atención de todos. A esto se añadió el carácter multitudinario, mayor si cabe que el de *La noche del sábado*; treinta personajes figuran en la *dramatis personae*, además del conjunto de extras: soldados del Nirván, de Silandia, esclavos, gente del pueblo, sacerdotes, músicos, etc.

El contenido tampoco ayudó. La mezcla del colonialismo (todos los cuadros se desarrollan en la colonia y el epílogo se traslada a la metrópoli) con el melodrama, el simbolismo y la sátira aristocrática se reveló como una amalgama sin sentido que indujo a algunos críticos a afirmar que se acercaba a las comedias de magia por lo espectacular visualmente y por la incoherencia interna.

Enrique Gallud dedicó un acertado estudio al análisis de la cuestión colonial y la caracterización del ambiente y del pueblo indio en *El dragón de fuego* y cita varias fuentes que Benavente pudo conocer antes de componer su obra: el *Viaje al país de los elefantes* (1878) de José Muñoz y Gaviria; *Las civilizaciones en la India* (1901), de Gustave Le Bon; la obra de Kipling; *La maison à vapeur*, de Jules Verne (1867); y *Il misteri della giungla nera* y *Le dui Tigri*, de Emilio Salgari (1857)⁹⁵. De todas ellas Benavente tan sólo conservaba en su biblioteca los textos de Kipling (trece libros) y de asunto indio constan asimismo: *National Proverbs India* (Anónimo), *Indian Poetry and Idylls*, de Edwin Arnold; *British India*, de R. W. Frazer; y *The Indian Theatre*, de E. P. Hornitz. Lo que parece seguro es que se había documentado minuciosamente antes de escribir el drama.

La ambientación, como afirma Gallud, responde más bien a una visión simbólica del país colonizado que a una geografía realista. El locativo Nirván procede de “un concepto filosófico hindú en su origen y de aplicación posterior en el budismo que, de manera general, se interpreta como la extinción espiritual del yo individual separado. El *nirvâna* brahmánico es un perderse en el seno universal del Absoluto, mientras que en el budismo implica la aniquilación en la Nada”⁹⁶. El espacio pseudo-simbólico

95 Enrique Gallud Jardiel, “*El dragón de fuego*. Una comedia india de Benavente”, *Indialogs: Spanish Journal of India Studies*, 1 (2014), pp. 29-30. Remito a este artículo para el estudio de la temática india y del colonialismo.

96 *Ibidem*, p. 30.

benaventino, Suavía, aparece mencionado como parte de la pugna imperialista.

Otros elementos relacionan *El dragón de fuego*, a pesar de su original exotismo, con el conjunto de la producción benaventina anterior. La hipocresía y la moral de apariencias de las clases altas se subrayan a través de las esposas de los militares, que protagonizan escenas cosmopolitas independientes de la trama principal⁹⁷.

Especialmente significativa es la presencia del bufón Kirki, de perfil shakespeariano, que asiste al príncipe adoptando una postura seria y muy crítica (paralelamente al planteamiento de Harry Lucenti en *La noche del sábado*)⁹⁸. La mezcla tragicómica del bufón captó la atención de Benavente también en sus textos publicados en prensa: la presentación de Pepita Castrojeriz en “*Virgenes locas. Escenas de la vida moderna*” y, sobre todo, “*Los clowns*”, publicado en *Blanco y Negro* el 12 de mayo de 1900. En este artículo reflexiona sobre la inspiración del *clown* en la obra del dramaturgo isabelino, por medio de los cuales traslucía la mezcla tragicómica de la vida y exteriorizaba sus más profundos pensamientos⁹⁹.

El dragón de fuego se diferencia de todas sus obras anteriores en la impronta de los pensamientos hinduistas y en su configuración a través de extensos parlamentos pronunciados, sobre todo, por Duraní, Dani-Sar y Mamni (el matrimonio Guerrero-Mendoza y Calvo). El ritmo de cada cuadro es notablemente más lento y el asunto amoroso queda supeditado al belicismo de la liberación y a la pugna de intereses personales (traidores que apoyan a los dos bandos, tratamiento misógino de las doncellas, etc.). La evolución de la trama hasta el delirio de Dani-Sar por la traición de Nagpur y de los imperialistas se torna compleja y aglutina planteamientos melodramáticos (como el triángulo amoroso que se asienta entre Duraní, Sita y Dani-Sar), la tiranía de la mujer a través de Mamni, imperialismo y liberación, reflexiones religiosas, comunión entre el cosmos y el individuo, etc.; todo ello enmarcado por un intenso colorismo en el vestuario y en la ambientación.

La princesa Bébé fue escrita para la temporada de 1904-1905 pero no se estrenó hasta 1906, aun cuando el público la había podido leer en su

97 Jacinto Benavente, *El dragón de fuego*, en *Obras completas*, II, pp. 350-351 y 377.

98 *Ibidem*, pp. 371-372.

99 Jacinto Benavente, “*Los clowns*”, *Blanco y Negro*, X, 471 (12/V/1900), p. 20.

primera edición. Sin embargo, establece una línea de continuidad entre *La noche del sábado* y, en menor medida, *El dragón de fuego*. En primer lugar, por ser una de las grandes producciones benaventinas para el Español (hasta el punto de que llevó al déficit de la empresa al final de la campaña) y, en segundo, porque retoma personajes, argumentos e ideas presentes en las dos obras anteriores.

A su planteamiento como “escenas de la vida moderna”, que la relaciona con *Gente conocida* y, en cierto modo, con *La noche del sábado* —*mutatis mutandis*— se une la división en actos con decorado distinto y, en algunos de ellos, similar al de la pieza anterior. Además, Benavente ofreció al espectador un conjunto de personajes cuya adscripción a *La noche del sábado* no es directa pero acusa paralelismos notables.

La acción se desarrolla en un salón del palacio de Suavia, reino al que pertenecen los nobles de *La noche del sábado* y que corresponde, por distintas referencias en ambos textos, con la zona alemana real de Suabia, en la región de Baviera. La obra finalizaba con la decisión de ascenso al trono del Príncipe Miguel e Imperia, que se convertirían en Emperadores de Suavia. En *La princesa Bebé*, el Emperador se llama, como el Príncipe de *La noche del sábado*, Miguel Alejandro y de la Emperatriz (que no aparece en la obra, sólo mencionada) no se alude al nombre. Parece que con ello Benavente pretendió dar continuidad generacional a los personajes, de los que se recrea el final de su reinado (habrían transcurrido, aproximadamente, tres décadas desde la acción de *La noche del sábado*).

Además, una de las ideas fundamentales de *La princesa Bebé* es la moralidad de apariencias, que no se ciñe únicamente a la clase aristocrática, sino que afecta, y en mayor medida, a los burgueses *parvenus* o a las clases bajas ascendidas por sus matrimonios con nobles. La princesa Elena (princesa Bebé) abandona su palacio y a su marido para marcharse a otros mundos con el secretario de éste, Alberto Rosmer, deseosa de vivir a través de la verdad y alejarse de los convencionalismos que le han sido impuestos por su nacimiento. Sin embargo, tiempo después observa que estos convencionalismos son todavía más exagerados por los aristócratas advenedizos que quieren olvidar su pasado, por lo que decide unirse a las clases bajas y dejar salir su “alma bruja” junto a la del Príncipe Esteban.

La noche del sábado presenta una idea similar a través del personaje de Imperia, que representa precisamente el deseo de ascenso social del

pueblo por medio de la voluntad individual de un ser fuerte que persigue su sueño por encima de todo. Quizá por ello Benavente guarde el anonimato de la Emperatriz, pues la propia evolución del personaje le hubiera llevado a formar parte de un núcleo social donde se perdería su carácter individual, difuminado entre el resto.

El Emperador Miguel de *La princesa Bebé* origina la acción de la obra, pues rechaza el divorcio de la Princesa Elena y el matrimonio del Príncipe Esteban, primo de ésta, con una cantante de opereta. Esta intransigencia contrasta con el origen de su propio matrimonio (si, como parece, se trata del mismo personaje que el de *La noche del sábado*), pues Imperia había sido modelo, bailarina y amante antes de convertirse en Emperatriz. De hecho, la Princesa Margarita se burla en el acto I del comportamiento de los príncipes y emperadores de Suavia del siglo XX, que ya no se ven como espejo de virtudes, como sucedía con los anteriores. En *La noche del sábado*, además, los linajudos de Suavia manifiestan el mismo comportamiento hipócrita, los mismos vicios (al juego, principalmente) y las mismas relaciones con miembros de la *perduta gente* que en *La princesa Bebé*.

Otro dato acerca los personajes de ambas obras: en *La noche del sábado* el Emperador, de avanzada edad, decide abdicar del trono tras el fallecimiento del bebé heredero, y siendo entonces sucedido por el Príncipe Miguel, hermano de la Emperatriz. En *La princesa Bebé* el Príncipe Esteban afirma no haber conocido a su padre, por lo que bien puede tratarse de un hijo posterior al fallecimiento de aquél.

Al margen de los parentescos y de los asuntos, los paralelismos se hallan principalmente en la escenografía. El acto II de *La princesa Bebé* —el de mayor importancia en el conjunto de la obra— tiene lugar “en una estación de invierno, entre Italia y Francia. Gran salón en el Casino”. Esta estación de invierno es exactamente la misma que la del primer cuadro de *La noche del sábado*. Las fotografías de *La princesa Bebé* que hoy se conservan en las revistas *El Arte del Teatro* y *Blanco y Negro* sólo testimonian la escenografía de los actos III y IV¹⁰⁰, por lo que no es posible comprobar si el Español se valió del mismo decorado para montar ambas piezas, lo que

100 Jacinto Benavente, “*La princesa Bebé*”, *El Arte del Teatro*, I, 3 (V/1906), pp. 5-6 y “Estreno de *La princesa Bebé*”, *Blanco y Negro*, 779 (7/IV/1906), p. 16. Accesibles para su consulta en las páginas web de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y de la Hemeroteca de ABC.

resultaría de sumo interés para probar su filiación.

Además, tanto el acto II como el cuadro I plantean la cuestión de la hipocresía de la aristocracia de manera similar; el esnobismo de los personajes y el rechazo aparente a los vicios descansa en los dos textos sobre la sátira mordaz, con el matiz de que en *La princesa Bebé* se trata de aristócratas *parvenus* y en *La noche del sábado* de nobles de sangre. Todos ellos buscan en la estación de invierno alejarse de sus vidas. “La noche del sábado” representa la búsqueda de la felicidad a través de recreos alejados de los convencionalismos, y por eso se explica con la “salida de las almas brujas” hacia la verdad de sus sentimientos y de sus depravaciones.

Por otra parte, el acto III de *La princesa Bebé* acontece en una sala en la villa del conde de Tournerelles, y el cuadro IV de *La noche del sábado* un gabinete en la villa de Imperia, pero el decorado fue distinto; más complejo en la primera obra, donde se diferenciaban dos planos frente al único de la segunda.

El paralelismo entre ambas piezas no sólo se produce en el paso del acto II al III de *La princesa Bebé* y del cuadro II al IV de *La noche del sábado*, sino también en el planteamiento general del acto IV y cuadro III, respectivamente, que retrata una parte del hampa de la taberna de Cecco, en la novela escénica, y un restaurante al aire libre en las escenas de la vida moderna. En ambos actos, un personaje femenino, ausente en el resto de la obra, adquiere especial relevancia: Maestá, en *La noche del sábado* y La Degollada, en *La princesa Bebé*. A ambos personajes los rodea un conjunto de miembros de las clases bajas que configuran el ambiente de la *perduta gente* (valentones, alcohólicos, ladrones e incluso asesinos), acompañados de la música de vals en *La princesa Bebé* y de tarantelas en *La noche del sábado*.

Por todo ello, *La princesa Bebé* se configura como una continuación temática de *La noche del sábado* y, al mismo tiempo, de las formas dramáticas planteadas en *Gente conocida* a través del apelativo “escenas de la vida moderna”.

7. OBRAS BREVES

A las diecinueve obras mayores a un acto que Benavente escribió y re-

presentó entre 1894 y 1905 las escoltan doce piezas breves que abarcan diversos géneros: bocetos de comedias, comedias, dramas, un sainete, un chascarrillo, un aporósito y un monólogo.

Peral Vega estudió el teatro breve benaventino en términos generales y remitió al ensayo *Teatro del pueblo* de 1909, donde el dramaturgo madrileño defendió este tipo de obras por cuatro razones: la necesidad de renovación del teatro decimonónico y de los géneros grandes, que perdían éxito frente al género chico y a la acogida del cinematógrafo; la “bofetada de modestia” a los autores afamados, que debían reducir sus intrincados argumentos a un acto; la vuelta al teatro del Siglo de Oro y las posibilidades de experimentación que ofrecía (menor inversión para los empresarios y mayor libertad para los creadores)¹⁰¹. Asimismo, apuntó las líneas generales de caracterización de sus obras breves (sátira y crítica social, metateatro, feminismo, ambigüedad sexual, absurdo, teatro musical, etc.).

A pesar de los problemas de clasificación genérica que ofrece el teatro breve, Benavente delimitó con cierta claridad tres grupos: bocetos de comedias, comedias y dramas. La diferencia entre estos grupos es notoria tanto por el tipo de escenas y diálogos como por el tratamiento de los asuntos; no así la que media entre los dos primeros, que no presentan rasgos dispares que los determinen genéricamente. Tanto los bocetos de comedias como las comedias proponen tramas breves cerradas que podrían haberse planteado como obras largas sin que exista una estructura más clara en las comedias que en los bocetos.

El primero aglutina dos obras de temática muy distinta: *El marido de la Téllez* —Teatro Lara, 13 de febrero de 1897— y *Sin querer* —Teatro de la Comedia, 3 de marzo de 1901—. *El marido de la Téllez* ha sido analizada en varias ocasiones, pues el componente metateatral trasluce las opiniones de Benavente acerca de sus coetáneos y de la organización teatral del momento, lo que captó el interés de la crítica¹⁰². *Sin querer* esboza la historia de Luisa y Pepe (éste representado por el propio Benavente a beneficio de Rosario Pino), dos primos a los que sus familias habían decidido unir en matrimonio sin su aprobación. En un primer momento se opusie-

101 Emilio Peral Vega, “El teatro breve de Jacinto Benavente”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 29 (2004), pp. 17-19.

102 Enrique Gallud Jardiel analiza la obra en “Jacinto Benavente y su visión satírica del teatro por dentro”, *Anagnórisis: Revista de Investigación Teatral*, 3 (2011), pp. 76-92.

ron pero, tras conversar y conocerse, se enamoraron y decidieron casarse por su propia voluntad, aun cuando los padres no habían llegado a un acuerdo sobre la dote. La parodia de los matrimonios concertados, que ya apuntó Peral, se lleva a cabo desde una perspectiva cómica y mordaz, similar a la de las primeras sátiras. El chiste cobra en ella especial importancia, sobre todo en la figura de Pepe:

LUISA: ¡Qué bonito! Querer a un hombre, casarse con él y, al poco tiempo, que aquel hombre sea otro hombre...

PEPE: Un marido de gran espectáculo, con mutaciones¹⁰³.

Desde otro punto de vista, la frivolidad y la hipocresía en el amor está presente en *Despedida cruel*, estrenada en el marco del Teatro Artístico en el Lara el 7 de diciembre de 1899. Como afirma Peral,

Respecto de las relaciones amorosas, Benavente está muy lejos de asumir las convenciones al uso en el teatro coetáneo. Más bien al contrario, se propone destapar, a través de una mirada irónica, escéptica y, por qué no decirlo, a ratos desencantada, la hipocresía que se esconde tras las formas más arquetípicas del amor¹⁰⁴.

El argumento de la obra es el siguiente: Casilda y Pepe se ven obligados a finalizar sus relaciones extramatrimoniales por motivos económicos y familiares; al principio, la tristeza parece anidar en los protagonistas, pero, conforme avanza la comedia, torna en la más absoluta indiferencia y se demuestra que sus amoríos han sido para ellos sólo un divertimento. Resulta interesante la oposición entre el amor verdadero y el amor razonable enunciada por Casilda, que concuerdan con el pensamiento benaventino expuesto en otras obras¹⁰⁵. La hipocresía burguesa está también presente en la caracterización del tío de Pepe¹⁰⁶, e incluso se apunta la crítica política: “En cuanto se anda mal de dinero, ya se sabe, a regenerarse. Ahora todos nos regeneramos”¹⁰⁷.

103 Jacinto Benavente, *Sin querer*, en *Obras completas*, I, p. 638.

104 Emilio Peral Vega, *op. cit.*, p. 26.

105 Jacinto Benavente, *Despedida cruel*, en *Obras completas*, I, p. 426.

106 *Ibidem*, p. 428.

107 *Ibidem*, pp. 427-428.

En *Operación quirúrgica* —Teatro Lara, 4 de mayo de 1899— Benavente aborda, desde una perspectiva más dramática que en las comedias anteriores, el papel de la mujer ante el adulterio. Clara se separó de su esposo por una infidelidad y, tras un periodo de tiempo, éste le escribe pidiéndole que regrese a su lado. Su cuñado Hipólito, quien lleva el peso de la comedia, le aconseja que acceda a su ruego obligándole, así, a perdonar el engaño.

El adulterio se justifica en la obra por ser costumbre habitual en la sociedad: “La falta de Luis fue la más natural en su caso. De las que todos los maridos cometen a escondidas, y todas las mujeres perdonan a sabiendas”¹⁰⁸, lo que se contrapone al pensamiento de Clara, que piensa que si ella se sacrifica, por su deber su marido y la sociedad nada podrán exigirle (escena 1). La obra concluye con un final triste y de resignación en el seno del matrimonio, próximo, pues, al de *Por la herida y Rosas de otoño*¹⁰⁹.

Por qué se ama —Teatro Español, 26 de octubre de 1903— desarrolla la idea del amor como fruto del agradecimiento en vez de como sentimiento espontáneo. De extensión similar a las comedias anteriores, posee un carácter marcadamente reflexivo y de mayor lucimiento para los actores (no en vano fue la primera pieza breve que Benavente estrenó en el Español).

El argumento gira en torno a cuatro personajes, Emilia, María Luisa, Andrés e Isidoro, relacionados entre sí por sus sentimientos. Andrés, hombre distinguido y honrado, ama a Emilia, y ésta cree que debe corresponderle como reconocimiento a sus cuidados y consideraciones. Sin embargo, se enamora de Isidoro, joven mujeriego y vividor al que la alta sociedad aparta y niega su regeneración. María Luisa, por su parte, ama a Andrés, que se muestra indiferente, e Isidoro a María Luisa, que lo detesta. Finalmente, prevalece el amor sobre la gratitud y Andrés se aleja de Emilia cuando descubre que la dama quiere a Federico.

En esta comedia figura un personaje, interpretado por María Cancio, que entraña cierto interés por su perfil simbolista: Doña Jacoba. Amante de los animales, es capaz de intuir los sentimientos humanos y de com-

108 Jacinto Benavente, *Operación quirúrgica*, en *Obras completas*, I, p. 411.

109 *Ibidem*, p. 421.

prender la complejidad del alma¹¹⁰. Su papel responde, más que a criterios dramaturgicos, a una decisión empresarial; Benavente buscó un papel de lucimiento para la Cancio, tal como hiciera en otras obras, verbigracia *La noche del sábado*.

Por la herida y *La casa de la dicha* —Teatro de las Artes de Barcelona, 9 de diciembre de 1903—, las dos piezas breves benaventinas catalogadas bajo el título de “dramas”, fueron estrenadas en Barcelona (la primera en el Novedades y la segunda en el teatro de las Artes). *Por la herida* es el melodrama más cercano al teatro de Echegaray de toda la producción breve estrenada por don Jacinto en sus diez primeros años de escritura. La obra gira en torno a un duelo anunciado entre Federico, marido de Felisa y Carlos, su amante. En un principio Felisa piensa que es por su culpa, pero, en realidad, la razón es una amante común a ambos. La Marquesa de San Severino y Mercedes personifican a la aristocracia chismosa de todas las sátiras anteriores, que acuden a casa de Felisa con la excusa de advertirle, mas, en realidad, quieren vivir el conflicto en primera línea.

El choque entre la alta burguesía y la aristocracia está presente a través de la Marquesa y Carlos. Aquélla afirma que éste, que no es aristócrata, ha accedido al duelo para demostrar que la nobleza tiene menos valor que la burguesía y compromete a Felisa más por vanidad que por cariño (escena 3). El final, marcadamente efectista, se desarrolla con un elemento central: unas cartas de Carlos que Felisa muestra a Federico para herir su orgullo. Éste se indigna y le pide que se marche de casa, pero después rectifica por miedo a un escándalo (una idea similar contrastaba ya en *El hombrecito*, pero con un enfoque contrario, el de los amantes). El adulterio aceptado con naturalidad, que es constante en los textos finiseculares, caracteriza a Federico como marido muy distinguido porque, cuando se acerca a otra mujer, no pone en ridículo a la suya sino que le organiza un viaje a París¹¹¹.

Finalmente, *La casa de la dicha*, pieza intrascendente, presenta un conflicto familiar dramático dotado de cierta ironía. Una familia conocida en la alta burguesía por la felicidad que mostraba al exterior es finalmente separada por el encarcelamiento del marido, falsificador de billetes. El drama surge de la situación de la hija pequeña, que pierde a sus padres cuan-

110 Jacinto Benavente, *Por qué se ama*, en *Obras completas*, II, p. 87.

111 Jacinto Benavente, *Por la herida*, en *Obras completas*, I, p. 534.

do los detienen y debe quedarse con una amiga de sus padres. Benavente se centra en la infancia como víctima de los conflictos paternos, que en el teatro francés de la época fue un asunto recurrente.

La parodia política predomina en *Modas*, pues el resto de sus piezas breves se ciñen al argumento amoroso o metateatral. Este sainete es el texto en un acto de mayor complejidad en la primera década benaventina y el que presenta un abanico mayor de personajes. Todos ellos frecuentan el taller de madame Tutú, modista afamada de las clases altas que finge ser francesa, pero no pasa de ser, en realidad, una antigua actriz de variedades. Esta obra aglutina la mayor parte de los asuntos que el dramaturgo madrileño trató en sus comedias: sátira aristocrática, parodia de la vida y la política de provincias, metateatro, amor y matrimonio y esnobismo francés.

Las dos primeras escenas critican el carácter caprichoso de las clases altas, que todo lo desean, exigiendo la máxima atención en aras de su condición. En la escena siguiente, una primera actriz trasluce los intereses del público en el teatro: debe gastar todo su dinero en *toilettes* porque es lo que verdaderamente valoran los espectadores (Benavente ya lo había criticado en un artículo)¹¹². Por otro lado, censura la tiranía de las actrices que intervienen en las obras con criterios extrateatrales y eliminan del texto todo cuanto no las favorece.

La escena 4 se relaciona directamente con *La gobernadora* y con *El primo Román*: Amalia y Concha, madre e hija de Moraleda y familia del Presidente de la Diputación, acuden al taller fingiendo cierta distinción y con el objetivo de ver cuáles son las modas y no comprar absolutamente nada. Un diputado que necesita granjearse su apoyo se ve obligado entonces a acompañarles y a sufrir el ridículo consecuente, fruto de la actitud de Amalia y del empeño de su hija en hablarle en francés a Madame Tutú.

A continuación, entra un Celoso que parodia las infidelidades que cometen las mujeres con la excusa de que van a la modista (subtema que Benavente había planteado ya en “Historia de un día en tres esquelas”¹¹³). En este caso se trata de una viuda trapisondista que vive de los regalos de sus amantes (escenas 5, 10 y 11).

112 Jacinto Benavente, “De sobremesa”, *El Imparcial*, XLI, 14609 (18/XI/1907), p. 3.

113 Jacinto Benavente, “Historia de un día en tres esquelas”, *El Bambú*, I, 5 (10/XII/1897), p. 6.

La profusión de personajes de este sainete convierte a la pieza en un acto en el esbozo más claro de la escena suelta aplicada a un texto representable, en sus límites más reducidos.

De carácter metateatral, paralelo a *El marido de la Téllez es Teatro feminista*, apropósito estrenado en el teatro de la Comedia con motivo del día de los Inocentes de 1898, con música de Pablo Barbero¹¹⁴. En él se ponen en solfa las bases del feminismo de pose pero no de fondo: las condiciones que impone la Directora al principio de la obra son muy estrictas (no pueden entrar los maridos, si alguna señora quiere ir acompañada de un familiar masculino debe dejarlo en el guardarropa —donde se le dará un número para evitar pérdidas o equivocaciones—; van a luchar contra las injusticias y los atropellos que sufren las actrices). Sin embargo, las obras que representan pertenecen a autores masculinos consagrados (Echegaray, Guimerá, Ramos Carrión), renuncian a apoyar el divorcio, porque antes prefieren reivindicar el matrimonio (escena 1), y terminan sucumbiendo a la creación de un teatro *chic* y *smart* donde las mujeres se vistan de forma elegante para agradar a los hombres (escena 7).

No fumadores, definido como “chascarrillo en acción”, fue estrenado el 3 de marzo de 1904 en el Lara a beneficio de Leocadia Alba. En la línea de las comedias ofrecidas por Benavente en esta sala, sin ideas complejas y con personajes tipo (en este caso incluso sin nombre —Una Señora, Una Señorita, Un Caballero y Un Revisor—) centra su desarrollo en la propia comicidad de la acción, que tiene lugar en un vagón de tren. Una señora y su hija deciden cambiarse de coche, indignadas ante la frivolidad de dos mujeres que leían un libro demasiado atrevido y mantenían conversaciones indecorosas para los oídos de una muchacha. En el vagón coinciden con un caballero al que la señora cuenta sus problemas familiares, la situación de su hija, la visita a la que se dirigen, etc. El caballero, harto de escucharlas, baja del vagón en la primera parada y ellas, que piensan que no va a regresar y que ha perdido el tren, arrojan su equipaje por la ventana para que lo encuentre cuando se dé cuenta de que han partido sin él. Cuando regresa el caballero y advierte lo ocurrido, entabla una discusión con la señora, que no llegará a rematarse y termina abierta, como la pri-

114 Para el teatro musical benaventino, véase María Pilar Espín Templado, “Jacinto Benavente, autor de género chico”, en *La zarzuela de cerca*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 163-205.

mera parte del *Quijote*, con las espadas en alto.

La obra se cifra únicamente en el lucimiento de Leocadia Alba, quien lleva el peso del diálogo; la señorita y el caballero tan sólo responden o le dan las entradas. Cada una de las intervenciones de la protagonista se convierte en monólogos breves en los que Benavente hila, sin demasiada coherencia, distintos pensamientos (la costumbre de fumar, la falta de moralidad de los jóvenes, la mala relación con su cuñada, etc.).

Así pues, el teatro breve del madrileño evoluciona de forma paralela al conjunto de sus obras largas representadas. Comienza con comedias o bocetos de comedias basados en la sátira y la crítica social (*El marido de la Téllez*, *Despedida cruel*, *Teatro feminista* o *Modas*) y se dulcifica después hacia obras de asunto amoroso ligero (*Sin querer*, *Por qué se ama*). El acercamiento al drama se produce, en primer lugar, con el desenlace de *Operación quirúrgica*, para llegar más tarde a los estrenos en Barcelona, muy distintos entre sí: *Por la herida* y *La casa de la dicha*. Además, los chascarrillos del Lara, la mayoría a beneficio, ofrecen la faceta del Benavente más cómico y fueron los más celebrados por el público.

8. BREVES NOTAS SOBRE ALGUNAS ANALOGÍAS ENTRE LAS OBRAS DE BENAVENTE

El universo benaventino se configura también a través de la repetición o alusión a personajes recurrentes en sus comedias (los dramas no presentan analogías) o en las escenas sueltas publicadas en la prensa. Todas sus criaturas pertenecen a las clases altas, a la burguesía adinerada o a la aristocracia y crean, así, el “Todo Madrid” planteado desde *Gente conocida*.

El personaje con mayor frecuencia de aparición en su primer teatro es Manolo Castrojeriz. Además de las varias ocasiones en las que interviene como personaje en *Rosas de otoño* es mencionado en *Lo cursi*, donde contrasta con el carácter que se le impone en los demás textos. En esta comedia es el pretendiente de Lola y está bien considerado por la sociedad, frente a sus otras caracterizaciones como soltero vividor. Desempeña la profesión de ingeniero de buena familia y la diferencia entre este perfil y los anteriores apunta la posibilidad de que Benavente utilizase el apellido Castrojeriz para referirse genéricamente a un miembro cualquiera de las clases altas con papel secundario, representante de un grupo y no de un

individuo particular.

En este sentido, el apellido Robledal aparece también en diversos textos (*La farándula*, *Gente conocida* o *Noches de verano*¹¹⁵) cambiando, a veces, el título que lo acompaña (condesa, marquesa, etc.), por lo que adquiere el mismo valor genérico que el anterior: un miembro más del Todo Madrid. Lo mismo sucede con Fermín Antón, que es personaje de *La comida de las fieras* y “Escenas íntimas”¹¹⁶ y aparece aludido en “En pública subasta”¹¹⁷ y *Modas*. No obstante, el propio Benavente explicó que el apellido Antón (que no era ni siquiera apellido sino nombre) designaba a una persona sin identidad propia¹¹⁸.

La Marquesa de San Severino, que había desfilado por “Con quién y sin quién”¹¹⁹, *La comida de las fieras* y *Gente conocida*, es uno de los personajes principales de *Por la herida* y mantiene el carácter de aristócrata murmuradora de dichos textos. Resulta significativo que en esta obra se la mencione por su nombre de pila, Pilar, que hasta el momento había permanecido oculto tras su título nobiliario.

Además, en algunas comedias Benavente aludió indirectamente a otras obras para establecer filiaciones entre ellas a través de los distintos lugares donde se desarrollan. Buena parte de los actos de sus sátiras de las clases altas tienen lugar en bailes en los que se recurre a la analogía de personajes, siempre alrededor del universo de Moraleda, espacio de las comedias de provincias. En *Modas*, sainete urbano, aparecen dos personajes procedentes de Moraleda, y en *El hombrecito* también hace un breve guiño al taller de Madame Tutú¹²⁰.

A pesar de que las analogías benaventinas no son complejas ni ahondan en distintos rasgos de la conducta de sus personajes, como sí ocurre en

115 Jacinto Benavente, *Noches de verano*, Madrid, E. Rojas, 1900. Edición en la que se recogen, entre otros, los textos publicados con título homónimo previamente en *El Imparcial*, XXXI, 10847 (12/VII/1897), p. 3 y XXXI, 10903 (6/IX/1897), p. 3.

116 Jacinto Benavente, “Escenas íntimas”, *El Imparcial*, XXXI, 10757 (12/IV/1897), p. 3.

117 *Micifut* [seudónimo de Jacinto Benavente], “En pública subasta”, *El Globo*, XXII, 7495 (25/V/1896), p. 2.

118 *Ibidem*, p. 2.

119 Jacinto Benavente, “Con quién y sin quién”, *La Época*, XLVIII, 16725, (25/XII/1896), suplemento ilustrado, p. 1.

120 Jacinto Benavente, *El hombrecito*, p. 45.

las novelas galdosianas, sirven para configurar un universo de clases altas donde la propia pérdida de la personalidad individual, que se difumina con el medio, es muy significativa. El Todo Madrid benaventino rodea a algunas almas fuertes que tratan de alzarse contra él y a otras que terminan sucumbiendo ante los convencionalismos sociales.

Así pues, en primera década como dramaturgo Benavente propuso diferentes asuntos y planteamientos teatrales que experimentaron una evolución relevante desde su irrupción en la escena con *El nido ajeno* hasta el triunfo de *Rosas de otoño*. Su fama se consolidó con la sátira de clases altas, que inició en *Gente conocida* y continuó hasta el cambio de siglo, tanto cosmopolita (*Gente conocida*, *La comida de las fieras*, *La gata de Angora*) como provinciana (*La farándula* o *La gobernadora*). Los conflictos entre la aristocracia decadente y el ascenso de la burguesía *parvenue* de negocios originaron una red de intereses que afectaban, sobre todo, al matrimonio, en el que unos buscaban mantener sus fortunas y otros alcanzar un título nobiliario. Los personajes encarnan vicios sociales y su complejidad psicológica es mínima, lo que va cambiando conforme evolucionan las comedias. Así, en *La gata de Angora* se iguala la sátira con las pasiones de los protagonistas y el asunto amoroso adquiere un fuste mayor que en sus obras anteriores. Este planteamiento se consolida en *Lo cursi*, que ofrece una visión práctica de la ambigüedad del concepto en el cambio de siglo, que afectaba a todos los comportamientos esnobs de las clases adineradas.

Paralelamente, Benavente dedicó su atención a la vida de provincias y a la política que la condicionaba. En primer lugar, plasmó en *La farándula* la hipocresía y la vacuidad del discurso político de los diputados que trataban de buscar apoyos de provincia en provincia, como si de una compañía cómica itinerante se tratase. Ideas similares presentó en *El primo Román*, pero desde una perspectiva individualizadora y con el asunto amoroso como argumento central. *La gobernadora*, por otra parte, censura el caciquismo y, al mismo tiempo, propone un personaje femenino fuerte en el matrimonio, pero vacilante en el trance del adulterio. Por último, *Al natural* deja paso a la comedia amorosa frente a la sátira política.

La mayor parte de sus primeras comedias largas fueron estrenadas por Benavente en el teatro de la Comedia y en el Lara. Las primeras, de variedad temática y formal mayor, aglutinan desde sátiras hasta dramas, mientras que las segundas presentan un patrón compositivo similar. Es-

estructuradas en dos actos, dejan paso a la comicidad y al humorismo sobre cualquier otro elemento, con profusión de personajes tipo y caricaturescos y ausencia total de reflexiones ideológicas o moralistas.

En los años que siguieron al cambio de siglo, don Jacinto se acercó al drama de ideas con dos textos: *Sacrificios* y *Alma triunfante*, que explotaban algunos preceptos que había sugerido ya en *El nido ajeno*. Ambas piezas se estrenaron primero en Barcelona y después fueron llevadas a la capital y, con ellas, desaparecía completamente la ironía y se dejaba paso a la reflexión introspectiva y, sobre todo, a las discusiones morales.

En 1903 Benavente estrenó por primera vez en el teatro Español, y la obra que llevó a las tablas —*La noche del sábado*— era notablemente más compleja que las anteriores. La variedad de géneros (sátira, melodrama, drama de ideas) que aglutinaba, el simbolismo de los personajes y el Modernismo del prólogo abrieron un camino nuevo de propuestas benaventinas, que tendría como base la plasticidad de la escenografía. La obra que le sucedió, *El dragón de fuego*, fue la más original de toda su producción tanto por el exotismo como por la complejidad escénica y, por ello, no fue del agrado de la crítica ni del respetable. Algo similar sucedió con *La princesa Bebé*, en la que se acercaba nuevamente a la sátira de clases altas, manteniendo, eso sí, la diversidad visual de la obra.

Por último, compuso, a la par que las obras largas, doce piezas breves en un acto de diversa filiación genérica: bocetos de comedias, comedias, dramas, chascarrillos, etc., que estrenó en sus teatros habituales (Comedia y Lara, principalmente y, después, Español y otras salas). En algunas de ellas esbozaba o expandía asuntos previamente transitados (amorosos o sociales), y en otras dejaba libre paso al humorismo y a la búsqueda de la risa del espectador. Al mismo tiempo, garabateaba dramas de temática menos trascendente que no sedujeron tanto a la platea como sus piezas cómicas.

Mariano Bertuchi como pintor de la intimidad marroquí

BELÉN ABAD DE LOS SANTOS
Universidad de Sevilla

Título: Mariano Bertuchi como pintor de la intimidad marroquí.

Title: Mariano Bertuchi as a Painter of Moroccan Privacy.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo recuperar la figura del artista granadino Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955), uno de los pintores decisivos en la construcción de imágenes en el contexto africanista de la primera mitad del siglo XX. Considerado por antonomasia “el pintor oficial del Protectorado español en Marruecos”, habría de materializar su proyecto comunicativo de forma exhaustiva a través de diversos soportes expresivos: carteles de turismo, series de sellos, postales, ilustraciones para revistas y libros, y, en sentido estricto, obras pictóricas. Lejos de centrarse en la pintura de corte oficialista salida de sus pinceles, en este artículo se abordan sus comunicaciones plásticas de cariz más intimista, indagando sobre las posibles conexiones entre la literatura colonial de la época y una selección de la producción de Bertuchi durante la década de los Cuarenta.

Abstract: This article aims to recover the figure of the artist from Granada Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955), one of the decisive painters in the construction of images in the africanist context of the first half of the twentieth century. Considered by antonomasia “the official painter of the spanish Protectorate in Morocco”, would have to materialize his communicative project in a comprehensive way through various expressive supports: tourism posters, series of stamps, postcards, illustrations for magazines and books, and, strictly speaking, pictorial works. Far from focusing on the officialist painting made by the artist, this article addressed his more intimate plastic communications. In the analysis carried out, one investigates the possible connections between the colonial literature of the time and a selection of the Bertuchi’s production developed across the Forties.

Palabras clave: Mariano Bertuchi, Marruecos, Protectorado, Africanismo, Pintura.

Key words: Mariano Bertuchi, Morocco, Protectorate, Adfricanism, Painting.

Fecha de recepción: 25/9/2016.

Date of Receipt: 25/9/2016.

Fecha de aceptación: 22/11/2016.

Date of Approval: 22/11/2016.

1. LAS COSTURAS DEL TIEMPO

La presencia española en Marruecos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, a raíz del conflicto bélico (1859-1860) entre ambos países, transfiguró, en palabras de Arnavat, “el orientalismo andalusí de los románticos —es decir, el Oriente musulmán dentro de la Península Ibérica— en un africanismo *marroquinista*, confiriéndole una pátina colonial específica”¹. En este sentido, Morales Lezcano evidencia acertadamente que al considerarse la Península Ibérica un territorio bisagra entre dos continentes, Marruecos ha retornado a los africanistas españoles “la imagen caleidoscópica” de una civilización generada por múltiples estratos etno-culturales heredados —bereber, romano, árabe-musulmán, morisco, judío, sefardita, etc.—. La imagen ha tenido sus resonancias, supliendo durante varias generaciones un espacio inexistente dentro “de un orientalismo a la anglo-francesa imposible de generar en las circunstancias reinantes dentro de la Península Ibérica en el siglo XIX”². El mismo autor, en su libro *Africanismo y orientalismo en el siglo XIX*, considera que “el Africanismo español, centrado en Marruecos, fue así un sucedáneo específico del orientalismo europeo”³.

De este modo, diversas disciplinas artísticas, como la literatura, la pintura, la música, la ilustración gráfica, la arquitectura, la fotografía y el cine hispanos, han tenido por objeto de estudio y motivo de inspiración las realidades descubiertas en el Imperio de Marruecos. Así pues, “el norte de África fue para España su Oriente musulmán, razón por la cual el orientalismo hispano fue africanista en su plasmación, *et pour cause*”⁴.

1 Albert Arnavat, “Cataluña y Marruecos en el siglo XIX. Visiones de historia cultural”, en *Visiones del Al-Maghrib. Pintores catalanes ochocentistas*, ed. Jordi À. Carbonell, Cataluña, Instituto Catalán del Mediterráneo *et alt.*, 2001, pp. 27-53 (pp. 33-34).

2 Víctor Morales Lezcano, “Especificidad del Orientalismo Español”, *Awraq*, anejo a XI (1990), pp. 17-35 (p. 30).

3 Víctor Morales Lezcano, *Africanismo y orientalismo en el siglo XIX*, Madrid, UNED, 1989, pp. 12-14.

4 *Ibidem*, p. 139.

También debe señalarse que la guerra hispano-marroquí habría de transformar la visión que del mundo magrebí tenían nuestros pintores, a raíz del contacto directo producido por sus continuos viajes al territorio norteafricano. Carbonell subraya el gran número de manifestaciones culturales etnocéntricas y colonialistas producidas por dicha contienda, la cual significó para algunos intelectuales enfrentarse a una realidad que hasta ese momento sólo conocían a través de relatos de exotismo o fantasías orientales románticas⁵.

Carbonell⁶ detalla el viaje del pintor catalán Marià Fortuny (1838-1874), con motivo del encargo de la Diputación de Barcelona, al objeto de inmortalizar pictóricamente las gestas del batallón de voluntarios catalanes en Marruecos, como el inicio de lo que Morales Lezcano ha denominado “africanismo pictórico”, es decir, la pintura española de tema magrebí. Sobre la presencia de Marruecos en la pintura peninsular, Mesari⁷ establece tres etapas bien diferenciadas. La primera —pintura de la guerra de África (1859-1860)— y la segunda —pintura de post-guerra (último tercio del siglo XIX y primera década del XX), se caracterizan por su naturaleza romántico-orientalista; mientras que una tercera etapa, de naturaleza impresionista, se correspondería con la época del Protectorado, aunque este período se reduce a unos pocos nombres destacados que se suceden históricamente: Marià Fortuny (Reus 1838 - Roma 1874), Josep Tapiró (Reus 1836 - Tánger 1913) y Mariano Bertuchi (Granada 1884 - Tetuán 1955).

De esta forma, Mariano Bertuchi viene a clausurar la nómina, significativamente iniciada por Marià Fortuny, de un compendio de pintores a quienes Marruecos fascinó y resultó decisivo para la evolución de sus manifestaciones artísticas⁸.

5 Jordi Á. Carbonell, “Visiones del Magreb en la pintura catalana decimonónica”, en *Visiones del Al-Maghrib. Pintores catalanes ochocentistas*, ed. Jordi Á. Carbonell, Cataluña, Instituto Catalán del Mediterráneo *et alt.*, 2001, pp. 55-87 (p. 63).

6 *Ibidem*, p. 62.

7 *Ibidem*, p. 82.

8 Eduardo Dizy, “Bertuchi, maestro de artesanos y artistas. Fidelidad a un patrimonio histórico”, en *Mariano Bertuchi. Pintor de Marruecos*, Barcelona, Lunweg Editores, 2000, pp. 103-115.

2. ÁFRICA ¿CUÁNDO Y POR QUÉ?: APUNTES BIOGRÁFICOS

Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955), granadino de nacimiento y tetuaní de adopción, vivió a caballo entre el siglo XIX y el XX. Fue el pintor por excelencia del Protectorado español en Marruecos (1912-1956), entre otras razones porque su ciclo vital en esas tierras coincide precisamente con el período cronológico de su desarrollo y, luego, por sus propias peculiaridades profesionales, artísticas y humanas.

Nació en el seno de una familia acomodada con ciertas inquietudes intelectuales, que supo estimular sus aptitudes artísticas desde temprana edad. Estudiosos como Bermudo Soriano o Gómez Barceló⁹ ofrecen datos que apuntan a un retrato de niño prodigio revelador de la precocidad del joven Mariano, el cual, cuando sólo contaba doce años de edad, fue nombrado Socio de Honor del Liceo Artístico y Literario de su ciudad natal gracias a su cuadro *La Adoración de la Cruz por Isabel la Católica*¹⁰. En esa época infantil, que transcurre en Andalucía, y más concretamente entre Granada y Málaga —ciudades con un marcado refinamiento árabe—, pronto se despertaría en él un especial interés por Marruecos.

Utande Ramiro y Utande Igualada¹¹ subrayan una cuestión fundamental en la vida de Mariano Bertuchi: “África, ¿cuándo y por qué?”. Algunas crónicas afirman que, con celeridad, sintió, al igual que otro ilustre granadino, Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), “la llamada africana”. Esa “especie de ley migratoria”, a la que hace mención Bermejo —seguida también por Fortuny y Tapiró—, habría de orientar sus pasos hacia el septentrión africano. García Figueras denominó a este impulso hacia Marruecos su “vocación africana”¹². El pintor cruzó el Estrecho por vez primera en el año 1898, donde, en compañía de un cicerone eminente, el arabista Aníbal Rinaldi (1829-1923), conoció Tánger.

9 José Luis Gómez Barceló, “Mariano Bertuchi Nieto: ilustraciones”, *Cuadernos del Rebellín*, Ceuta, 6 (1992), p. 11.

10 Eliseo Bermudo Soriano, “Apuntes mecanografiados del libro inédito”, en *Espanoles en África*, 1945, p. 2 (Documento inédito).

11 María del Carmen Utande Ramiro y Manuel Utande Igualada, “Mariano Bertuchi y sus dibujos de la Guerra Civil Marroquí (1903-1908) en el Museo de la Academia”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75 (1992), pp. 321-368 (p. 326).

12 José Bermejo, *Homenaje en Granada. Exposición en el Corral del Carbón*, 1956, p. 2 (Documento inédito).

De este modo, su fascinación marroquí se transformará en una constante en el decurso vital de Bertuchi. Sus continuas visitas al norte de África serán prolongadas en el tiempo, hasta afianzarse finalmente en Tetuán. El propio pintor lo declararía a Bermudo Soriano con estas palabras: “Más tarde, aprovechando todos los asuetos, yo tendría que visitar muchas veces Marruecos, atraído por su color y sus encantos. Muchas veces, sí, hasta quedar anclado definitivamente, en este bello y pintoresco país”¹³.

En la línea pictórica, continuadora de su admirado Fortuny, fomentada por lo que había visto en Marruecos, arranca una etapa de escenas orientales, y expone sus pinturas orientalistas en certámenes granadinos a finales del siglo XIX. Fruto de su estancia en Marruecos fueron las obras que presentó en el Corpus granadino de 1899: *Contando un cuento*, *El zoco de Tánger* y *Mercado de frutas*, además de *La procesión del Cristo de la Luz* y *Apunte*. Asimismo, ese año pintaría un lienzo de gran formato (100x150 cm.) titulado *El Cheriff de Uazzán* —reproducido en la revista *Mauritania*—, con escenas marcadamente historicistas y orientalistas, que denotan la influencia del citado Fortuny¹⁴.

Sus progenitores, conscientes de la verdadera vocación de su hijo por la pintura, deciden, aun careciendo Bertuchi de la edad suficiente para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Granada, llevarlo al estudio del maestro Eduardo García Guerra (1827-1893) y, posteriormente, al de José de Larrocha (1850-1933), discípulo de Carlos de Haes (1826-1898), uno de los ilustres artistas que revolucionó el paisajismo del siglo XIX español.

En 1892, Bertuchi inicia su formación académica en Málaga, a donde se traslada muy joven, teniendo allí como maestros a Bernardo Ferrándiz (1835-1895) y Martínez de la Vega (1846-1905). Sobre su etapa de aprendizaje artístico en la ciudad costera, Díaz Bresca apunta que a los ocho años de edad ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Málaga —en las clases de figura, marina y paisaje—, obteniendo el pase a la clase del antiguo, colorido y composición¹⁵.

13 Eliseo Bermudo Soriano, *op. cit.*, p. 3.

14 José Antonio Pleguezuelos, *Mariano Bertuchi y San Roque*, Cádiz, Fundación de Cultura Lis Ortega Bru y Ayuntamiento de San Roque, 2007, pp. 33-35.

15 Antonio Díaz Bresca, “Mariano Bertuchi”, *La Unión Mercantil*, XXIII (16/

En esta época vinculada a Málaga, tomará contacto con la obra de Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), con el que coincidirá durante su periodo universitario de Madrid (1899-1904), llegando a convertirse en su discípulo. Será Degrain el que, al acceder a la dirección del Círculo de Bellas Artes de Madrid, lo patrocine y presente en sociedad en las exposiciones del Círculo¹⁶. Sin embargo, finalizado el primer curso en la capital, en 1900 se tiene constancia de un nuevo viaje a Tánger. Resultado de su peregrinaje por tierras norteafricanas serán las obras *Moros* y *Una calle en Tánger*, que formarían parte de la exposición de Bellas Artes y Decorativas organizada por el Liceo Artístico y Literario de Granada en 1901.

Finalizados sus estudios académicos en 1904, el pintor africanista fue aproximándose paulatinamente a Marruecos, residiendo primero en San Roque (1911-1918), después en Ceuta (1918-1928) —donde se instalaría con su esposa, Esperanza Brotons y su hijo Fernando— y, finalmente, en Tetuán (1928-1955). En esta ciudad fijó su residencia hacia 1928, desempeñando el cargo de Inspector Jefe de los Servicios de Bellas Artes en el Protectorado Español.

Durante su época marroquí, Bertuchi no sólo desarrolló su producción artística como pintor y diseñador gráfico, abordando asimismo las vertientes del diseño publicitario, editorial y filatélico, sino que emprendió una labor didáctica. En 1930 fue nombrado director de la Escuela de Artes Marroquíes de Tetuán, donde lideraría un proyecto de renovación pedagógica en sus talleres. Estas aspiraciones educativas culminaron con la creación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes en 1945. Del mismo modo, en su afán por la conservación y el fomento del patrimonio marroquí, fundó el Museo Marroquí (1948). Igualmente, colaboró con innumerables entidades e instituciones catalizadoras de ese gran proyecto colonial que constituyó el Protectorado español en Marruecos.

Bertuchi, a pesar de haber alcanzado un extraordinario renombre en su tiempo como puente transmisor entre dos culturas, tras su fallecimiento se desvaneció en el olvido. Probablemente haya sido su vinculación con

III/1908).

16 María Dolores Santos, “Mariano Bertuchi Nieto, de Granada a Tetuán”, en *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos*, pp. 55-71 (p. 60).

el régimen franquista el principal motivo del mutismo sobre su figura y producción, en las obras que relatan la historia del arte español del siglo XX, en donde, como evidencian los Utande “resulta virtualmente ignorado”¹⁷. No puede olvidarse que los medios de propaganda gubernamentales aprovecharon la sugestiva visión plástica de Marruecos delineada por el artista como un “magnífico altavoz”¹⁸ para proyectar la labor de España en el Protectorado —no sólo en la metrópoli sino también en el extranjero—.

Este artículo pretende colmar el desdén que hoy se cierne sobre el granadino, sin duda una de las personalidades más inexploradas en el ámbito artístico de la primera mitad del Novecientos y figura clave dentro del contexto orientalista o africanista.

3. LOS PAISAJES INTERIORES DE BERTUCHI

Mariano Bertuchi, durante su dilatada vida en tierras norteafricanas, compuso en sus obras artísticas la crónica oficial del Protectorado español en Marruecos; no obstante, al mismo tiempo, captó también la esencia cotidiana del pueblo marroquí. En las múltiples disciplinas que cultivó en el círculo de las Bellas Artes —pintor, ilustrador, director artístico de la revista *África*, diseñador filatélico, cartelista—, el artista granadino cristalizó en imágenes las más variadas y evocadoras estampas del norte de Marruecos. En las diversas vistas de ciudades y paisajes, en donde el elemento humano siempre se convierte en el eje vertebrador de la escena, Bertuchi reflejó las secuencias costumbristas de zocos, callejones, *fondacs* o ritos populares, siendo el notario de la vida privada de los marroquíes en un territorio tutelado por España. Estos espacios escénicos norteafricanos conformarán globalmente el peculiar universo visual del pintor, donde lugares y tradiciones quedarán almacenados a modo de fugaces fotogramas, actuando como “dispositivos catalizadores” del imaginario colonial español de Marruecos.

17 M^a del Carmen Utande Ramiro y Manuel Utande Igualada, *op. cit.*, p. 328.

18 Enrique Arias Anglés, “Mariano Bertuchi, pintor del Protectorado”, en *El Protectorado español en Marruecos. La historia trascendida*, eds. Manuel Gahete Jurado y Fatiha Benlabbah, Bilbao, Iberdrola, 2013, pp. 72-76 (p. 73).

Vallina observa que el pintor africanista desarrollará no sólo “obra de encargo, ya sean retratos o reconstrucciones históricas de hechos militares”, sino también plasmará en sus lienzos “la intimidad del rostro anónimo”¹⁹. Asimismo, Bertuchi es denominado, por los temas de sus escenografías pictóricas, en palabras de Capelastegui, como un paisajista urbano, “eligiendo la calle como el motivo más frecuente [...], recreándose en la blanca geometría de los edificios y recortando las siluetas de los marroquíes en la cotidiana ociosidad de sus siestas o en sus pausados y cadenciosos movimientos”²⁰. En efecto, en la obra de Bertuchi, el pintor mostrará la vida ciudadana tetuaní (*Figs. 1-4*) como asunto constante, evidenciado con tino por Capelastegui en las líneas que siguen:

La calle y sus transformaciones: tranquila y sosegada a distintas horas del día, y con sus variaciones lumínicas, a pleno sol, al atardecer... La calle trasformada en rito solemne cuando el Jalifa se desplaza del palacio a la mezquita y, de pronto, la actividad se paraliza para, respetuosamente, rendir homenaje al que, erigido desde un poder superior le presiente bajo su sombrilla. La calle en su plenitud, transformada en espectáculo comercial: el zoco. El bullicio, el color y el ajeteo de los mercachifles se concentran en un lugar concreto, en un día determinado y acuden desde kilómetro a la redonda. Desde el panorama elevado, la feria multicolor, con el pequeño puesto de calzado o alimentos junto al encantador de serpientes o músico ambulante, constituye un elemento polifacético irrepitible²¹.

19 Sonsoles Vallina, “La pintura de Bertuchi. Un diario personal de luz y color”, en *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos*, pp. 73-81 (p.73).

20 Pilar Capelastegui, “Mariano Bertuchi y el paisaje marroquí”, *Goya. Revista de Arte*, 205-206 (1988), pp. 68-75 (p. 72).

21 *Ibidem*, p. 73.



Figs. 1-4.

Sin embargo, el hilo discursivo de la obra bertuchiana, como se ha señalado previamente, girará en torno a las gentes de Marruecos, bien habitando las escenas asiduas del contexto como sujetos que adoptan “el rol del personaje”²², bien como simples espectadores figurantes del filme colonial. En dicho instante, como relata José Abad,

ellos serán los protagonistas que entren y salgan, con sus escenas cotidianas, por las omnipresentes puertas que dan acceso a la ciudad, de Fez, de Tánger, de la Luneta, de la Reina, de Saida, del Yiaf, la de Makaber o de los cementerios... con el fin de crear una simbiosis entre Bertuchi y la motivaciones surgidas.

22 Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 141.

Desde ese momento, todo ese mundo penetra por las ventanas de su estudio, y permanece allí, en su espíritu marroquí, hasta hacerle descubrir “que lo que no se publicita no existe”²³.

Del mismo modo, la consideración de Bertuchi como paisajista de interiores podría estar justificada en función de una selección de obras pictóricas. Si se efectúa un análisis más detallado dentro de su repertorio pictórico, localizamos una sucesión de óleos pintados en la década de 1940, cuya temática se condensa precisamente en la recreación de espacios íntimos donde los personajes-actores se funden como coprotagonistas junto a las escenografías tetuaníes de patios interiores, jardines, azoteas o terrazas a modo de decorados de teatro. Lejos de centrarse en la pintura de corte oficialista bertuchiana, en este artículo se abordan sus expresiones plásticas de cariz más intimista.

Cronológicamente, la primera pintura objeto del presente trabajo es *La Terraza* (Fig. 5), óleo sobre tabla (79 x 63 cm.), fechado en 1942, cuya escenografía tiene por ambiente un fragmento de una terraza de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán. En esta tela se aprecia el ir y venir de sombras y luces, la calma superficie del suelo y el lenguaje silencioso de los ornamentos que componen el mundo privado de la mujer marroquí. Bertuchi omite lo que podría determinar nuestra atención en el primer plano y enfoca la enigmática figura femenina en plano medio, cuya silueta de espaldas queda enmarcada por uno de los dos arcos de medio punto que conforman la moldura de la puerta de entrada a la galería. La mirada del espectador se dirige irremediabilmente hasta el plano intermedio, donde, en la profundidad, se definen los correspondientes detalles de un espacio exterior: el balcón mirador, como si de otra habitación se tratara, ejerce de improvisado refugio íntimo para la protagonista. La mujer, ataviada con el peculiar *edfin*²⁴ de color blanco de zinc, y cubierta su cabeza con un pañuelo en tonos amarillo medio y ocre de Nápoles, se encuentra apoyada sobre la balaustrada. En actitud contemplativa y de natural reposo, acorde con la atmósfera entre sensorial y melancólica, donde parece desfilarse a la vez el tiempo y el recuerdo, nuestra protagonista se muestra

23 José Abad, “Tres secuencias comunicativas en Bertuchi”, en *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos*, pp. 93-101 (p. 96).

24 Túnica muy fina que se viste sobre el caftán.

ajena, tal vez, a la inesperada mirada del espectador. La escena invita a la reflexión, resultando casi imposible no imaginar la presencia del pintor.



Figs. 5 y 6.

En la lejanía, se divisa el violáceo y verdoso cortinaje del paisaje montañoso tetuaní, donde el sol resplandece, mientras en la galería parece percibirse el frescor de la sombra detrás del amplio arco árabe de la puerta. Los dos espacios sucesivos, interior y exterior, se comunican a través del gran primer plano vertical de la puerta de entrada, generando un curioso juego de perspectivas y de contrastes tonales, que constituyen una verdadera sinfonía de matices. Fue precisamente en la citada Escuela de Artes y Oficios de Tetuán donde Bertuchi instaló su estudio. Venero describe el estudio del pintor como un mágico espacio en el que

un gran arco árabe daba acceso a la sala de delineación y biblioteca particular, amueblada y decorada con exquisito gusto, pasándose luego a una bonita terraza o mirador, bien orientado, con vistas al jardín de la Escuela desde el que se dominaba toda la amplia vega del río Martín y montes cercanos a Tetuán, bellísimo panorama multicolor por el que sentíase visiblemente impresionado. De éste envidiable estudio salieron las mejores y más numerosas obras de Bertuchi, que

tomó tal cariño a este “su alcázar” del Arte que terminó por pasar en el mismo casi todas las horas del día, incluyendo domingos y días festivos²⁵.

El tema del “interior” de la domesticidad como entorno de la figura femenina fue un tema que nuestro autor trató de manera puntual en su corpus. Al menos se pueden citar cinco ejemplos de narraciones pictóricas, aparte de la ya aducida, en las que recrea ese espacio privado donde la mujer marroquí se desenvolvía. Entre los arquetipos de dicha temática se ha de distinguir *Niñas jugando en Tetuán*²⁶ (1942, Fig. 6), óleo sobre tabla (55 x 45 cm.), donde la terraza de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán vuelve a ser el marco elegido. Aquí, dos niñas, bajo la mirada atenta de su cuidadora, se recrean en su juego al cobijo de un sol que persiste en irrumpir en el decorado para sustraerle protagonismo a los personajes.

Otro ejemplo es *Casa de campo. Tetuán* (1942, Fig. 7), óleo sobre tabla (65 x 80 cm.). La casa de campo constituye un escenario al que Bertuchi recurrió en varias ocasiones como modelo. El decorado tetuaní es tomado como pretexto para introducir de nuevo a sus figurantes femeninos y niños que, captados en un momento cualquiera del día, habitan en un característico y luminoso entorno arquitectónico marroquí rodeado de naturaleza. En la misma línea discursiva, el marroquista pintará dos óleos sobre lienzo, fechados en 1945, *El jardín de la Escuela. Tetuán* (Fig. 8) y *Patio marroquí* (Fig. 9). En ambos, los patios de las casas representan uno de los tipos de paisajes interiores de Bertuchi, donde la vida de los personajes discurre sosegadamente al son de “una lectura dialogada entre luz

25 Así lo detalla Joaquín Venero Javierre (secretario del pintor) en un documento sin editar y fechar que poseemos gracias a la gentileza de la familia del pintor.

26 Esta pintura, al igual que *Casa de campo. Tetuán*, formaron parte de la exposición *Paisajes y costumbres de Marruecos*, que tuvo lugar en las Galerías Layetanas de Barcelona en 1942, coincidiendo con la muestra del Pabellón Marroquí de la Feria-Muestrario Internacional celebrada en la ciudad condal. Paralelamente al evento, el crítico de arte Joaquín Ciervo ofreció la conferencia titulada “El Cielo Marroquí en la Pintura Española desde Fortuny a Bertuchi”, en la que puso de relieve la consonancia entre ambos artistas. La ponencia, que fue editada en Tánger (1943) en una breve publicación, muestra una imagen del cuadro *Casa de campo. Tetuán*, entre sus páginas. Véase en Joaquín Ciervo, *El Cielo Marroquí en la Pintura Española desde Fortuny a Bertuchi*, Tánger, Tip. Hispano-Arábica, 1943, pp. 1-13 (p. 8).

y sombra plenamente justificada en la obra del artista”²⁷, según subraya Vallina. No en vano, Bertuchi “no es por excelencia el pintor de sol marroquí, [sino] que lo es también de la sombra”²⁸, al constatar una crítica de arte de la época con motivo de una de las exposiciones del artista en la Zona:

¿Pero y la sombra?... En ella el artista bucea y rebusca siempre con éxito y en su lobreguez, al parecer vacía, halla siempre las más puras tonalidades del espectro, que parecían humildemente refugiadas en los poéticos rincones para no ser arrastradas y expatriadas de la huida del sol. Bástenle en estos trances para iluminar sus lienzos, a veces los altos reflejos del sol sobre los blancos torreones, ya el fresco resplandor de algún espeso parral, bienhechor refugio de las horas del zenit, o bien algún atrevido y contumaz rayo de sol que penetra sobre la acerada en la oscura callejuela, se posa sobre la blancura lanosa de la chilabas o los jaiques y rebordean graciosamente los personajes como un halo de divinidad...



Figs. 7 y 8.

27 Sonsoles Vallina, *op. cit.*, pp. 80-81.

28 Antonio Martín de la Escalera, “Mariano Bertuchi y su labor en Marruecos”, *Revista de Tropas Coloniales*, 15 (1926), pp. 41-43 (pp. 42-43).



Fig. 9.

De igual modo, Martín Mayor²⁹ apuntaría un aspecto interesante, destacando que, a pesar del pertinente y “esquemático eslogan” atribuido a Bertuchi por la crítica especializada, éste adolece de envergadura como síntesis de toda su pintura:

Se ha comentado hasta la saciedad que es el pintor del sol africano, mojado sus pinceles en la cruda luz del Magreb. Tal afirmación contiene tan sólo una hermosa verdad parcial, porque Bertuchi es un pintor de todas las horas marroquíes.

Pero esa “especialidad luminosa”, esa tonalidad lumínica que domina los decorados pictóricos, a pesar de su presencia dominante, se halla siempre al servicio del color en la producción bertuchiana. El color se transforma en el juego de las armonías y de las asociaciones de tonos, contribuyendo a la creación de ambientes *luministas*, nunca para que en los valores

29 Antonio Martín Mayor, “Perfiles de Bertuchi a contraluz de Marruecos”, *Diario de África*, Tetuán (1950), p. 3.

cromáticos se desprenda “un ápice de su íntima intensidad, sino, al contrario: la luz concentrada o difundida, manejada al sabio y confidencial antojo, se pliega a la más exacta matización”³⁰.



Fig. 10.

Este sucinto análisis del repertorio pictórico bertuchiano concluye con el cuadro *Azoteas. Tetuán* (1944) (Fig. 10). Sobre un efectista cielo del atardecer tetuaní, que ilumina con múltiples matices azulados las azoteas, éstas se presentan habitadas por grupos de mujeres acompañadas de sus hijos. Desde el escenario de las azoteas se vislumbran el palacio de los Bachauat y el alminar de la mezquita de al-Aayún, transformándose en una especie de harem improvisado donde los personajes conversan, toman el té o contemplan la espectacular puesta de sol.

En un plano paralelo, traspasando las fronteras de la expresión plástica, se descubre una similar representación escénica en el ámbito de la literatura colonial española. Concretamente, en los cuentos escritos por la escritora Carmen Martín de la Escalera³¹ en 1945, reunidos bajo el título de

30 Víctor D'Ors, *Arquitectura y humanismo*, Barcelona, Editorial Labor, 1967, p. 72.

31 Carmen Martín de la Escalera, durante su transitorio periodo como colaboradora en

Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes. Dicho volumen sería ilustrado por Mariano Bertuchi, diseñador, a su vez, de la portada (Fig. 11). La autora compila, en esta colección de relatos, una serie de historias propias que poseen como denominador común el protagonismo de la mujer marroquí.

En la búsqueda de las interrelaciones de ambas manifestaciones artísticas, la visual y la literaria, se revela con cierta fascinación la presencia de sutiles vínculos entre ellas. El decorado de las azoteas tetuaníes del cuadro pintado por Bertuchi, podría ser la transcripción visual de algunos de los pasajes descritos por la escritora. Así, en el capítulo titulado “El corazón que hablaba”, puede apreciarse una azotea equivalente a la atalaya pictórica bertuchiana:

Una tarde de otoño suavemente prendida en el cielo luminoso de un azul pálido, descolorido por la intensidad del sol, subimos a la azotea después que Iasmina hubo recomendado a la servidumbre no abrir la puerta, llamara quien llamara. [...]

La mujer marroquí goza quizás como ninguna en el mundo la alegría de recibir el sol en pleno rostro, de respirar libremente, de dejarse vivir al hilo de las horas en una quietud que amodorra el pensamiento, apacigua el sentir y parece anticiparse a la beatitud de los eternos deleites. Contemplando la serenidad con que suelen permanecer horas y horas sentadas en el suelo, puntos perdidos en la claridad blanquecina de las azoteas, sin hablar, sin mirar nada definido, sin reírse, sin entretenerse con una labor, se siente una extraña y compasiva admiración por la humildad de su dicha. [...]

Iasmina, con los ojos entornados por el vivo reflejo del sol que hería las blancas paredes de las casas que por todas partes limitaban el horizonte, se despezaba en una azalea con blandos movimientos de gata.

Un hondo y vago sopor subía a las tibias azoteas encaladas desde los callejones sombríos donde ningún ruido lograba neutralizar el silencio; caía del cielo como una muda invitación al desprecio de las preocupaciones de la existencia que nos espolea imperiosamente por caminos de inquietud en pos de nuestros inciertos ensueños. ¿Qué más se puede pedir a la vida que sol, paz, cielo, olvido y el tiempo que se estanca?³²

la revista *África*, discurrió sobre el papel desempeñado por la mujer en la sociedad marroquí. Véase Carmen Martín de la Escalera, “La madre y el niño”, *África*, 17 (1943), pp. 31-32; y “La mujer marroquí en el hogar”, *África*, 19-20 (1943), pp. 69-70.

32 Carmen Martín de la Escalera, *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*, Madrid, Ins-



Figs. 11, 12 y 13.

No obstante, ésta no será la única contribución del diseñador africanista como ilustrador en el ámbito de las letras. Residiendo ya en Tetuán, la capital del Protectorado, se destacan algunas colaboraciones como *¡Mektub!* (1926, Fig. 12), para Gregorio Corrochano; *Gallofas Moriegas*, de Antonio Villalba (Ceuta, 1941); *Cuentos marroquíes*, de Enrique Roda Garrido y Ahmed el Hassan Escuri (Larache, 1941); *Sonetos y romances en recuerdo de la entrada del Príncipe Muley Hasan en Tánger*, de Rafael Duyos (1942); *Estudios varios sobre los principales objetos que se conservan en el Museo de Pelayo Quintero Ataurí* (Tetuán, 1942); *Un legionario español en la Antigüedad*, de Cándido Lería Lanzac (Ceuta, 1944, Fig. 13); *Ramadán de Paz*, de Tomás García Figueras (1946); *Marruecos y España: Perfil de una obra* (1952); o *El Rogui* (1949), de Eduardo Maldonado, por citar algunos ejemplos. Estas obras fueron publicadas mayoritariamente por pequeñas editoriales situadas en el territorio del Protectorado español en el norte de Marruecos; por tanto, difíciles de localizar fuera de este ámbito geográfico³³.

De igual modo, su obra pictórica también fue motivo de portadas en

titutos de Estudios Políticos, 1945, pp. 63-83 (pp. 74-75).

33 Emilio Ángel Villanueva Muñoz y Rocío Carolusa González Tirado, “Mariano Bertuchi, diseñador gráfico”, *Cuadernos del Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), pp. 277-294 (p. 273).

diversas publicaciones literarias, como la novela *¡Mektub!* (1926) del escritor Gregorio Corrochano, cuya ilustración está inspirada en el texto del capítulo XV: “La mora del cantarillo”. En ella aparecen Zohra (hija del Xerif Ahmed Ben Mohamed el Harraz el Alamy), en primer término, ocupando la totalidad del espacio compositivo. Vestida con un jaique de color blanco y su faz despejada, mirando fijamente al frente, sostiene un cántaro de un neutro color verde; Jaduya, la esclava de Zohra, se sitúa detrás de la protagonista, a su izquierda; y el capitán Santiago, montado a caballo, aparece situado en la lejanía, en el ángulo superior derecho de la composición.

Por otra parte, hay que de esperar casi una década para volver a vislumbrar la representación de las azoteas tetuaníes de Bertuchi en otro formato. En este caso, el soporte filatélico es el elegido por el diseñador para versionar un decorado parejo al mencionado en la pintura. La obra en cuestión es el sello *Moras en las azoteas* (Figs. 14-15), perteneciente a la serie “Tipos indígenas”, editada el 15 de marzo de 1952. Se podría considerar como el primer sello de la filatelia bertuchiana que simboliza visualmente el universo privado de la mujer marroquí.

Moras en las azoteas constituye un excelente testimonio visual de la apertura de la presencia femenina como verdadera protagonista en el discurso filatélico de Bertuchi. Por *presencia* se indica, como sugiere Valeriano Bozal a propósito de la pintura española de principios del siglo XX, “algo más que el simple «estar» de una figura”³⁴. La figura femenina se convierte en el argumento primordial de la narración visual, respondiendo su presencia a un habitar sólido y categórico. En ese espacio escénico, la actividad de la mujer se torna más que anecdótica.

La ilustración del sello, impreso en un tono verde grisáceo, está enmarcada por un pragmático marco en color rojo de alizarina, induciendo a que el punto de atracción visual se dirija hacia el interior de la composición. Tras la retícula, se desarrolla la escena, con la pretensión de no ser otra cosa que el resultado de una mirada cotidiana. En primer plano, destaca la figura femenina sentada sobre la balconada que, con laxitud estatuaría, se erige de perfil, oteando hacia su derecha, en actitud con-

34 Valeriano Bozal, “Las señoritas de Picasso”, en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 78-94 (p. 81).

templativa. Con su rostro al descubierto, engalanada con vestimenta y accesorios reveladores de la feminidad marroquí, dirige su mirada hacia otro espacio, hacia otro universo alejado en el que se desdibujan un grupo de figuras sobre azoteas contiguas. Junto al citado personaje femenino, a su derecha, una sutil figura alzada de niña, a la que el balcón también proporcionará apoyo. La lectura visual de la parcela de balconada finaliza con varios elementos accesorios situados en el ángulo inferior derecho: una maceta y un jarrón, que terminan por sellar la perfecta escenografía del improvisado y silencioso proscenio de la azotea marroquí, la cual parece estar diseñada para la conversación y la mirada.

Tras la balconada, en segundo plano, se divisa un fragmento de la arquitectura escénica de la ciudad —se adivina Tetuán—, sólo interrumpida por la vertical dibujada del alminar, que actúa como centro geométrico de la composición, y por el perfil de las montañas, delimitadas en la lejanía. Las diagonales generadas por la balconada y las montañas trazarán un juego de líneas en zig-zag, interfiriendo en la monótona horizontalidad que hubiera predominado absolutamente en la secuencia, de no ser por esta maniobra compositiva. El formato del sello, apaisado, produce una mayor impresión de las dimensiones y de la profundidad de la azotea, acentuando a su vez la sensación de soledad que transmiten las figuras situadas en el microscópico adminículo constituido por el sello.



Fig. 14 (izq.). Sello *Moras en las azoteas* perteneciente a la Serie “Tipos indígenas”, 1952. Fig. 15 (dcha.). Boceto a lápiz del sello *Moras en las azoteas*. Imagen fotográfica (Colecc. J. Abad).

Las figuras de *Moras en las azoteas* o de cualquier otro título de las obras pictóricas o gráficas citadas podrían corresponderse con alguno de los personajes femeninos, protagonistas o secundarios, de los relatos de Mar-

tín de la Escalera: Naima, Fatma, Saída, Zubaida, Bechira, etc.; todas ellas, símbolo de la percepción femenina marroquí en la época colonial. Entre todos los cuentos, sobresale el titulado “Un amor triste”, cuyos párrafos iniciales, que parecen haber inspirado al pintor, conducen irremediabilmente a la imagen implícita en el sello en cuestión:

Se estrellaba el sol contra la deslumbrante claridad de las azoteas encajadas y las lisas paredes de las casas donde mezquinos ventanucos se ahuecaban como ojillos serenos que ni miran ni ven. Las estrechas líneas de sombra pegada al pie de los muros, los surcos negros de callejones y, como gritos de austera pasión, las torres de las mezquitas, cuadradas según exige el rito *maleki*, constituían el único relieve de aquella masa blancuzca desparramada a flanco de colina como un ramo de lirios caídos en un regazo.

Anulado el detalle por la violencia de la luz, la vega del río Martín confundía los tonos apagados de su escaso arbolado con el ocre verdoso de los campos en barbecho. La masa de los montes de Beni Hassan alzaba sus picos pedregosos de geométricos perfiles duramente sobre el cielo dormido, tranquilo, tenso como un palio de seda azul. Un ligero vaho empañaba sus vertientes, esfumaba las aristas, rellenaba los barrancos.

Naíma sólo veía de este conjunto luminoso el reducido cuadro que podía abarcar desde su azotea: la torre de la Mezquita Mayor, las crestas de los montes, las azoteas contiguas colocadas a distintos niveles donde temblaba blandamente la ropa puesta a secar. Se veían camisas verdes, malvas, azules, rosas, tonos suaves, pastelizados, zara güelles naranjas, lilas, unos que parecían húmedos, otros descoloridos; *edfain*³⁵ blanquísimos y, con aires de exotismo, algunas prendas de hechura europea³⁶.

Es indudable que este documento literario inspiraría a Bertuchi, sugiriéndole un conjunto de imágenes que habrían de materializarse luego de forma plástica. Ambas narraciones, la textual y la visual, se corresponden, de modo que se antoja factible advertir cierta reciprocidad entre los dos medios expresivos. Para Bertuchi, estos *antetemas* constituyen sólo el

35 El término *edfain* corresponde al plural de *edfin*.

36 Carmen Martín de la Escalera, *op. cit.*, pp. 155-199 (p. 155).

pretexto para concretar el auténtico *texto* del tema artístico: los paisajes interiores, que se convierten, por la fulgurante magia de unas pinceladas, en la apariencia visual del relato colonial más intimista del pintor.

La atmósfera de silencio que emana de estas secuencias bertuchianas envuelve a las figuras que habitan los espacios privados, enlazando lo cotidiano y lo trascendente, transformando lo natural en simbólico. Los personajes pueden apreciarse de pie o sentados, a veces de perfil o casi vueltos de espaldas, meditando, contemplando, ocupados en tareas domésticas e íntimas o simplemente sin ocuparse de nada, conformando, en su conjunto, la percepción visual de la esencia de la mujer marroquí, en un universo colonial del cual ella es el centro enigmático.



Figs. 17-18. Fotografías estereoscópicas, 1935.

Estos documentos expresivos, más que descripciones costumbristas, pueden considerarse testimonios de una naturaleza simbolista. En este sentido, en sus íntimas escenografías, sumidas en un silencio que parece reflejar estados de ánimo, se aprecia “una doble percepción de la mujer: identificación íntima y distancia insalvable, que no es tan sólo física sino también psicológica”³⁷.

Sin embargo, estas desmitificadoras estampas, tan alejadas estéticamente de las transfiguraciones elaboradas por los viajeros románticos europeos

37 Lily Litvak, “El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista”, en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, 2003, pp. 60-77 (p. 64).

del siglo XIX, a pesar de destilar cierto aire finisecular, evocando positivamente pinturas de principios de siglo —como, por ejemplo, *La Terrasa* (1891, Fig. 16) de Joaquín Vayreda (1843-1894)—, se aproximan a una percepción sobre la realidad colonial cercana al Marruecos íntimo captado por el medio fotográfico³⁸.

En los aludidos paisajes interiores de Bertuchi se advierte un denominador común³⁹ que adorna a ciertos elementos ornamentales de sus escenarios tetuanés. La balaustrada de la terraza, las aristas de las balconadas que separan las contiguas azoteas o los muros que delimitan los luminosos y ajardinados patios de las casas tetuanés no sólo representan una barrera infranqueable o *hudud*⁴⁰, sino que también se transforman, al igual que *La Terrasa* de Vayreda, “en metáfora de los límites físicos y psíquicos que, de forma natural, quedaban impuestos a las mujeres”⁴¹. Estas propuestas estéticas coloniales, delineadas bajo el prisma androcéntrico de un occidental, nos revelan esos cotidianos espacios, privados y acotados, donde la mujer marroquí debía desarrollar su existencia.

38 Por ejemplo, las fotografías pictorialistas de Gabriel Veyre (1871-1936, Figs. 17-18) captadas durante su estancia en la corte del sultán Moulay Abd el-Aziz, en Marrakech, a comienzos del siglo XX. Philippe Jacquier, Marion Pranal y Farid Abdelouahba, *Dans l'intimité du Maroc. Photographies de Gabriel Veyre, 1901-1936*, Marruecos, Malika Editions, 2012.

39 Este mismo concepto, aunque de una manera aún más simbólica, podría ser también aplicable al sello diseñado por Bertuchi, bajo el título *Tetuán* (Fig. 21), perteneciente a la serie “Paisajes y monumentos”, emitida en 1928. La cartela inferior del sello que compone el marco que encuadra la ilustración servirá de base sobre la que se asiente la protagonista de la escena filatélica, como si se tratara de un balcón improvisado. El marco-bastidor, en este caso, podría compararse metafóricamente con el muro de una imaginaria balconada, cuyas paredes delimitan físicamente a la figura femenina.

40 El término árabe *hudud* significa frontera. Véase en este sentido el evocador libro de la socióloga marroquí Fátima Mernissi, *Sueños en el umbral. Memorias de una niña del harén*, Barcelona, Ediciones B, 2013. En él, la autora nos traslada al Marruecos de los años cuarenta durante la Segunda Guerra Mundial y el Protectorado francés, donde a través de sus recuerdos de la infancia evoca la vida cotidiana de las mujeres en una familia tradicional de clase alta en la ciudad de Fez.

41 María López, “Mujeres pintadas: La imagen femenina en el arte español de fin de siglo [1890-1914]”, en *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914*, pp. 12-47 (p. 14).



Fig. 16.

Precisamente en el prólogo de los relatos de Martín de la Escalera, firmado por Tomás García Figueras, queda registrada su impresión sobre la evolución social y cultural de la mujer marroquí, apreciando su alcance de un modo conciso:

La evolución de la mujer marroquí, que en sus principios es ciudadana, ha de determinar forzosamente una incorporación más activa de la mujer a la vida social, a costa, naturalmente, de sacrificar el retraimiento en que hoy vive; la mujer marroquí proyectará su vida más hacia afuera y hoy mismo el fenómeno se observa en Marruecos despertando la indignación de los “Viejos turbantes”, no obstante de tratarse de una tendencia que es, en su fondo, ortodoxa. Ya en el grupo de mujeres marroquíes que pasean por las ciudades se ve una influencia muy marcada de los gustos europeos, en el vestir, en su afición a los espectáculos, a viajar, etc., que la proyectará también hacia adentro, siendo cada vez más la compañera del hombre, la que llevará al hogar el gusto y el sentido de un vivir, la que colaborará activamente con el padre en la educación de los hijos, la que participará, cada vez más, en la vida espiritual del hombre. Esta evolución ciudadana habrá de ejercer después positiva influencia en la de la mujer campesina⁴².

42 Tomás García Figueras, “Prólogo” a Carmen Martín de la Escalera, *Fatma. Cuentos*

La cita es pertinente, pese a su longitud, porque pone de manifiesto una actitud etnocéntrica que no dejaría de impregnar la actuación de España en un territorio, el marroquí, tutelado por el Estado español. Para completar el alegato, García Figueras ofrece otro argumento de las relaciones entre España y Marruecos, contribuyendo al desvanecimiento de la visión deformada que se tenía de Oriente a través “de ese tinte irreal de exotismo y de cosa oriental que ha venido desfigurándolo”⁴³:

Las circunstancias en que ha vivido socialmente la mujer marroquí han tenido forzosamente que influir en su situación actual: encerradas en sus casas árabes, que no miran afuera, sometidas a un régimen riguroso de relaciones sociales, casadas en general muy jóvenes sin conocer, y menos tratar al que ha de ser su esposo; sin ser, en el aspecto en que nuestra sociedad lo comprende, la compañera del hombre, sin posibilidad de formación especial para serlo; sin poder por ello participar en sus afanes y en sus tareas; sin otras distracciones que la limitada expansión de los atardeceres en las altas azoteas, en las que las jóvenes hablan y ríen, y las temporadas campestres en las huertas bellísimas de Tetuán. Es lógico que la mujer marroquí ciudadana haya vivido encerrada en sí misma, en su arreglo, en su vestir, en sus joyas, en sus hijos; es lógico también que hayan pesado sobre ellas las supersticiones, las leyendas fantásticas, oídas en el hogar a las madres, a los parientes de mayor edad, a las esclavas, y que sean exigentes en el rito social de las visitas y de los actos sociales que congregan a las mujeres marroquíes⁴⁴.

Estas líneas reflejan acertadamente la mentalidad del colonizador occidental sobre el colonizado. La relación entre España y Marruecos no debía limitarse a un mero entendimiento, sino que se esperaba, por superestrato, la modificación de las costumbres locales bajo la influencia del poder exterior. En este sentido una de las facetas más importantes, según el autor, habría de ser “la evolución de la mujer marroquí”⁴⁵, o, para ser

de mujeres marroquíes, 1945, pp. 11-17 (p. 14).

43 *Ibidem*, p. 16.

44 *Ibidem*, pp. 14-15.

45 *Ibidem*, p. 17.

exactos, la modificación de las características femeninas de acuerdo con la visión occidental de la mujer.



Fig. 19 (dcha.). Ilustración de Mariano Bertuchi para el capítulo titulado “La Cherifa”, en *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*, 1945. Fig. 20 (izq.). *África. Revista de Tropa Coloniales* (1926).



Fig. 21. Sello *Tetuán* (E117). “Paisajes y monumentos”, 1928.

Cuando se profundiza en estos fragmentos del archivo plástico bertuchiano, es evidente advertir matices que singularizan el conjunto de las imágenes (*Figs. 19-21*): la peculiar y elegante silueta de la mujer marroquí reflejada en estas obras, por sus correspondencias formales, responde al mismo arquetipo de mujer. Todas con su rostro descubierto, su cabello recogido con un pañuelo, grandes pendientes en forma de aro, vestidas con idéntica indumentaria, sus característicos y vaporosos *edfain* y sus inconfundibles babuchas. Resulta curioso percibir como, en este paradigma iconográfico femenino, reaparecen las interrelaciones entre los testimonios artísticos del pintor y los relatos incluidos en *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*. En el capítulo titulado “Una vida”, la descripción de una de sus protagonistas, guarda cierta vinculación estética con las figuras de Bertuchi:

Amina, con la falda recogida, muy liada la cabeza en un pañuelo de gasa, dirigía el trabajo. El ejercicio ponía colores en su rostro mórbido de mujer que rara vez ofrece al sol y al aire puro su cara descubierta, hacía brillar gotitas de sudor en frente estrecha y lisa⁴⁶.

Asimismo, en este capítulo de *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes* se documenta un pasaje con el que es posible recordar de nuevo no sólo la imagen pintada en *La Terraza* de Bertuchi, sino también la sucesión de los decorados tetuaníes de las obras citadas con anterioridad, *El jardín de la Escuela. Tetuán*, *Patio marroquí* y *Casa de campo. Tetuán*:

Se encerró en un nostálgico mutismo, la mirada vaga, vacía de expresión, cual si no oyera aquel comadreo sin amenidad.

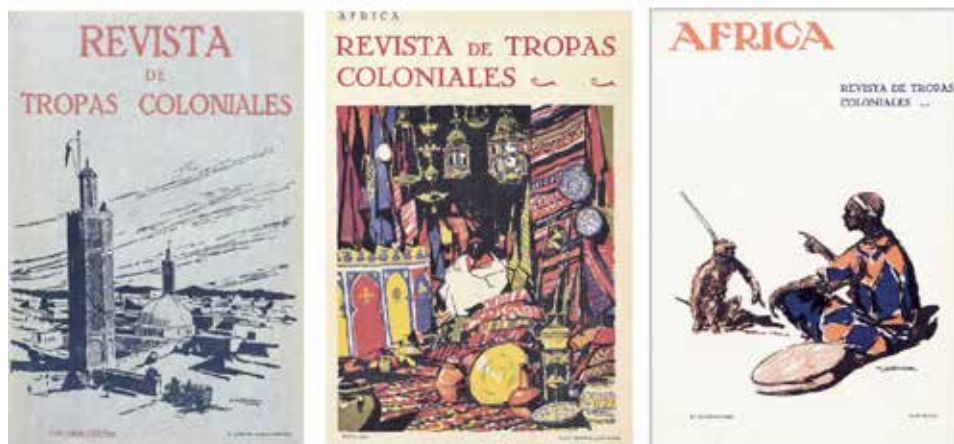
Aburrida dejó el vaso de té en el suelo y fue a apoyarse a la barandilla que rodeaba la terraza.

El jardín revuelto, sembrado sin método ni preocupaciones artísticas, mostraba sus estrechas avenidas donde la hierba crecía rala por el incesante ir y venir de las gentes, sus rosales medio silvestres abrazados por campanillas, sus chillones geranios que brotaban al azar [...]. Las hojas tiernas de las higueras acharoladas por la luz se inmovilizan en la serenidad de la tarde. Los melocotoneros en flor palidecían sobre el azul intenso del cielo. Por una brecha de la valla se veía la huer-

46 Carmen Martín de la Escalera, *op. cit.*, pp. 85-123 (p. 93).

ta vecina, solitaria y pobretona, con su jardín sembrado de trigo. [...] —Desde mi jardín —soñó la joven— no se veía nada del exterior. No tenía curiosidad por verlo. ¿Qué me importaba lo que había fuera de mi casa, de mi jardín, del cariño de los míos?⁴⁷.

Estas correspondencias no hacen más que reforzar e intensificar la hipótesis suscitada en nuestras páginas sobre las consonancias entre los relatos escritos por Martín de la Escalera y los poéticos microrrelatos visuales de Mariano Bertuchi.



Figs. 22-24

El último modelo femenino podría tratarse, por sus elementos identificativos, de un prototipo de la zona del Rif, que de manera esporádica se aprecia en fotografías que sirvieron de ilustración en *África. Revista de Tropas Coloniales*. La publicación, una de las más influyentes revistas del colonialismo español, fue el órgano oficial de la Liga Africanista Española en las posesiones en el Norte de África. Para ella, Bertuchi⁴⁸, además de

47 *Ibidem*, pp. 104-105.

48 La faceta de Bertuchi como ilustrador gráfico es realmente encomiable. De acuerdo con la clasificación que José Antonio Pleguezuelos establece en relación con la obra gráfica de Mariano Bertuchi publicada en diversas revistas de la época, éstas presentan tres etapas bien definidas: una primera fase, que coincide con la edad de oro de la ilustración gráfica, en las primeras décadas del siglo XX, donde colaboró

confeccionar un considerable número de portadas y una dilatada muestra de ilustraciones gráficas, también ejercería como director artístico (1924-1928). Entre sus cubiertas, son destacables, por ejemplo, las publicadas en el año 1925, *El muecín* (Fig. 22), *El mendigo* y *Un mercader*; en 1926, *Nido de cigüeñas*, *Vendedores de naranjas*, *Cuarto Menguante*, *Las primeras flores*, *Crisantemos* y *Bazar moruno* (Fig. 23); o ya en 1927, *El Saltimbanqui* (Fig. 24), *Cacharrereros* y *El vado*.

Concretamente, se vuelve a localizar a un personaje femenino similar en una ilustración titulada *Una Rifeña* (Fig. 20) que se utilizó como portada para la citada revista, en su número de septiembre de 1926. Dicha cubierta fue el único diseño de portada para esta publicación compuesto por Bertuchi, y el protagonismo femenino vuelve a resultar absoluto. La estampa se caracteriza por un sintético diseño, en el que destaca en primer plano la figura dominante de mujer con rostro descubierto que, vestida con un luminoso *edfin* de color amarillo y un pañuelo en tonos rojizos cubriendo sus cabellos, ejerce a modo de eje geométrico en la composición. Tras ella, en segundo plano, la figura de un animal, un ternero, cuya horizontalidad fracciona visualmente la vertical trazada por el cuerpo de la protagonista, que sujeta en su mano izquierda una vasija con decoración marroquí. Ambas figuras contrastan con la minimalista escenografía compuesta por el extenso plano azul de fondo y el escueto fragmento del plano del suelo.

La cerámica que portan las mujeres en los diferentes soportes expresivos, detalle común en las dos ilustraciones de portada aludidas, se convierte en elemento reiterativo en algunas de las obras de Bertuchi analizadas en este contexto, pudiendo percibirse igualmente en una de las imágenes de los sellos de la serie “Paisajes y monumentos” (1928), en concreto el dedicado a *Alhucemas* (Fig. 25). La figura femenina⁴⁹, protagonista de la

en revistas gráficas como *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro* o *La Esfera*; una segunda etapa, que tuvo lugar en Ceuta y que coincide con su participación en la *Revista de Tropas Coloniales* (1924-1927); y por último, un tercer periodo, que desarrolló paralelamente con los cargos de responsabilidad que habría de ejercer en el Protectorado español en Marruecos a partir de 1928, relacionado con revistas y publicaciones de las colonias como *África*, *Mauritania*, *Marruecos gráfico*, *Almotamid*, *Ketama* o *Marruecos turístico*. Véase José Antonio Pleguezuelos Sánchez, *Mariano Bertuchi, los colores de la luz*, Ceuta, Archivo General, 2013, pp. 160-163.

49 A pesar de los marcos cronológicos equidistantes que separan las secuencias comu-

escena filatélica, que guarda ciertas concomitancias formales con el modelo de mujer proyectado en las secuencias comunicativas bertuchianas, se halla tras el marco-retícula que conforma el sello, dentro del escenario. En esta ocasión, a diferencia del resto de los decorados, la figura ha traspasado físicamente la frontera representada por el elemento estructural del marco, formando parte ahora del interior del medio escénico junto a los demás *actantes*⁵⁰. Este detalle, simbólicamente, revela cierta intencionalidad por parte del autor: la mujer se ausenta de sus espacios de silencio, traspasando las fronteras de su entorno privado —ya fuera la balconada, el muro o el marco—, y haciéndose de esta manera visible en un entorno correspondiente a la esfera pública.



Fig. 25.

4. CONCLUSIONES

Este conciso análisis de un fragmento del corpus de Bertuchi revela que el artista puede considerarse un “fotógrafo” de proyecto íntimo, el cual

nicativas analizadas, se advierte que la representación de la mujer marroquí no refleja ninguna variación formal, correspondiéndose con el mismo patrón o estereotipo protagonista dentro de este concreto repertorio iconográfico femenino de Bertuchi.

50 Lorenzo Vilches, *op. cit.*, p. 145.

supo articular sus instantáneas con el directo de quien capta, cara a cara, lo que estas sienten frente a la sensación de ausencia. Él fue, como sostenía Abad, “un fotógrafo de paisajes interiores y encuentros fortuitos con las cosas que activan la cita de Marcel Proust: «El único verdadero viaje de descubrimiento consiste no en buscar nuevos paisajes, sino en mirar con nuevos ojos»”⁵¹.

A través de unos breves apuntes biográficos se ha constatado como la predilección de Bertuchi por Marruecos, consecuencia de una fascinación infantil, se tornaría durante su estancia en Tetuán, la capital del Protectorado, en un interés artístico por la captación de una sociedad que estaba siendo colonizada por la cultura occidental, de la que él mismo formaba parte. Su obra no sólo constituye un documento testimonial de la crónica oficial, sino que también es un manifiesto de la existencia cotidiana del pueblo marroquí a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Bertuchi reflejó en sus crónicas visuales norteafricanas las connotaciones culturales de los escenarios que lo rodearon. Su proyecto creativo bien podría definirse como un álbum que configuró el imaginario colonial de la España contemporánea.

No obstante, el análisis de esta selección de sus creaciones plásticas permite aseverar que, aunque su obra está asociada indiscutiblemente a un determinado contexto político, su legado artístico trascendió el carácter de mera propaganda del régimen. Para aprehender el justo valor del pintor africanista, resulta obligado mirar con los propios ojos de Bertuchi. Sólo entonces se alcanza a descubrir una dimensión íntima y femenina que excede el ámbito del mensaje oficial que el Protectorado se afanaba en transmitir a través de sus crónicas visuales.

De este modo, se comprende a las claras la conexión entre lo que en este texto se ha denominado los “paisajes interiores” de Bertuchi y los relatos coloniales de Carmen Martín de la Escalera en la década de los Cuarenta. Ambos documentos vienen marcados por el protagonismo de la mujer marroquí. La aportación del pintor al medio expresivo reside precisamente en la captación de dicha privacidad, sorteando, mientras los sublimaba, los límites del decorado colonial. Al contemplar las escenas de Bertuchi, se constata, pues, que lo que el pintor ofrece a los ojos del espectador no es sino la imagen intemporal de la vida humana.

51 José Abad, *El Cartel y la Postal, una simbiosis comunicativa en M. Bertuchi: Europa-Africa*, Tesis Doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 29.

Artículo-Reseña

Así que pasen treinta años

CODES BELDA, Guadalupe, *El va y ven*, Córdoba, Almuzara, 2016, 95 pp.

Artículo-Reseña

JAVIER TAFUR

Licenciado en Historia

RAFAEL BONILLA CEREZO

Università di Ferrara

“Una rigurosa dieta de buena educación durante unos días hace milagros ¿verdad, don Fernando? No hay gorda que se resista, todas terminan volviéndose de lo más finas”.

“Discúlpeme, soy consciente de que mi humor, el de los juristas me refiero, es difícil de entender”.

GUADALUPE CODES BELDA

Albert Boadella dice de este libro que se acerca al teatro del absurdo y cita a Ionesco como probable precursor. Yo no soy crítico literario y mucho menos de la especie dramática. Así que no voy a rectificar al maestro. Pero sí me permito decir que Eugène Ionesco es mucho menos divertido que Guadalupe Codes. Y no digamos nada de Samuel Beckett, que entristecía incluso a su adusta madre, de la que aseguraba su hijo que era casi cuá-quera. El teatro del absurdo, que pudiera ser rebautizado más convenientemente como “de la pretensión”, tiene que ser escrito por españoles para poder ser digerido por personas normales, o sea, mentalmente sanas, es decir, razonablemente banales. ¿De verdad alguien ha leído *Esperando a Godot* o *El rinoceronte* (piezas, respectivamente, de Beckett y de Ionesco) con un mínimo de optimismo? Yo creo que no. Pero la gente suele confundir la seriedad con la inteligencia, sobre todo la que es más seria que inteligente. Por eso observaba Umbral que “lo que en Ionesco es talabar-

tería y oficio, en Mihura es espontaneidad”. De hecho, también recordaba el genial columnista, de quien consideraba su “maestro trascendental, fundamental y cojo”, que, al enterarse de que su oponente para su ingreso en la Real Academia era el general Díez Alegría, consideró fructuosa la oportunidad de dicho nombramiento “para enseñar a los académicos a decir PUM”.

Escribió Ramón Gómez de la Serna —que las inventó— greguerías ingeniosas, e igualmente las escribe aquí Guadalupe Codes, que las ha recuperado para las letras actuales, pero difícilmente encontraremos una más sutil que la citada. Mihura fue un incomprendido con éxito. Tenía olfato para el teatro, para convencer al espectador de que el teatro solo merece la pena cuando se burla de uno; especialmente de uno. Tal vez para que no cupiese duda de que así lo hacía, puso un cartel en su teatro prohibiendo el paso a los novios de las actrices. Codes podría poner uno en el suyo invitando a las novias y novios de actores y actrices, no necesariamente en este orden, según lo políticamente correcto, para que completaran el elenco de esta pirandelliana obra, en la que resulta tan importante la descripción del escenario, sumada a la acción mímica del nutrido reparto, como su expresión oral. Lo de menos, a veces, es casi lo que dicen los personajes. Lo de más, lo que dice la autora de ellos y de su circunstancia. Ahí es donde el drama se llena de greguería, de doble sentido, de compromiso irónico, de metáfora y humorismo. Ahí es donde percibimos la extraña personalidad de Codes y su extraordinaria singularidad literaria. Decía Oscar Wilde, en los estertores del siglo XIX y en los suyos propios, que ya entonces era imposible ser original, “ni siquiera en el pecado”. Nos viene ahora, empero, a demostrar Guadalupe, en los albores del siglo XXI, y en los suyos propios como escritora, que es posible ser original, incluso desatendiendo al pecado, como es lo natural en una católica practicante y profesora de Derecho y libertad religiosa.

Tal vez el problema de la literatura haya sido en este siglo largo pecar demasiado, adolecer de convicciones morales, relativizarlo todo hasta el hastío. Nuestra autora no cae en esa licencia. Su estilo no camina exento de provocación, pero es una provocación amable, piadosa, firmemente asentada en la creencia en un sentido trascendente de la humanidad, y no tanto en su devenir de ángel caído. Por eso esta obra tiene algo de auto sacramental. Y lo tiene no solo por su formato y por su gran simbolismo

escénico, sino también por su condición pedagógica, por su voluntario carácter moralizador, porque en última instancia persigue y quiere afirmarse en un mensaje de fe y de esperanza. El reparto está formado por personajes alegóricos de la sociedad actual: la abuela —que además es taquillera— que fomenta la afición teatral y quiere recuperar al abuelo de su desidia; el nieto que parece haber dado un salto generacional hacia atrás para ser como la abuela; la pícara frutera, vistiéndose de frutas en una descripción digna del *Cantar de los Cantares*; el preso, que patéticamente es juez y más patéticamente aún desea ser político; el deportista que suda sin parar; el cura que es más papista que el Papa; el marido malasombra y vegetariano, que en el fondo, como todos los maridos malasombras y vegetarianos, añora la carne, el carnaval y ver a su mujer en Venecia, vestida de máscara, sobre una góndola que los lleve, al fin, al teatro; el anciano que ya no tiene edad porque es el último del geriátrico; la embarazada constante que acaba aceptando el confortable sudor del deportista...

Son individuos distinguibles, representan categorías en el teatro del mundo. No son actores, son personajes, preparados para interpretarse a sí mismos. Ramón —que solía abominar del teatro, pese a que escribiera diecisiete dramas— creía que éste debe mostrar “lo inexpresable unido a lo subconsciente”, “libre de prejuicios que no sean el culto a la belleza”; o más allá de éste, añadiría luego. Lo suyo es el empeño “de desteatralizar el escenario, de intentar superarlo”, de convertirlo en cosa ajena a las convenciones; acaso de despojarlo de lo estrictamente literario, de lo externo, al cabo, que subyace en el existencialismo y en el teatro del absurdo, para transformar la tramoya en el deseo mismo de devolver la experiencia teatral a su esencia prístina, a su naturaleza original, que es descubrir su propia mentira y, consecuentemente, la soledad genuina del hombre en el mundo; un deseo en el que, sin embargo, busca un significado último, distinto de la obra escrita, fuera de ella, en la intimidad del autor. En “su voluntariedad, su noche y su pipa”, llega a decir, con acomodado individualismo, Gómez de la Serna. Es lo que en *El va y ven* parecen expresar, en suma, el joven Federico y el tramoyista, ascendidos ambos en sus empleos. Porque la función debe continuar. Y si bien los personajes simulan al principio que todos esperan a Godot, es decir, un drama que nunca empieza, lo cierto es que nunca acaba.

Lo decía Jardiel: “Es inútil ponerse de espaldas a la sala, porque el es-

cenario está enfrente”. Jardiel respeta a la clientela; no la desprecia, pero tampoco la conmueve. En realidad, solo la epata, como burguesa habitual que es, sin que se dé demasiada cuenta. Por eso el madrileño prefiere lo inverosímil a lo absurdo, para que la gente no se dé por aludida y se quede indiferente, que es lo que la gente cree, desde niña, que significa “inverosímil”, sin que sepamos muy bien el porqué. Indiferente, pero riéndose a mandíbula batiente, que es la forma de redención que la gente corriente enfrenta a la sorpresa y al pasmo.

Ramón, Jardiel, Mihura, sin olvidar a Edgar Neville, López Rubio o Tono. Estas son, supongo, las lecturas que han hecho posible el entremés moderno de Guadalupe Codes. Y llamo ahora “entremés” a su obra por la misma razón que tuve para llamarla antes “auto sacramental”. Porque, además del formato ligero y breve, añade al carácter alegórico el paródico; irradia humor, caricaturiza tipos populares y exagera perfiles sociales. Si empezamos hablando del absurdo al referirnos a su libro, ahora podríamos aludir al teatro clásico para explicar la fuente auténtica de su inspiración.

Guadalupe significa “río oculto”. Y el agua naciente siempre ha estado unida al origen de las vírgenes madres, cuyas imágenes, perdidas y reencontradas una y otra vez cuando ha sido necesario, se asentaban en las oquedades de las peñas, solo a la vista de pastores predestinados. Del mismo modo, se diría que una línea de continuidad del drama de la humanidad, entre el moisés y la mecedora, viniese desde la noche del teatro hasta nuestros días, a través de claves escondidas en modelos aparentemente antagonicos, para dar a luz finalmente a la obra en la que la plenitud de los tiempos adquiere su sentido. No podía ser más feliz que durante el Adviento se haya presentado la delicada contribución que Codes ha hecho a esa obra eterna que es la Navidad, con sus Reyes Magos y sus villancicos, donde todos renacemos, con fe o sin ella, puesto que, en cualquier caso, volvemos a la infancia. “De niño, uno es feliz de verdad y, de mayor, pues... solo estira las sonrisas de aquella edad”. Nos lo dice la autora llevándonos a un teatro, que es un sitio para soñar y para creer que, a la postre, otra vida es posible; más cercana a la inocencia, a la paz, aunque sea más onírica que real. Pero en ese ir y venir del sueño a la realidad y de la realidad al sueño tiene la literatura su tiempo y el teatro su espacio.

Por último, debo hacerles una confesión, que espero no se tome como

burla, sino como licencia literaria. He escrito primero la presentación y luego he leído el libro. Me ha parecido la forma más digna de homenajear al teatro del absurdo, que con esta pieza —creo— alcanza, por fin, su madurez.

* * *

Ahora que de todo hace treinta años, puedo afirmar con pleno conocimiento de causa, y sin temor a equivocarme, que el bisabuelo de Federico en *El va y ven* dio en el clavo al explicarle a su hija la importancia de “no compartir el pupitre de la escuela con un capullo, por aquello de que a uno le podía terminar afectando” (p. 21). Gracias al Cielo, cuando echo la vista atrás, y confío en que mis compañeros de entonces —a los que frecuento— opinarán lo mismo, entre nosotros, florecidos o no, había cualquier cosa menos capullos. Tal vez porque dicha generación, y me remonto aquí a los párvulos que pisaron las aulas en 1984, efeméride orwelliana por excelencia, se toparían con ellos algo después: sumergidos ya dentro de ese otro ecosistema —tan abonado para el crecimiento de las plantas carnívoras— que atiende por “mercado laboral”, del que, ¡faltaría más!, no se libra ninguna de las universidades que en el mundo han sido.

Según les contaba —y me excuso por tamaña obertura, que acaso no sea “para en cámara”—, dentro de aquel grupo de niños que llegaron al colegio La Salle de Córdoba en plena Movida y con la bruja Avería por bandera (“¡Viva el mal, viva el capital!”) sobresalía uno muy rubio, muy alto, muy irónico y en posesión de unos raros —por desusados— modales que enseguida despertaron mi curiosidad. Y es que, para qué negarlo, quien co-escribe estas líneas, como bien se sabe y han padecido los que trabajan conmigo (eufemismo de “a mis órdenes”) o asisten a alguno de los cursos que suelo dictar a partir de las once de la mañana, se afana en —y se ufana de— no ser “ordinario”; o lo que sería aún más terrorífico, “normal”. Se ufana, repito, porque junto a aquellos treinta y dos mozuelos y ocho lindas señoritas dignas de protagonizar alguna de las comedias de Jardiel —damas, en fin, que, al abrigo de la Mariana de *Eloísa está debajo de un almendro*, con el brillo de sus ojos nos revelaron “esa radiación inmaterial que despiden los seres excepcionales; [la elegante fosforescencia] de los espíritus singulares, [...] un poco fantásticos y siempre, y en todo

caso, raramente selectos”—, acabé por aprenderme de pe a pa el himno de nuestro centro, cuyas estrofas más castrenses, y diría que salaces, encerraban una chistosa loa al humor absurdo. Sobre todo entonada por las canoras vocecitas de aquellas ocho niñas: “Joven, soy cordobés que se ufana / con su estirpe de egregios poetas, / pensadores, guerreros y ascetas / que ilustraron la patria y la fe. / [...] / Fiel a Cristo, prometo constante / conservar sin mancilla mi alma, / ostentando perenne la palma / de una fe convencida y viril”.

iiiiii!!!!!! Mis lectores serán muy dueños de rellenar aquí, haciendo gala de su más genérica libertad, las infinitas frases que podrían desfilar entre los signos de exclamación. Y una apostilla: imagino que en los tiempos que corren habrá sorprendido lo suyo el uso de un sustantivo tan sexista como “señorita”. Se lo dedico a todas aquellas que ni lo fueron, ni lo son, ni lo serán, probables socias compromisarias del club “Isabel monta a Fernando”. Comprendan —ellos y ellas— que desde antiguo mi ideal lo vengo cifrando en la Palmira Suaretti de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, que era lo que la gente llama una “mujer distinguida”; es decir, “una de esas mujeres que uno distingue muy de tarde en tarde”.

Vuelvo a excusarme por desviarme del camino carretero... a sabiendas. Y es que tengo para mí que Laurence Sterne “erró con brújula” al declarar en su *Tristram Shandy* que las digresiones son como “el resplandor del sol; son la vida, el alma de la lectura”. Aquel muchacho rubio del que les hablo sentía además una gran devoción por el pueblo de Martos, sufrió la travesía del desierto del Atlético de Madrid —poco antes de que el presidente Gil amenazara al “Tren” Valencia (alias “El Negro”) con acabar entre las fauces de su cocodrilito Furia— y resulta harto probable que —de nuevo como un servidor— pudiera dar la impresión, a todas luces frívola, de haber sido criado con biberón de leche de elefanta traída directamente de la India.

Sea o no cierto, lo peregrino del caso es que había recibido en la pila bautismal uno de esos nombres que marcan. Atendía —hoy como ayer— por Salvio Codes. No recuerdo bien si era el tercero o el cuarto de su familia que heredaba el patronímico del obispo y magistrado de Aquitania. Porque a nadie se le escapa que hay nombres, verbigracia Felisberto, Gumersindo, Recesvinto, Anirino, Ausentita o Urraca, que exigen cierta distinción a sus portadores. Y Salvio es otro que tal. Un par de paréntesis

más tarde, los del bachillerato, la fumadora “Peña del Olivo”, la facultad y las autopistas, esas migas esparcidas por un Pulgarcito que quisiera medirse con Gulliver, se las arreglaron para que en el 2016 —y hago mío otro título de Jardiel— yo piruetee a 400 kilómetros de Madrid y a 30 de mi amigo Codes: un abogado del bufete de Gómez Acebo —*nomen est sanctus*— que, como todo hijo de vecino desde que el mundo es mundo, o sea, desde que a Yahvé le dio por hacer una *tournée* para comprobar que no tenemos remedio, era también hijo de sus padres. Un matrimonio formado por la elegante Carmen Belda y por un inspector de Hacienda —se entenderá ahora mejor por qué el mozo les salió irónico— que lucía impecables trajes de raya diplomática y se parecía al William Powell de *The Thin Man*, pero sin el bigotito.

Pues bien, fruto de una charla con don José Luis Codes Anguita —a diferencia de los títulos nobiliarios, el don hay que ganárselo— y del afilado gusto de mi tía y hada madrina Carmen Cerezo, una tarde de primavera sin sueño, allá por 1991 —no me destetaron con leche de elefanta, pero sí que poseo memoria de paquidermo—, las figuras de Enrique Jardiel Poncela y el resto de los miembros de la Otra Generación del 27 entraron en mi vida para quedarse. Y eso que, antes siquiera de leerla, me empeñé en que la misteriosa Eloísa, a la que siempre he concebido como nuestra Rebeca patria, aunque sin el rictus que afeaba a la hermosa difunta del cuadro de la novela de Du Murier, filmada en hollywoodiense blanco y negro por Hitchcock, se encontraba sentada —y no yacente— debajo de un almendro.

Luego descubrí que Salvio tenía una hermana con ojos de mujer fatal: Guadalupe, querida colega en una Universidad andaluza de cuya sede no siempre quiero acordarme, italianizándola. Y que el refranero español y su propio hogar se habían encarnado en ella con agudísimo empaque. De casta le viene a esta galga, por lo que tampoco me extrañó que en el 2011 publicara junto a su progenitor el *Derecho civil en versos* (ed. Reus) y ahora vele armas como dramaturga con *El va y ven*, la comedia que tengo el gusto de analizar en collera con Javier Tafur. ¡Que Dios reparta suerte! ¡Valor y al toro! Y como se torea y se escribe como se es, no voy a negarle la mayor a Foxá cuando afirmaba que “el único músculo importante en el toreo —y en la filología, valga la licencia— es el corazón”.

Codes ha compuesto una *opera prima* inteligente. Demasiado inteli-

gente para los públicos que corren (o chatean). Porque no ignora que la poética del teatro —y la del ruedo, según nos enseñó Bergamín en *Manegas y capirotos* y *El arte de birlibirloque*— consiste en desengañar al toro, perdón, a los espectadores; no en engañarlos. En saber burlarlos, pero sin burlarse de ellos. Y a fe que *El va y ven* lo hace. Una pieza, precisamente, donde la fe crece en aparcería con el humor. Sin embargo, quien entienda que ha tejido su texto como un hilo de Ariadna con el que coser sus greguerías, las mismas que la avecinan a los aforismos del JB del *Cohete y la estrella*. *La cabeza a pájaros*, o a los del Jardiel de *Máximas mínimas*, estará tan desnortado como aquel pobre que falló que Cervantes había escrito *El licenciado Vidriera* solo para dar a la estampa una retahíla de facecias, chistes y citas latinas salidos de la boca de su protagonista.

Estoy convencido de que *El va y ven*, que podría haberse titulado *El vaivén*, o *Él va, y ven*, resucita, a su modo, una profecía de Ramón con la que, anticipándose al *crack* del 29, a la huidiza República y a la sombría Guerra Civil, que en nuestros días se han metamorfoseado en la Recesión del 2008, tan vivita y coleando, auguraba que “en este momento de transición, en que se ve lo que va a desaparecer y ya está de algún modo como desaparecido, y no se ve aún lo que aparecerá de nuevo en toda su rotundidad, el humorismo es el puente ideal”. Voy incluso más lejos: la greguería, la máxima, el adagio, nada y nunca —mi aversión hacia las pompas de Steve Jobs y sus belcebúes no conoce límites— tienen ni tendrán que ver con un *tuit*. De hecho, son muy pocos quienes los cultivan en España. Y bastará citar las bajeras de las traseras de *ABC* que firma el cineasta Rodrigo Cortés: “Verbolario”, recopiladas como *A las tres son las dos* (Salamanca, Delirio, 2013) y *Dormir es de patos* (Salamanca, Delirio, 2015), que beben lo suyo del afilado ingenio de Ambrose Bierce, del que la editorial *Libros del zorro rojo* rescató no hace mucho sus *99 fábulas fantásticas* (2010) traducidas por Marcial Souto e ilustradas por Carlos Nine; y no me dejaré en el tintero esa joyita de la brevería que es *No pasa nada si a mí no me pasa nada* (2009), del poeta bejarano Luis Felipe Comendador, de nuevo auspiciada por los “delirios” de Fabio de la Flor. Les regalo tan solo una perla: “La libertad no existe para los que tenemos fincas”. O bien: “Si decides enamorarte —¡la encantadora Palmira Suaretti!—, hazlo de tu idea de mujer y no de otra cosa”.

Protagonizada por una comunidad de vecinos, *El va y ven* se mece

como un homenaje al teatro y, asimismo, como una renuncia —tal vez renuencia— al *genus* naturalista, según razonaré más tarde. De ahí que todos los actores deban “gesticular de modo grotesco y excederse en la dicción”. Estructurada en un solo acto dividido en seis cuadros, la autora no oculta en una de sus notas al pie que la mayor parte de sus diálogos se levantan sobre greguerías, de cepa burbujeante y barrica achampanada, que, en su caso, y con no poca sal, denomina “guadalerías”. Un homenaje a Gómez de la Serna, por ser “imaginativo, rompedor, franco, entusiasta, surrealista, bienhumorado; [...] todo ello a un tiempo, y de modo ininterrumpido; [...] y a mí, las personas así, me caen muy simpáticas”.

No obstante, el lector se topa ya en el primer cuadro, y he aquí uno de los diminutos lunares —¡cráteres de luna!— que puedo afearle a su texto —junto al estrambote que Codes añade tras la caída del telón, que juzgo baladí por rebajar la potencia de la elipsis entre el moisés y la mecedora, sobre la que volveré— con una cuestión tan resbaladiza como un cangrejo cocido; con un apuro, en suma, que se ha venido debatiendo desde los tiempos de Valle Inclán y luego de los de Jardiel: el carácter representativo o irrepresentable de sus acotaciones. En *El va y ven* el peligro se cifra —más que en las didascalias— en las notas-homenaje, casi una hoja de ruta, si no el mapa del tesoro, con las que Codes contrapuntea varias de sus escenas.

Sic rebus stantibus, nos hallamos ante un teatro para leer, o bien ante un teatro que precisaría de una voz en *off*, a modo de aparte, a zaga de las glosas infrapaginales de las novelas de Jardiel —¿*Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?*—, no solo para explicar los guiños al crisol de dramaturgos por los que la autora siente devoción (el “teatro integral” de Shakespeare, Calderón, Lorca, Arthur Miller, Beckett, Muñoz Seca, Neville, Boadella...), sino para guardar como oro en paño las inspiradas guadalerías que el público nunca podrá saborear dentro de la sala. Un botón de muestra: “Siempre he tenido la impresión de que se puede adivinar mucha actividad cerebral tras una coliflor. Ello no obsta para que, del mismo modo, considere que hay quien, en lugar de cerebro, tiene una coliflor en la cabeza” (p. 16). Y no me privaré de copiar las más líricas y/o desopilantes: “Para gozo del *verde*, y la tranquilidad del «eurogrupo», los actores no fumarán durante la función. Albergó la ilusión de que no sea censurada mi primera obra. He puesto al cartel y al cenicero a rezar para contrarres-

tar así, en parte, la ola secularizadora y de fanatismo impío que recorre España en la actualidad” (p. 16); “Gota de sudor... lágrima de la piel” (p. 22); “El de la trompeta es el único sonido que llega hasta las nubes, esos balcones que cuelgan del Cielo” (p. 46); “Los ancianos sois jóvenes multiplicados” (p. 68); “—¿La transversal ya no tiene funda que la proteja? —Ahora ya no. La tenía pero s(e) (h)A «ído»” (p. 44); “El yo-yo es el juguete que mejor sintetiza el egocentrismo infantil” (p. 50); “El sol solo dora a los ricos. A los demás, nos broncea modestamente” (p. 52); “En la cárcel dormimos la mitad que el común de los mortales, pero soñamos el doble” (p. 63); “Cada cigarro que se fuma un juez [...] es la vida de un condenado hecha ceniza” (p. 71).

Puesto que he aludido ya a los guiños, no estará de más abundar en el decorado que preside la obertura de *El va y ven*: “Un hermoso ojo con enormes párpados y largas pestañas; se cerrará, [...] [como digo], cada vez que la autora pretenda destacar la influencia de algún escritor, filósofo o dramaturgo. [...] Al fondo, un columpio recorrerá el espacio escénico de izquierda a derecha [y viceversa] mientras dure la función; dentro del columpio hay otro ojo, que permanecerá cerrado durante toda la obra, a modo de guiño permanente” (p. 13). He aquí mi cómplice reproche a Codes, que, con admirable modestia, precisa que “para qué vamos a engañarnos, no hay muchos guiños”. Y me pregunto: ¿no les ha venido a la memoria el onírico techo poblado de ojos que Dalí diseñó para *Spellbound* (*Recuerda*, 1945)? ¿Y no tendrá algo en común ese ojo de *El va y ven* con el *Big Brother* de Orwell, y hasta con los que escrutaban a la bailarina en el cortometraje (*Destino*) que el propio Dalí y Walt Disney animaron al alimón hacia 1945? Respecto al globo ocular cerrado que se cimbra de acá para allá, les invito a echar un vistazo —¿qué si no!— a las fotos en 3D del turinés Fabio Berti y al poema *Idea* (2015) de Francisco Aliseda. Y conste que he citado por dos veces al genial pintor de Figueras porque no ignoro que, en el segundo cuadro, la lámpara de la consulta del médico tiene forma de chupete (p. 26).

Lo escribí antes, y lo repito: el muro con el que tropezará la pieza de Guadalupe Codes es la falta de un público dotado de los saberes que ella —culto como es— le demanda. Por eso yo hubiera prescindido del susodicho par de ojos, más o menos dalinianos, más o menos quevedianos, dejando los homenajes más ocultos, más esotéricos, si se quiere, para

obligar a quien asista a su espectáculo a descubrirlos a calzón quitado. Asumamos lo archisabido, que en la pluma de Bergamín solía adoptar el martilleo de una salmodia: “Bienaventurados los que no saben leer ni escribir, porque ellos serán llamados analfabetos”. Diríase que para Codes el teatro será calderoniano, más que lopista, o no será. Con otras palabras: si solo el vulgo pagara el billete de esta comedia —donde por cierto ningún sujeto viste esmoquin ni de blanco satén—, su autora se negaría a hablarle en necio; y con mucho gusto.

Dos actantes del primer cuadro (el director y el tramoyista Ignacio) offician como maestros de ceremonias; son un par de obreros chambelanes que nos anuncian que la comedia de la vida va a comenzar, igual que en el clásico (*Twentieth Century*, 1934) de Howard Hawks. A continuación, nos deleitamos con un escenario de tres alturas, demediadas por varias puertas —hay que aplaudirle a Guadalupe su talento para la carpintería teatral— que dan entrada a una casa que alberga, según ha señalado Tafur, una frutería, un gimnasio, una iglesia, la consulta de un ginecólogo, un parlamento, un geriátrico y, por último, un bar. Todas las puertas pertenecen a esta comunidad y, claro, como cabría suponer, se hallan en los antípodas de otras que los menos avisados juzgarán similares y que, empero, hunden sus mediocres jambas en la tiranía de los *mass media*: las de las risas enlatadas, o pequenoburguesas, o amojamadas, esto es, amortajadas. Creo que nadie me rebatirá a estas alturas que el productor José Luis Moreno (o quizá el cáustico Rockefeller, su mejor creación, si es que no fue al contrario) hace tiempo que se vendió a las hieles del pan y del circo.

Ustedes me entienden: la comunidad del señor Cuesta y el resto de los que se nos avecinan. Por el contrario, el bloque que ha construido Codes acarrea bastantes más ladrillos de *13 Rue del Percebe*, que Ibáñez dibujó para la revista *Tío Vivo* en 1961, y sospecho que de la no tan popular *Una casa en Nochebuena*, salida de los lápices de Xaudaró, quien acostumbraba a firmar sus tiras con un chihuahua blanco. Un auténtico punto filipino, habida cuenta de que este viñetista nació en aquella excolonia española. Pero el patio de vecinos de *El va y ven* también conserva algún que otro baldosín de la pirandelliana pensión por la que pululaba el paisanaje de *Alberto* (1949), la primera obra que José López Rubio estrenó en solitario. Y no podía faltar en mi reseña la “habitación de un hotel de segundo or-

den”, abierto en una “capital de provincia de segundo orden”, de los *Tres sombreros de copa* (1932) de Mihura: una comedia que es prima segunda (aunque tres años mayor) del camarote que superpoblaron los hermanos Marx en *A Night at the Opera* (Sam Wood, 1935), toda vez que el madrileño se encargó de traducir al español durante la década de los Treinta muchos de los diálogos de las cintas de Groucho, Harpo, Zeppo y Chico. Y por ello, desde la ya mítica *Duck Soup* (*Sopa de ganso*, Leo McCarey, 1933), las correrías de Rufus T. Firefly (Groucho Marx), que llegaría a ocupar la presidencia de Libertonía, nos resultan —si cabe— todavía más descacharrantes. Bien es cierto que Córdoba no es cualquier lugar de Europa, ni muchísimo menos de Libertonía; y, aunque me duela —Pemán destiló aquí la lejía de sus sarcasmos—, también lo es que “casi nunca ha dejado de ser un vagón de primera con gente de tercera”.

Desde el principio, Codes se las maravilla para cargar la ironía de sus tintas felices, pues no conviene pasar por alto que los parroquianos del inmueble son los esperables, con excepción de dos: el parlamento, donde entrará un preso que antes había ejercido como juez (¿sobrevuela por aquí la sombra del magistrado estrella (y estrellado) Baltasar Garzón?); y el bar, convertido en el conspicuo reino de un malasombra. Añado otro detalle capital: en este circo de tres pistas y alturas, en esta suerte de corral de comedias de vanguardia, la autora ha incluido un balcón andaluz en el que se lee “Teatro” y al que se dirigen todos y cada uno de los miembros de su bizarra “Asociación de ideas”. Una *politeia*, muy aristotélica por cierto, que fiará su destino a la balanza de la “autarquía”.

El segundo cuadro nos sitúa frente a una cola —y algún rastro queda de lo que en nuestro Barroco se conoció como “entremés de figuras”, cuyo rescate emprendió don Eugenio Asensio— a la que se irán sumando los variopintos personajes de Codes, que desean asistir a una función de la que nada sabremos. Y lo hacen al son de la *Carmen* de Bizet, porque, según aclara la autora en sus notas de polvo de estrella, “no es habitual que un francés acepte gustoso que su obra esté ambientada en España (¡nada menos que en Sevilla!); porque uno de los personajes es torero, [...] y finalmente porque el autor fue un auténtico visionario de los nombres tan horteras que los españoles elegirían para sus hijas más de un siglo después. [...] También he de confesarles que mi madre y mi hija pequeña se llaman Carmen, pero esto no tiene nada que ver” (p. 19). Llegados a

este punto, no me resisto a deslizar un apunte de hispanista de provincias con vocación de servicio público: no dejen de leer el ensayo sobre este particular que Jean Canavaggio acaba de publicar en el Centro de Estudios Europeos: *Las Españas de Mérimée* (2016), quien —como el autor de dicha monografía, aunque esto se diga menos de lo debido— fue un atento estudioso de Cervantes y los clásicos de nuestro país.

Es entonces cuando la abuela de Federico nos avisa de que lo que se representará dentro de la sala —o tal vez fuera, porque no desvelaré al lector (ni a la lectora) la última vuelta de tuerca del texto de Guadalupe Codes, en la mejor tradición de Pirandello o de Brecht—, la tierra prometida que nosotros nunca pisaremos, o quizá sí, es una “obra de teatro sobre el amor al teatro” (p. 21). Tanto como hayan podido serlo, respecto al cine, *La nuit américaine* (1973), de François Truffaut, o la vilipendiada —por incomprendida— *La reina de España* (2016), de Fernando Trueba, secuela de la en principio sí meritoria *La niña de tus ojos* (1998). Las tres poseen un vínculo en común y Codes lo declara sin ambages: “los que llevamos dentro [el teatro o bien una pantalla plateada de sombras] observamos la vida con otros ojos. ¿Puede haber algo más ilusionante?”.

No deberían escapar al lector atento una serie de detalles de este segundo cuadro; como esa frutera que abre una granada por la mitad y saca de ella una pulsera de rubíes: metáfora digna de los bodegones poéticos del tiempo de los Austrias, con el zurrón de Polifemo, las *Soledades* de Góngora o los versos de Chiabrera a la cabeza. O esa acotación en la que la misma frutera adorna su cuello con un racimo de uvas verdes —y nada agraces, por llamar a capítulo a las moras de Carmen Jodra— y nos devuelve un retrato de vanguardia en la encrucijada que anuda el *Cantar de los Cantares* —así lo ha glosado Tafur— con los cuadros de Hermenegildo Anglada Camarasa o Maruja Mallo —remito a su *Racimo de uvas* con forma de corazón y al no menos sugerente *La sorpresa del trigo*— y la samba de una tercera Carmen, de apellido Miranda, ya que la frutera de Codes se toca con una piña en el pelo.

Y qué decir del deportista que llega raudo y sudoroso a la misma cola y a la misma taquilla de ese teatro que «vemos pero no vemos» en “calzoncillos a lo Cary Grant” (p. 23), el indiscutido rey de la *screwball comedy* de la RKO y la Metro. Obviamente la dramaturga nos incita a pensar en una de las secuencias más celebradas de *North by Northwest* (*Con la*

muerte en los talones, 1959), otra vez del maestro Hitchcock; o en el albornoz que le servía a Grant como abrigo en *Bringing up, baby!* (*La fiera de mi niña*, Howard Hawks, 1938). De todo ello les ofrecerá puntual información el delicioso artículo —a los filmes protagonizados por el de Bristol se les ajusta mejor que al resto, como un guante cibellino, el epíteto “delicioso”— colgado el 9 de noviembre de 2012 en el blog *Donna mi prega*: <https://guidocavalcanti.blogspot.com.es/2012/11/cary-grant-en-calzoncillos.html>.

A su lado —quiero decir al lado del *sportman*, no de los calzones de Cary Grant: somos gente fina—, Guadalupe Codes sitúa una peculiarísima iglesia con una centralita para atender comuniones, bodas —excluyendo las de oro, hoy día convertidas en raro desiderátum— y funerales; la diócesis de un cura al que Dios en persona, o en espíritu y *voice over*, como en la novela de Jardiel o en las películas de Frank Capra (*It's a Wonderful Life!*, *¡Qué bello es vivir!*, 1946), del que vitoreamos su 120 aniversario, y más tarde en las de Berlanga (*Los jueves milagro*, 1957), no dudará en sermonear si lo juzga preciso. Pocos filmes tan navideños y heideggerianos —la reflexión sobre el tiempo y el ser más sugestiva que yo haya visto— como el de Capra, cuyo sello sobre *El va y ven* juzgo categórico en este segundo cuadro. Basta fijarse en la escena de la embarazada a la que entregan una ecografía tridimensional que le permite contemplar el pasado, el presente y el futuro; y al ginecólogo que enfrenta a la madre con la imagen de su hijo algunos años después. Téngase en cuenta que la profesora Codes cree a pies juntillas en Melchor, Gaspar y Baltasar. Lo mismo que yo fabulo a menudo con Clarence (Henry Travers), aquel Sancho Panza del Cielo que vino a la Tierra para escudar y salvar la vida de George Bailey (James Stewart) en la villa de Bedford Falls (o Potterville).

Como digo, la obra de Guadalupe Codes es incisiva, pero salerosa y valiente. Y cuando se es valiente, suele haberse conocido la verdad, de tal modo que esa misma verdad nos haya hecho un poquito más libres. Por eso se atreve, dentro del segundo cuadro, con saetas de incorrecta política —parto de la evidencia de que la política (y el político) hace mucho que abandonaron lo correcto—, como esa acotación en la que un rebaño de ovejas cruza la escena y se oye un sonoro “beeeeee” justo después de una nota (p. 27) en la que la autora ha escrito: “Me gustaría poner de mani-

fiesto la incertidumbre que me provoca el voto de confianza que nuestro papá Estado —¡ay, si me adoptara alguien!— nos otorga en la actualidad. Seguramente movido por la noble diligencia propia del buen padre de familia, tiene mucho gusto en hacernos partícipes, a todos sus hijos, de los momentos más importantes de la vida, como supongo que es el de depositar nuestros votos en una urna; y ello, con independencia de que tengamos —o no— alguna noción sobre economía, relaciones internacionales, sanidad, seguridad interior, educación... y qué sé yo”.

Se comparta o no su postura, porque para gustos los colores y los votos (azul, rojo, naranja, verde y hasta violetas en el ojal), Codes, que parecería alistarse aquí del lado del preliberalismo ilustrado, herencia de Montesquieu, también armoniza (¡oh sorpresa!) con el recientemente fallecido Gustavo Bueno, padre del materialismo filosófico, quien, antes de pasar a mejor vida, concluyó que “habló el pueblo y dijo... mu”. Para ser exactos, dedujo que “en España cada uno dice lo que le da la gana y no sabe lo que dice”. Ergo cabe inferir que nuestra piel de toro siempre se ha resistido a abjurar de su carpetovetónica dehesa de gran teatro del mundo (absurdo).

Puede provocar algún sarpullido —se les curará enseguida— que la frutera, en su diálogo con el “deportista en general”, le replique que “si fueses un deportista de género, te tendríamos que llamar *deportisto*, ¿verdad?” (p. 27) y se bebe con una asignatura tan inútil como la “transversal de género”, materia que, sin ninguna duda, les podrá ilustrar mejor que yo cualquiera de los que poseen una coliflor en lugar de cerebro. Aca-so porque, como intuye Codes, “en el Syllabus del siglo XXI” la sílaba prohibida no es otra sino “ta”; la misma, de hecho, que repelía al abuelo Vanderhof (Lionel Barrymore) de *You Can't Take It With You* (*Vive como quieras*, Frank Capra, 1938), quien —*mutatis mutandis*— no comulgaba con ningún movimiento, ideología o quehacer que pudiera etiquetarse por medio del sufijo “-ista”.

También se antoja un punto espinoso el diálogo —y la toma de partido— entre la frutera y el cura acerca de cómo debería actuar este último en el amargo trance de darle la extremaunción a una embarazada, siempre que se asuma que “toda vida humana tiene alma” (p. 53). El clérigo opone entonces que se vería en la obligación de consultar el Código de Derecho Canónico. No da puntada sin hilo Codes, quien desliza a lo largo de su obra varios guiños al Papa Francisco; el mismo que ha alentado claras

“indicaciones de austeridad” (p. 46), dando así al traste, a mi juicio, con el viscontiniano *trousseau* de Benedicto XVI, cuya ciencia estética —verbigracia su *camauero*, el gorro de terciopelo escarlata forrado de armiño— abrigaba toda una declaración de principios éticos que abogaban por los ritos preconciarios y hasta diría que por la existencia de un Dios al que debe de complacerle la hidalguía y principalidad de sus ministros. Si así lo quiere Bergoglio, que apuesta en cambio por volver a “los modos de las primeras comunidades cristianas” (p. 48), me sorprende que Codes —que enuncia cristalina su postura al hilo de los embarazos de alquiler: “Los hijos, al fin y al cabo, son una madre dividida... Y dividirse por otra, caray, ya hay que ser mema” (p. 55)— no se haya mojado aquí siquiera en una de sus notas; sobre todo porque desde hace un par de siglos contamos con el *Tratado de embriología sagrada* (1848) del padre Inocencio María Riesco Le-Grand (II, IV, 5) y el propio Francisco acaba de bautizar al hijo de una madre soltera y a otro fruto de un matrimonio civil; amén de que la Comisión Teológica Internacional se pronunció con firmeza en el 2007 sobre dicho particular: “La esperanza de salvación para los niños que mueren sin bautismo”. Fin de este pequeño sermón, en la medida que no tengo ni un pelo de teólogo. Eso sí, el cura de *El va y ven* —y conste que servidor ha tratado con más de uno, y de dos, que no podían pasar sin su contorno de ojos— seguro que lucirá (o debería hacerlo) alzacuellos y *clergyman* de seda, ya que “¡a ver cuándo dijo Jesucristo que los curas y los religiosos no puedan amar el arte y la cultura!” (p. 62).

Dejemos a la embarazada —y al Papa Francisco— tranquilos, para que el foco ilumine ahora al preso que entra en su “casa” tarareando el himno del Atleti. El maleante responde por Melchor y acaban de concederle el tercer grado. Enseguida toma la escena un lúcido viejecito que, como el Carl Fredricksen de *Up!* (Pete Docter, 2009) o *El abuelo que saltó por la ventana y se largó*, de Jonas Jonasson (Salamandra, 2012), detesta juntarse con los de su quinta, ansía celebrar su cumpleaños en un teatro y opina, cual Unamuno redivivo, que lo mejor sería volver “a la edad aquella en que vivir es soñar”. Una técnica, esta de las citas citables, que vincula a Guadalupe Codes con el teatro de Bertold Brecht y hasta con lo que Azorín tituló “sinfronismo”, o sea, la coincidencia de sensibilidad, pensamiento y estilo con los novelistas, dramaturgos y cineastas objeto de sus lecturas.

Más a contrapelo discurre su defensa a ultranza del tabaco, esa “pasión de la gente cultivada, [hasta el punto de que] el que vive sin tabaco no es digno de vivir” (p. 72). Y vaya en mi descargo que un servidor no ha fumado un cigarro en su vida. Por eso he tenido que pedir cierta indulgencia plenaria a la autora y a muchos de los miembros de mi familia para, al menos, sobrevivir mal que bien.

No me he olvidado del malasombra apostado en el bar. Tiene sed, pero no sabe de qué. Si continúa sobrio, luego le haremos una visita. Adelanto apenas que el sacerdote no tarda en invitarlo a que frecuente su bloque —entiendo que católico—, donde podrá encontrar la felicidad y, con ella, la locura (p. 58). Siempre que no sean lo mismo, como propuso el utópico Don Quijote: el deseo del bien y la derrota del mal; el desrazonamiento del sentido común en aras de la verdad, de la virtud y de la belleza.

El tercer cuadro representa uno de los aciertos de esta obra. La autora indica que las figuras de su entremés “se convierten en muñecos de tela —o marionetas—, quedando en estado «latente», salvo cuando comience a intervenir cada uno de ellos: en ese momento «recobrará vida» y se pondrá de pie para volver a sentarse” (p. 35). Estoy seguro de que, tratándose de una entusiasta del universo lorquiano, tan certero quiebro participa de los primeros tanteos escénicos del Grupo del 27, con el granadino y Alberti abriendo el cartel. No debería ignorarse la fortuna del teatro de títeres durante los locuelos años Veinte. Piezas como *El maleficio de la mariposa* (1920), con un reparto formado por curianitos y gusanos, o la farsa del *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), nunca hubieran sido los mismos de no haber rodado por Europa a lo largo de esa década la compañía de títeres del *Teatro dei Piccoli* del italiano Podrecca, retablista y taumaturgo italiano, creador de un “teatro de los prodigios” —tanto como lo es *El va y ven*—. No en balde, contribuyó a la reteatralización de la escena de Vanguardia con fábulas y operetas acunadas por una ola de novedad comparable, según razonó García-Abad, a la de los ballets rusos de Diaghilev. Un *Grand Guignol*, en definitiva, que pondría la primera piedra para compañías tan modernas como *Títeres Etcétera*.

Pero no nos engañemos. Las figuras de *El va y ven* casi nada deben a los cristobitas ni a los autómatas de cachiporra. Tampoco a los *puppi* sicilianos de los Hermanos Napoli. No sienten el menor deseo de aburrirse,

ni de contarnos miserias en el portal de ninguna escalera. Son parientes lejanos del baile de máscaras ideado por Castelao para *Os vellos non deben de namorarse* (1941) y, más aún, de la tesis del actor como “supermarioneta” (*über-marionette*), en el haber de Gordon Craig. Codes nos brinda un teatro simbólico en el que, partiendo del envite wagneriano del “arte total”, el entorno dramático no rodea, sino que justifica el estado anímico de unos sujetos con altos vuelos de sainete —porque España, independentistas incluidos, se ha trocado en un cuadro de (malas) costumbres a lo Arniches—, sin rozar apenas la astracanada ni el vodevil. Pero no del Arniches —lo matizaré— que confiaba en “estimular las condiciones generosas del pueblo y hacerles odiosos los malos instintos”. La autora se apoya, aun con cuentagotas, en varios recursos antirrealistas (los ojos que presiden el escenario) para encuadrar la mirada del público. Y vuelve a dar en la diana —huyendo de lo fácil— al no convertir su auto sacramental, su sainete, su entremés de figuras, en una jaula de grillos. Y eso que el malasombra exclamará atónito: “Madre mía, ¡pero si están todos pirados!” (p. 49). Sin embargo, tal y como ocurría en la *Eloísa* de Jardiel —salvo Micaela—, ninguno de estos personajes es un trastornado, ni un bala perdida. Sí que lo son, para decirlo con Ortega, las circunstancias que los acechan.

No tiene desperdicio la charla entre el malasombra y el preso (p. 63) acerca del traslado de la cárcel al extrarradio; de ahí la conversión del segundo en un “excéntrico” de cuidado antes de su vuelta a casa y, en buena lógica, de “re-centrarse”. Más que hilarante, y no falto de doblez político, el que Codes ponga justo en la boca del preso una de sus greguerías más preclaras: “La libertad radical hace tanto daño como los radicales libres” (p. 64).

La obra acaba dando entrada al anciano Alberto, al que la frutera define como como “la nuez de nuestro bloque” (p. 68). A mi juicio, se trata del vecino que fija la clave interpretativa de toda la pieza cuando alude a que el malasombra sufrió la muerte de un hijo. De hecho, nos informa de que la mujer de este malaje fue la única que logró rescatarlo de la depresión en la que estaba sumido con un sonoro recreo: la orquesta en la que el sieso en cuestión toca el contrabajo. Y eso es exactamente *El va y ven*, una orquesta afinadísima en la que cada uno de los vecinos acompaña, a semejanza de las barcarolas para gondolero y coro, cuyo ritmo se basa

en el movimiento de los remos, al que lo antecede y lo sigue en la cola frente a la taquilla. La orquesta, y más aún sus greguerías, que acaban por transformarse en la lengua franca del bloque, aunque a algunos le sonará a esperanto, es la tabla de salvación a la que se agarra el atribulado Malasombra, a la sazón marido de Rocío, que hace aquí las veces de taquillera. Por eso el gris contrabajista que solía gastar sus días y sus noches acodado en la barra del bar, como los mohínos perdedores de los lienzos de Hopper, empieza en el tercer cuadro, y solo en el tercero, a disparar —engarzándolas en rosario— nuevas guadalerías.

En resumidas cuentas, al final de cuarto cuadro, este Malasombra oficia ya como el “mejor embajador del gran teatro de mundo” (p. 78). Y su evolución trae de nuevo a mi memoria el *New Deal* de Roosevelt y Frank Capra, las luces de los seres humanos cuando alcanzan a engolfarse de “caherencia”, lujosamente obumbrados por el tisú y las lentejuelas de las comedias chifladas de Mihura, Jardiel o Neville, pero también de las de Lubitsch, Hawks, La Cava, McCarey, Leissen o Sturges.

Incluso revolotea por esta comunidad de Codes, bastante más amable y menos corrosiva que la de Álex de la Iglesia (2000), esa curiosa *Familia* (1996) de Fernando León de Aranoa, cuyo debut en la pantalla grande se colocó seis peldaños por encima de lo que nos ha ofrecido después. Insisto: la “orquesta” es la clave; porque también la abuela Rocío se encarga de orquestar la farsa que me he resistido a desvelar y que tiene que ver lo suyo con romper la cuarta pared, pero hacia dentro del escenario. O si se quiere, la culpable de procurar que nadie sepa —y su marido menos que nadie— que las cosas nunca son lo que ni cómo parecen. La directora de un sainete —no me olvido del papel simbólico de la embarazada: por eso reciclaré el verbo “gestar”—, de «una familia sin parentesco» y hasta de una especie de gangarilla o compañía de cómicos de siete lenguas que se repliega sobre sí misma y debiera ser declarada de protección oficial. Porque ese bloque demediado al que me refería al principio de estas líneas encarna la clave de bóveda, la genuina protagonista de la pieza de Codes; igual que lo había sido la casa-fortín de Carrizales en *El celoso extremeño* de Cervantes. Ese bloque autárquico en el que “todos [sus] miembros nacen, crecen, se divierten, se reproducen y mueren; y todo eso, sin necesidad de salir de allí”, simboliza el espejo invertido de cualquier totalitarismo de gris o rojizo pelaje; un oasis donde la vida, que rara vez responde

a nuestros anhelos, por más que sepa arreglárselas para confortarnos con fotografías que sí coquetean con lo soñado, cobra su pleno sentido al disfrazarse de quimera, de pantomima y de gozoso carnaval.

En el quinto cuadro asoma el segundo giro argumental de *El va y ven*. Lo que podría haberse reducido a un mero epígono de comedias negruzcas del jaez de *Death at the Funeral* (*Un funeral de muerte*, Frank Oz, 2007), termina evolucionando hacia una estructura con dos tramas en paralelo, pero sin superposición —la taquillera y el tramoyista, por un lado, y la cola delante del teatro, por el otro— que confirman la audaz propuesta de Guadalupe Codes, que parece heredera de los diálogos multitudinarios de Jardiel o, más si cabe, de los planos secuencia de García Berlanga.

El broche donde se dan la mano un bautizo y un réquiem, lindero de esos cuentos de Navidad pesadillesca con alguna caricia dickensiana, vincula *El va y ven* —por varios motivos en los que no puedo detenerme aquí— con *La primera noche de mi vida* (1998) de Miguel Albaladejo. El entremés vuelve entonces a recogerse sobre sí mismo, elevando su ironía al cuadrado, con sones de comparsa, porque ahora nadie es lo que dijo ser; y si nadie era lo que había dicho, se me antoja lícito que —como el mismísimo Don Quijote— cada cual se instale en la ficción, la orqueste, la dirija y la protagonice donde, tal y como le venga en gana.

Ese bautizo y ese entierro que cierran la pieza son la proyección del moisés y de la mecedora que se hace astillas al final; una imagen felicísima, por elíptica, del ciclo de la vida (o tal vez del eterno retorno); un epílogo afligido pero esperanzado, errabundo pero inmóvil, como lo era aquella otra mecedora desde la que Mose Harper (Hank Worden) avistaba y esperaba, con un lapso de varios meses y dos horas de metraje, la ida y el regreso de Ethan Edwards (John Wayne) en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, John Ford, 1956).

Obviamente, el texto de Codes, que sabe cómo convertir la carcajada en humor sonrisa, nada tiene que ver con un *western*. Eso sí, creo que ese plano de la obra maestra de Ford, que se abre con una puerta y se cierra con otra, del mismo modo que *El va y ven* se abre con un ojo que acabará por cerrarse, se arrima por varios de sus flancos al sacerdote-guerrero “Le Capitaine” que encarnó Ward Bond, cubierto por una improbable chistera en medio de los roquedales de Texas; y sobre todo, al tronado y me-

siánico Harper, que solo pedía un techo, una mecedora y un fuego junto al que calentarse. Igual que el anciano que se balancea en la despedida de esta pieza, sin que llegue a tomar la palabra en ningún caso. El mismo que —así quiero imaginarlo—, en siglos más civilizados, recordó que de niño poseyó un mundo que valía de veras la pena. El capitán de una infancia con aposentos de jardín, de películas, de circo... y de manicomio.

Lecciones y maestros

Víctor Infantes (1950-2016), marca de agua

PEDRO RUIZ PÉREZ

Universidad de Córdoba

Hace unos días llegaba el último aguinaldo navideño de Víctor Infantes. El número 20 de una preciosa serie, convertida ya en gozosa costumbre y ansiado regalo en estas fechas. En un sobre *ad hoc* y con una inconfundible caligrafía, llegaba siempre una sorpresa, algo diferente al año anterior, pero siempre con dos rasgos constantes: una mirada única sobre el libro y la literatura y una generosidad sin límites.

El aguinaldo número 20 nos regalaba algo más que una curiosidad. La reproducción de la portada de un ejemplar de la *Segunda parte del Quijote* de la imprenta de Juan de la Cuesta (1615), con la firma de Cervantes y la indicación de dónde guardaba el libro, viene acompañada de una nota con las reconocibles características en los textos del autor: brevedad, condensada erudición, gusto por la expresión ingeniosa y, sobre todo, una nueva luz sobre los hechos literarios y sus posibilidades de estudio. En este caso, se trataba de algo más que una efeméride (de las que se multiplicaban en la prodigiosa memoria de Infantes): la materia y la firma conjunta con Ana Martínez Pereira remitían a dos enjundiosos proyectos de investigación, desarrollados en los últimos seis años, que han puesto sobre la mesa de los filólogos nada más y nada menos que un censo de los ejemplares conservados de las tiradas iniciales de las dos partes del *Quijote*. De nuevo encontramos una síntesis, esta vez a lo grande, de una manera de hacer marcada por la delimitación de un objeto preciso, su estudio sistemático y el resultado de una visión siempre nueva sobre las facetas más diversas de las prácticas literarias. Así quedan atendidos los procesos de composición de los textos, de su reproducción y transmisión, de su codificación y lectura, pero también de su conservación y del aura

que un transcurso de siglos ha añadido a su perfil. En su método aplicaba el rigor y el calor de la filología más viva, y este saber lo fusionaba con su otra pasión, la bibliografía, convertida en sus manos en algo más (que también) una mera nómina de impresos. A la zaga de admirados maestros, como Rodríguez Moñino, Infantes logró de manera inigualable aunar ambas tradiciones para revivificarlas y, sobre todo, otorgar nueva vida a los textos, incluso los más olvidados o periféricos.

Así operó desde las *Danzas de la muerte* a la poesía experimental del siglo XX, con una especial predilección por los periodos medieval y áureo. No se alejó de las grandes obras de estos periodos, y, junto al *Quijote*, ahí están sus trabajos sobre *La Celestina* para demostrarlo. Sin embargo, como en sus aguinaldos, Infantes siguió con preferencia los caminos menos usados, las vías menos atendidas en la lectura y la investigación. Y ello atañe tanto a los objetos de estudio (y de amor por el libro) como a los enfoques críticos. Entre los primeros, recuperó para nuestra consideración, entre otras joyas olvidadas, los pliegos poéticos, la literatura del erotismo, las historias caballerescas breves o los juegos visuales del ingenio poético barroco, en cuidadas ediciones y atentos estudios. De sus reflexiones surgieron para quedarse en nuestro acervo conceptual nociones como las de “género editorial” o reflexiones sobre las formas de titulación en los textos tardomedievales, el papel de las cartillas para aprender a leer y los modos de abordar el estudio de las bibliotecas a partir de los documentos, por no agotar los ejemplos. Algunas de las principales líneas de estudio en nuestro campo serían impensables, por no decir imposibles, sin los trabajos y la figura de Víctor Infantes. Y, lo que es más importante, como sus alumnos en el aula, a quienes escuchamos sus intervenciones en una reunión científica, nos será difícil olvidar el doble efecto que nos causaba, primero de pasmo, luego de estímulo, siempre de agradecimiento por el saber que regalaba con una elegancia que apoyaba en el guiño irónico, con un saber que camuflaba bajo el aparente chiste, con una generosidad que diluía en afabilidad.

Su lección es inimitable, pero debemos seguirla en lo que esté a nuestro alcance, y ello nos lleva de nuevo al aguinaldo. En este mundo de lo virtual, Infantes se acogía a la realidad de la materia, en su caso, en nuestro caso, el impreso, y nos recordaba que en la tipografía manual la imagen iba sustancialmente unida a la palabra, en ilustraciones, composiciones,

variantes tipográficas, experimentos compositivos... Toda una visualidad presente siempre en su consideración, en sus estudios y en muchos de sus trabajos. Al reproducir una portada, un taco xilográfico, una anotación marginal o el fragmento de un cartel poético, Infantes dejaba atrás la tarea del arqueólogo, pero también la del especulador, pues ni le tentaba la especulación de un mercado de piezas únicas y escondidas, ni la elucubración sin riendas al margen de la realidad de los textos. El placer era el de compartir, el de recordar la existencia de pequeños tesoros y facilitar su disfrute, el deseo de ampliar la extensión de nuestra mirada desde las cimas más altas al detalle más nimio, e igualmente significativo. El regalo navideño, con la constancia de dos décadas, lo encerraba todo en un minúsculo trozo de papel, cuidado hasta el extremo, siguiendo las reglas que la tradición tipográfica reservaba para sus iniciados. E Infantes lo era. El colofón siempre daba precisa cuenta de ello, al tiempo que de las circunstancias, materiales y soportes de la composición, en la que las manos que firmaban tenían también mucho que ver con la elaboración material de esta pequeña joyita bibliográfica.

No siempre pequeñas, ni siempre ceñidas al ámbito bibliográfico, las obras de Víctor Infantes sí eran siempre una joya. Como las verdaderas, sin precio, porque las regalaba, ya fuesen de palabra o en el papel. El filológico y el bibliográfico no fueron los únicos saberes en su figura. Como ellos, dominó dos no menos importantes: el del magisterio y el de la amistad. Como en aquellos, supo abatir las fronteras entre uno y otra. Es lo que hacía que su verbo calara de una manera especial y que su cordialidad envolviera la almendra del saber. Sólo una convención nos hace hablar de él y de su obra en pasado. Aunque sus aguinaldos no vuelvan en los próximos años, su figura, su palabra y su enseñanza estarán siempre con nosotros, como una marca de agua en los papeles que tanto amó.

Reseñas

La epopeya burlada: del *Libro de buen amor* a Juan Goytisolo

JOSÉ MARÍA BALCELLS

Universidad de León, 2016, 210 págs.

La epopeya burlada recoge el fruto de más 30 años de trabajo de investigación dedicados al género de la epopeya burlesca a lo largo de nuestra tradición literaria, campo en el que el autor es destacado especialista desde que en 1983 publicara su edición de *La Moschea*, de José de Villaviciosa, en la mítica colección “El toro de barro”.

El autor organiza el conjunto de sus estudios siguiendo un orden cronológico, y así arranca, como indica el título, con el episodio “De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma” del *Libro de buen amor*, donde el interés se centra en la adscripción genérica del fragmento, con la conclusión de que no puede pertenecer al género del debate, como se ha pensado a veces, y tampoco tiene influencia de la *Batracomiomaquia*, que Juan Ruiz no podía conocer. Balcells lo cree perteneciente al “subgénero de la epopeya alegórica”; en concreto se trataría de un *fableil* conformado como batalla alegórica. Al tratarse de una parodia de la épica de cle-

recía con alguna influencia de los cantares de gesta, no formaría todavía parte de la gran línea de épica burlesca que depende de la inversión de la epopeya clásica. De manera tangencial, pero pertinente, Balcells demuestra que la fuente de Juan Ruiz no fue el *fableil* francés “Bataille de Caresme et de Charnage”.

El problema de adscripción o no al género de la épica burlesca se plantea también para la *Batalla campal que los perros y los lobos ovieron*, de Alonso de Palencia, que para el crítico tiene una conexión evidente con la *Batracomiomaquia*; sin embargo, al poner de relieve las diferencias con la obra del pseudo-Homero y catalogarla como una parodia política más que literaria, Balcells llega a la conclusión de que tampoco se puede considerar en sentido estricto una epopeya y, desde luego, no influyó en la épica burlesca posterior.

Tras estos antecedentes medievales llegamos a la época de esplendor del género, el Siglo de Oro,

cuando se conforma tal y como lo conocemos. Comienza Balcells por establecer una serie de distinciones terminológicas que tendrán implicaciones metodológicas a la hora de definir el género y establecer su corpus. Aunque la *Batracomiomaquia* constituye el paradigma del género y se ha considerado que su imitación constituye una marca de adscripción genérica, sin embargo solo da cuenta de uno de los subgéneros: la zooépica o zoomaquia, pues no todas las epopeyas burlescas siguen el modelo burlesco griego, ni todas las obras que se dicen sus herederas se pueden considerar adscritas al género.

Los tratadistas de la época, entre ellos el Pinciano y Martínez de Miota en los preliminares de *La Moschea*, suelen confundir la teoría del género con la de los niveles de estilo y meten en el mismo saco la genuina épica burlesca y los conocidos como *encomia paradoxica*, o alabanza de realidades insignificantes y bajas, modalidad que está emparentada con los *capitoli* de la tradición italiana. De origen italiano es también uno de los componentes que pasa a participar de la conformación del género: los *romanzi*, objeto de burla por parte de nuestros autores, y principalmente de Lope de Vega, que

aglutina la *Batracomiomaquia* con Ariosto. A esto habría que sumarle la aparición de la fábula mitológica burlesca, lindando también con el género, pero fuera de él.

Desentrañar todo este entramado terminológico, genérico y de influencias es una de las aportaciones importantes del trabajo de Balcells, que le permite, por ejemplo, demostrar que *La carajicomedia*, a la que se dedica un capítulo entero, aunque puede considerarse teóricamente epopeya burlesca, historiográficamente no pertenece a este género, al no ceñirse al modelo de la *Batracomiomaquia*. Tampoco se adscribirían la *Asneida* de Cosme de Aldana y la *Asinaria* de Rodrigo Fernández de Ribera. Sí lo haría, en cambio, el *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, que antes nunca se había estudiado bajo tal óptica.

Estos deslindes permiten al autor establecer con claridad el corpus del género —con sus diversos subgéneros— en el Siglo de Oro, tomando el modelo de la *Batracomiomaquia* como núcleo en tanto que marca la línea de la tradición. Con este paradigma se miden la “Guerra de los ratones y los gatos”, incluida en el *Carlo Famoso*, de Luis Zapata de Chaves, la *Muracinda* de Juan de la Cueva, y sobre todo la *Gatomaquia*, de Lope de

Vega, como paradigma hispano del género, en especial por su afinidad con el pseudoHomero en la onomástica. Balcells destaca la obra de Lope de Vega, a la que dedica un capítulo, por su originalidad al haber sabido fundir dos tradiciones: la parodia épica animalística en la línea de la *Batracomiomaquia* y la de la épica caballescra italiana, siendo la única de su época que realiza tan innovadora fusión. Como innovadoras ve también Balcells las implicaciones autobiográficas del texto y, sobre todo, la elección de la silva como marco métrico. Lope opta así, con esta ruptura, por un módulo nuevo que permite “ligereza narrativa” así como “gran ductilidad para la estructuración y desarrollo de subtemas y de digresiones variadas” (p. 139).

Igualmente en capítulo aparte, reivindica el autor la centralidad canónica de *La Moschea* de José de Villaviciosa, a la que no se ha atendido en los estudios literarios con la misma amplitud e intensidad que a la obra de Lope, sobre la que destaca por su mayor ambición y calidad literaria y por hacer un uso más amplio y más original de los pasajes mitológicos, por medio de la *amplificatio* sistemática de sus fuentes.

Como colofón de la épica bur-

lesca en el Siglo de Oro se dedica un capítulo a la curiosa obra *Gatomàquia valenciana*, de Bartomeu Tormo, secuela de la de Lope, pero de carácter misógino con respecto a su modelo, y de ámbito más limitado, debido a su lectura en clave de personajes, lugares y sucesos locales.

El siglo XVIII, aunque mucho menos estudiado en este aspecto, supone la continuidad del género, que seguiría viviendo momentos de gran vitalidad y productividad. Balcells nos ofrece una completa cronología y corpus de la producción de la época, en la que entraría *El Cicerón* del padre Isla, aunque sea traducción de una obra italiana; y señala las tendencias principales del desarrollo de la épica burlesca en el siglo ilustrado: con respecto a las modalidades heredadas del siglo XVII, se prolonga la parodia animal, se abandona la ariostesca y se añaden las influencias francesas, con el modelo de *Le lutrin* de Boileau, e inglesas, con los poemas burlescos de Pope. Ello supone una renovación temática, a la vez que se produce una renovación métrica con el abandono de la octava real como vehículo exclusivo de expresión, con el antecedente de Lope de Vega.

Es precisamente esa renovación

temática y formal uno de los factores a los que el autor achaca el declive del género hacia final de siglo, en tanto que supuso la reducción considerable del carácter paródico que singularizaba al género. El abuso y la preminencia del verso corto frente al heroico contribuiría a desdibujar la parodia del lenguaje elevado, y por otra parte la dimensión lúdica inherente a la parodia perdería terreno con respecto a la lección moral y el espíritu reformista. Tampoco se produjo en el siglo XVIII, sigue argumentando Balcells, ninguna obra excepcional en este terreno, a lo que habría que añadir la aparición de nuevas ideas estéticas a principios del XIX que no fomentan la composición de este tipo de textos.

El paseo por la Ilustración se completa con la atención a poemas tan poco conocidos como *El Morión* de Juan Pablo Forner y la *Huerteida* de Leandro Fernández de Moratín, textos ambos muy fragmentarios y escritos al calor de la polémica por la publicación del *Theatro Hespáñol* de Vicente García de la Huerta. El problema que plantea *El Imperio de la estupidez* de Alberto Lista es de otro tenor, al tratarse de una traducción libre del poema de Pope. Sobre las dudas que arroja su originalidad, Balcells

se inclina a considerar que la transformación y adaptación del texto inglés al panorama español es tal que se puede considerar obra original de Lista. En cuanto al género y su pertenencia o no a la épica burlesca, el propio Lista reconoce que no es por completo ni una epopeya ni una sátira, sino un género híbrido, una sátira “en la que los caracteres ridículos se visten a la heroica” (p. 184).

Las derivaciones de la épica burlesca en los siglos XIX y XX y su pervivencia ya en forma intertextual llevan al autor a fijarse en el cuento de Clarín, “La mosca sabia”, que aparece catalogado como cuento fantástico, y que demuestra por parte de su autor un conocimiento notable de la *Batracomíomaquia*, *La Moschea* y *La Gatomáquia*, señalando a Clarín como gustador de las epopeyas burlescas. La *Carajicomedia* de Juan Goytisolo cierra el ciclo, como parodia de segundo grado, lo que da pie no solo para la comparación con el texto medieval, sino también para un interesante acercamiento a los problemas de la modernidad literaria.

El libro constituye, pues, un completo panorama del género burlesco en nuestra literatura; una demostración de lo complejo de su

realidad y de la necesidad de nuevos y diversos tratamientos que coloquen a estos textos en el lugar que les corresponde; principalmente en el panorama de nuestro Siglo de Oro, donde siguen sin contar con el espacio que merecen, debido a la pervivencia todavía de los prejuicios con que los observó el siglo XIX, el mismo que vio nacer la historiografía literaria. El libro de Balcells deja claros los límites del género y a la vez su flexibilidad, pues en él caben obras que antes no se habían considerado dentro de este marbete, como *El viaje del Parnaso*. Ello abre la puerta a posibles futuras adscripciones y, sobre todo, a nuevas perspectivas de estudio, al optar el autor, con acierto, por una doble caracterización genérica: una de tipo teórico y otra en términos de tradición literaria.

Nos felicitamos, pues, de contar con el conjunto de estudios más completo y actualizado sobre un género desatendido y que todavía puede deparar dichas sorpresas filológicas.

Ángel Luis Luján Atienza
Universidad de Castilla La Mancha

Obra completa. I. Poesía desconocida

SILVA Y MENDOZA, DIEGO DE, CONDE DE SALINAS

Ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Anejos de Biblioteca Clásica), 2016. 90+316 pp. ISBN: 978-84-608-5936-9

No es un valor deleznable, ni mucho menos, incrementar el corpus de textos de la poesía áurea. Si, al paso, se esclarecen algunas de las dudas acerca de atribuciones y paternidades, la aportación alcanza una relevancia notable. Cuando a todo esto sumamos que se trata de un autor de primer orden y de una significación especial, por su estatuto social y por lo irreductible de su lírica a los patrones al uso en la crítica más establecida, nos hallamos con esta edición ante un hito de los que no resultan frecuentes y que merecen ser señalados con una piedra blanca, según hacían los antiguos romanos con los días fastos. Además, como consciente de todas estas circunstancias, el paciente investigador, afortunado descubridor y muy fino editor que es Trevor J. Dadson remata un acontecimiento como este con una presentación del texto, en su materialidad y en su comentario, digna del conde de Salinas y de la importancia incuestionable de los materiales que ahora se presentan, listos para su lectura y para su estudio.

El relato del encuentro con los papeles del conde por parte del investigador tiene mucho de novelesco, como la propia investigación y aun la vida de Salinas y de su familia. La experiencia de Dadson en archivos y bibliotecas en pos de las huellas documentales de la trayectoria vital y creativa de don Diego de Silva y Mendoza, como antes lo hiciera con Bocángel o los moriscos, es el telón de fondo y, sobre todo, el factor que le otorga un valor especial al hallazgo, cuando una circunstancia casi accidental hace aflorar en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional en Toledo, en forma de un legajo ligado a la casa de Osuna, uno de los objetos más perseguidos en la investigación de la poesía áurea. Allí, de manera desordenada por la transmisión y una manipulación no muy cuidadosa, se hallaba, si no un autógrafo completo del conde con un cancionero ordenado de sus versos, lo que más podría aproximarse a esta condición y, lo que es más importante, en una

forma que un resultado concluido y cerrado no podría proporcionar. La condición heterogénea del material y su naturaleza *in fieri* nos proporcionan, junto a los valiosos versos del poeta, una información preciosa sobre su taller y modo de trabajo, un verdadero tesoro y no sólo para los entregados a las bondades de la crítica genética, ya que lo que revelan las páginas de archivo ahora pulcramente ofrecidas por Trevor Dadson supera con mucho lo específico de la obra de Salinas y ofrece perspectivas impagables sobre el *modus operandi*, al menos, del perfil de poeta que el conde representa. Comencemos por lo primero, antes de valorar la trascendencia de la aportación y la labor filológica que en ella ha desplegado el editor.

Sus palabras me parecen la obligada puerta de acceso a esta valoración, por lo conciso y preciso de su dictamen sobre la importancia del descubrimiento: “el mayor hallazgo [...], y lo que lo convierte en algo sensacional, es que la gran mayoría, más del 90% de los poemas del legajo, son completamente desconocidos para los estudiosos de la poesía del Siglo de Oro español” (p. 11 del estudio). Esto, dicho en el presente momento de repertorios multiplicados y herramientas

informáticas, desde lo certero de su valoración es un hecho cuya trascendencia no es fácil de reducir a la definición cuantitativa. Algo mejor se aprecia cuando Dadson se refiere específicamente a la incidencia de la compilación en la constitución del corpus de la poesía de Salinas: “El descubrimiento de este legajo de originales y copias, con 161 poemas seguros y probables completamente desconocidos, más que duplica el canon de la obra poética de Salinas: pasamos de 98 poemas a 259. Y es más, gracias a su contenido, podemos ahora pasar de la categoría de autenticidad probable a segura” once poemas (p. 12 del estudio). De nuevo la frialdad de las cifras palidece ante la trascendencia real del hecho en el plano de la historia literaria y de la crítica, ya que, al avanzar en el diseño de una imagen más completa de la obra de un autor (en su resultado material y en su proceso de creación), matiza no en medida menor la imagen del poeta áureo y de su práctica, en algo tan determinante (y a veces considerado con unas fronteras excesivamente rígidas) como la separación o convivencia del manuscrito y el impreso, ya que solo en algunos casos podemos hacer estas prácticas de transmisión (y constitución) de los textos equivalentes,

de modo respectivo, a descuido o voluntad de fijación *ne varietur*. Como bien muestran los distintos estratos de composición del legajo (y Dadson resalta con precisión y pertinencia), en ningún momento podemos confundir el desinterés de Salinas por la impresión de sus versos con desafecto, despego o desdén por pulirlos, darles forma definitiva y preservarlos para su adecuada transmisión.

La historia de dicha transmisión se había compuesto hasta este momento a partir esencialmente de siete manuscritos principales, sobre los que el estudio preliminar vuelve, no tanto para un análisis exhaustivo (sí para una sintética y adecuada presentación) como para permitir la relación que es posible establecer entre los ya conocidos y el que ahora se incorpora a esta categoría; una relación que afecta, lógicamente, a las variantes ofrecidas por algunos poemas o su reconocimiento definitivo, y de manera aún más trascendente a lo que sabemos del proceso de escritura y de ordenación del corpus.

Al tratar el apartado “El legajo y su organización”, el estudio preliminar ya avanza los datos esenciales para entender la complejidad y el mimo con que el conde de Salinas concebía y desarrollaba el

paso de los versos desde su primera intuición en la mente del poeta hasta su materialización en un texto definitivo; en el proceso podían intervenir distintas manos y, desde luego, reflejaba distintas fases de redacción, con correcciones y enmiendas, cuando no verdaderas variantes más o menos adiaóforas. La intervención de manos diversas en la versión conservada del poema (sobre la existencia de distintas escrituras en el conjunto de textos) le sirve al editor para postular con base sólida un proceso de revisión que operaba primero en manos del propio poeta y volvía a repetirse una vez que una pluma profesional fijaba en buena letra la última versión considerada por el autor, lo que permite ver la superposición de estadios redaccionales, desde la enmienda minúscula a la reelaboración de un verso o un pasaje de cierta amplitud. Si esto ya es bastante significativo, ofreciendo una imagen de escritura muy alejada de la simple improvisación en el salón de palacio o la realización oral y efímera, más si cabe lo es el horizonte de fijación y clave de lectura que se percibe en la labor del calígrafo y, sobre todo, la de una verdadera edición, pues, además de sacar una copia en limpio, se trata de preparar el texto para una

adecuada lectura y ofrecer el conjunto en un orden significativo. Al respecto, concluye Dadson que el secretario Sagastiberria (habitual escriba en las tareas administrativas y públicas del noble), “después de haber pasado a limpio el original que recibía de Salinas, daba al poema las siguientes indicaciones: un título (normalmente, el primer verso, o parte de él, del poema), una designación métrica (...), una fecha (a veces, día, mes y año), un contexto (la razón del porqué se hizo el poema, o de qué o quién se trataba, o para quién era), una rúbrica (a veces de Sagastiberria, otras veces de Salinas, y algunas de ambos), como señal de «terminado», y, lo más revelador, un número de folio” (pp. 31-32 del estudio); lo primero borra las hipotéticas fronteras entre el código manuscrito (no el simple cartapacio de acarreo) y el libro impreso, y piénsese en el precioso testimonio que en este punto estableció Chacón para la poesía de Góngora; lo segundo atenúa la consciente distancia que separa la circunstancia original del poema y su escenario de lectura, al modo en que funcionan los epígrafes impresos, lo que permite intuir la voluntad de trascender los límites, no sólo del tiempo, sino también de una trans-

misión reducida y ceñida al círculo más inmediato; finalmente, la rúbrica del poema y la propuesta de ubicación en el código nos hablan de una fijación ligada a la escritura, a la estabilidad del texto y del macrotexto, en una dimensión dual, relativa a la voluntad autorial y a la propuesta de lectura.

El estudio de Dadson muestra cómo los inevitables avatares truncaron la posibilidad de alcanzar el deseado estatuto definitivo, y su investigación se basa con rigor e inteligencia en el estadio conservado, o mejor cabría decir en la recomposición del estadio en que quedó el legajo a la muerte del autor, ya que lo que el investigador encontró en Toledo era un conjunto desordenado de papeles, en el que cabía, no obstante, recomponer una disposición a partir de las numeraciones conservadas, y que remitían, a juicio del editor, a una posible compilación de hojas sueltas, reunidas tras dejar Salinas sus cargos en Portugal, con la perspectiva de una vida más sosegada; el carácter final del proyecto se muestra, por ejemplo, en la existencia de poemas no recogidos en cartapacios de autor previos, y, en particular, en las enmiendas introducidas a algunos textos anteriores. Es en esta perspectiva en la que adquiere pleno sentido la labor

de edición diseñada por el autor y más o menos cumplida en su realización. La indagación de Dadson también pone de manifiesto que un designio tan propio de la moderna actitud autorial no está exento de la contaminación con prácticas de escritura más generales, las mismas que rigen la compilación de la mayor parte de los cartapacios conservados, si no es que en el caso de un poeta como Salinas esa inclinación por conservar copia de poemas admirados no forma parte de una más compleja labor de escritura basada en la glosa y la imitación; en cualquier caso, un ejercicio de intertextualidad, con un reflejo claro en la polifonía (o poligrafía) del legajo toledano y, más allá, de una parte sustancial de la poesía cultivada por Salinas en el fértil suelo de la herencia cancioneril castellana. Volviendo a la consideración material del legajo, apunta Dadson la idea de que los poemas ajenos se hubieran incorporado a los 100 primeros folios del códice resultante, pues ninguna numeración más baja de esta cifra aparece acompañando los textos de inequívoca filiación con Diego de Silva; si la hipótesis es correcta (y tiene todos los visos de serlo), nos encontraríamos ante una diferencia sustancial con el modelo impreso de cancionero de autor, en

una imagen palpable de la hibridación entre el cartapacio y el volumen editorial, y ante la prueba más palpable de la consideración que, incluso las sensibilidades más refinadas y cultivadas, podían tener en este momento sobre lo permeable de la frontera entre los versos ajenos y los propios, entre la lectura y la composición, siempre concebida como un verdadero ejercicio de reescritura.

El de la ordenación del corpus, uno de los problemas esenciales en la consideración de la lírica áurea y no sólo de su edición, queda en cierta forma circunscrito con la numeración incorporada a los textos por el copista y su remisión a los folios definitivos del códice, pero no deja de proyectar dudas y reservas a la hora de resolver todas sus implicaciones en una edición moderna. En líneas generales, Dadson opta por respetar la propuesta contenida en el legajo, determinado por la coincidencia que parece manifestar con la de otros manuscritos y que el propio editor mantuvo en su antología de 1985, la más reciente y valiosa aportación para el acceso actual y fiable al texto de Salinas. Sin llegar a la regularidad con que el señor de Polvoranca ordena los textos gongorinos, siguiendo un riguroso criterio métrico, el formal

es el que parece imponerse en este corpus saliniano, si atendemos a los indicios de foliación de los textos del legajo, aunque no falten agrupaciones de carácter más temático, en la línea del principio rector que se impondrá más tarde en el *Parnaso español* de Quevedo. No obstante, cabe calar más hondo en esta conclusión, más aparente que real, ya que, junto a la aparición de algunos grupos temáticos (como el formado por la infrecuente poesía religiosa del conde), la variación métrica se mueve en una banda bastante estrecha, delimitada por las formas del octosílabo en sus distintas combinaciones estróficas, con muy pocos poemas en verso de arte mayor. De hecho, como el mismo editor señala, resulta llamativo que en el conjunto sólo se registre un soneto, lo cual dice mucho acerca de lo limitado de restringir el panorama de la poesía a unas pocas categorías, por muy dominantes que sean. Otro ejemplo en el plano métrico que linda con un aspecto subgenérico es la preferencia de Salinas por las dobles quintillas, frente a la décima, ya muy extendida en las primeras décadas del siglo XVII. Es uno más de los aspectos en los que se muestra el arraigo en una poética propia del cancionero cortés del siglo XV, incluidos su gusto por el conceptismo

y su inclinación por lo jocoso, como tendiendo un puente retrospectivo por encima del petrarquismo.

La *varietas* temática (y pragmática) que se impone con la renuncia a la construcción de un cancionero unitario plantea situaciones tan significativas como la contigüidad de unas redondillas donde el juego mezcla la clara alusión sexual con la materia escatológica, y un madrigal amoroso entre la reflexión filográfica y la tendencia a lo sublime. Aun cuando los casos no son tan extremos siempre, esta alternancia es reveladora de la práctica poética del conde, que no debía de ser una excepción en el panorama del momento. El gusto por las redondillas, el recurso a la lírica tradicional para extraer versos y convertirlos en estribillos o materia para las glosas, y, en especial, el juego de los motes vienen a dar cuenta de una actividad esencialmente cortesana, manteniendo viva una tendencia que se convertirá en base sólida para la poética bajobarroca en la segunda mitad del siglo. En este punto destaca la abundancia de la representativa modalidad de los motes de palacio. Su existencia no era desconocida, pero el testimonio ahora publicado muestra el peso adquirido en los juegos sociopoéticos del autor. Su cuida-

doso registro en el legajo permite apreciar el valor de las cabezas de motes y la amplia implicación de caballeros y damas en el juego propuesto, dándole nueva vida a este ejercicio que proliferó en la poesía cortés, mantuvo su vigencia en la literatura caballeresca y tuvo un ejemplo destacado en el libro de Luis de Milán (1535). El legajo recoge y Dadson edita, con buen criterio, una detallada presentación en prosa de las reglas de este juego cortesano, en el que hay indicios de que Salinas pudo contar con la colaboración de su amada Leonor de Pimentel.

Lo distintivo de Salinas, y queda bien patente en la edición, es el modo en que conjugó esta práctica social de la poesía, de naturaleza performativa y vocación natural de efímero, con la voluntad decidida y constante de fijarla en texto e integrarla con el resto de sus composiciones, sin dejar solución de continuidad más allá de la tendencia a la agrupación en el diseño del códice en ciernes. Se trata del mismo cuidado autorial con que el conde cuidó la composición de sus textos y aun el registro de esta actitud, de lo que dan prueba los abundantes casos, recogidos en la anotación de Dadson, en que el autor reescribe un verso y deja constancia de sus

tanteos. Valga como ejemplo el v. 4 del poema 39, “pues, de amor suspendido, amar no puedo”, del que las páginas conservadas recogen hasta cinco de los pasos que han llevado hasta él: “pues que ni amar ni dar un paso puedo”, “pues que ni amar ni respirar ya puedo”, “pues, turbado de amor, amar no puedo”, “pues, ardiendo de amor, amar no puedo” y “pues, de amor suspendido, amor no puedo”, con los indicios y marcas gráficas suficientes para recomponer el orden con que ahora se presenta. De manera paralela podrían considerarse los varios ejemplos en los que el poeta insiste con distintos ensayos a partir de un mismo verso de glosa, dando lugar a diferentes poemas, como ocurre con los construidos en torno al octosílabo “Virgen, hacéis de manera”, alguno de los cuales muestra las mismas huellas de haber pasado por distintas fases redaccionales.

El estudio preliminar de Dadson no insiste en estas cuestiones, sino que opta más bien por ofrecer los datos esenciales para construir con solvencia una interpretación crítica. Es el caso del apartado rotulado “Contexto” y consistente en una síntesis biográfica de la que el investigador ya había dado estudios ejemplares; se trata de una revisión detallada y documentada sobre al-

gunas de las circunstancias vitales que ayudan a entender la práctica y el sentido del verso en Salinas, incluyendo las relaciones familiares (especialmente con su madre) y matrimoniales, las vicisitudes económicas, los vínculos con Leonor de Pimentel y la continuidad en el cultivo del verso, en períodos mucho más avanzados de su vida que los que hasta ahora conocíamos, incluyendo los que siguen a su paso por las responsabilidades en Portugal, como presidente de su Consejo y virrey, lo que extiende la cronología de su escritura a las mismas fechas, prácticamente, que Góngora, al que tanto admiró, pero del que se mantuvo tan distante en su estética y en su práctica del verso.

Volvemos con ello a la labor filológica y editorial de Trevor Dadson, impecable en el primero de sus aspectos y quizá algo condicionada en el segundo. La importancia de su descubrimiento y su profunda alteración del corpus y la visión que teníamos de la poesía de Salinas podría haber hecho aconsejable el intento de una edición global, sin la separación editorial en dos tomos (I, *Poesía desconocida*, y II, *Poesía conocida*, según se anuncia). Sin embargo, y sin descartar el posible interés de la colección en que aparece por potenciar

los efectos de este descubrimiento, un más que razonable respeto por la “realidad histórica” de la transmisión de los textos le lleva a renunciar a lo que bien podría haber sido una sugerente “construcción crítica”, que en nada desdijera del rigor ligado al respeto por la materialidad de los testimonios. Queda, en todo caso, en manos del lector interesado, porque Dadson ofrece, junto a una edición escrupulosa y bien contextualizada de los textos, todos los materiales necesarios para una cabal comprensión de lo que este corpus significa en cualquiera de las perspectivas en que se quiera contemplar. Además de separar con fino juicio crítico los poemas por su autoría (segura, probable, posible o dudosa) y resolver de manera razonable el problema de la ordenación, los poemas aparecen, tras su presentación, con un texto limpio, seguido de un ceñido e ilustrativo comentario general, a partir de la indicación de su ubicación en el legajo y la transcripción de la nota de contexto que lo acompaña, imprescindible muchas veces para reponer un sentido, por lo demás huidizo; el complemento natural son las anotaciones adecuadas para ello, incluyendo relaciones intertextuales y variantes significativas.

Junto a ello, el especialista y el

lector interesado en estas cuestiones pueden disponer de unos muy útiles apéndices, en los que resultan esenciales las reproducciones del manuscrito, hechas con tan buena calidad técnica como fino criterio en la selección, para poner *ante oculos* las peculiaridades analizadas en el estudio preliminar. A ellas se suman dos cartas de Leonor Pimentel conservadas en el legajo, con declaraciones tan iluminadoras de las relaciones entre los amantes como de la realidad social de los juegos de la poesía; verbigracia cuando la dama hace alusión a la cojera del galán y hace chistes con los pies métricos, o cuando escribe: “mando una y dos y tres veces que a los mis cabellos hagáis un soneto, a los ojos una octava rima, y a las sombras de mi rostro unos tercetos de redondillas”.

La labor se completa con unos laboriosos y utilísimos índices que permiten recomponer otras lecturas del legajo y, desde luego, percibir su complejidad. Las tablas elaboradas son las de poemas por orden de edición y correspondencia con número y folio en el legajo, incluyendo forma métrica e indicaciones; poemas ordenados por número de folio y correspondencia con orden de edición y numeración en el legajo; poemas con indicaciones de datación, ordenados

por número de edición y por fechas (2 tablas); de primeros versos, separando, por un lado, autoría segura o probable y, por otro, posible y dudosa; y un índice de nombres, concretamente antropónimos, incluyendo poetas, personajes de ficción y estudiosos. Una precisa bibliografía, ceñida a los términos de la edición y el estudio, sin alharacas eruditas ni pretensiones de exhaustividad respecto a la crítica de la lírica barroca, completan los *instrumenta* al servicio de una lectura aún más rica que la encontrada en las páginas de presentación y en la impecable edición.

En definitiva, nos hallamos ante una aportación de referencia en el panorama de la poesía áurea y su crítica de las últimas décadas, ya que al incuestionable valor del descubrimiento del legajo, por la cantidad de poemas y por su naturaleza, se une un trabajo filológico de primer orden y, sobre todo, el más oportuno por lo que añade al testimonio en cuestión. Sólo las puertas que deja abiertas a la crítica y a la reflexión historiográfica son comparables a la magnitud de este acontecimiento.

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del *Quijote*

ROSSI, ROSA

Madrid, Trotta, 2000

En este libro, publicado en 1997 en Italia y traducido al español, Rosa Rossi pretende descubrir el lado más humano de Cervantes, dilucidar, en la medida que sea posible, la personalidad del escritor a través de textos constantes y sonantes que nos devuelven imágenes definitivas de su mundo interior. Así pues, con la consulta de documentos de la época y en virtud de los episodios conocidos de su vida o del rastro que el complutense dejó en su propia obra —“huella máxima” de sí mismo—, la autora delinea un perfil que, si bien no convence de forma categórica al lector, no puede tampoco ser contradicho.

Hay que resaltar, no obstante, la pericia de Rossi y su rigor a la hora de incidir en algunos temas. Las características sobre la personalidad del autor, no sin un cierto riesgo, descansan siempre sobre una base comprobable que las avala y en ningún momento este trabajo se recrea en el morbo que algunos aspectos de la trayectoria de Cervantes pudieran suscitar. En ocasiones,

Rossi hace referencia a las biografías noveladas que abundan sobre la vida del escritor, atendiendo más en concreto a algunas de ellas, como la de Fernando Arrabal, o a los comentarios sobre el escritor de famosos intelectuales y estudiosos de las prendas de Freud o Bajtín.

El libro se divide en nueve capítulos. En ellos, la hispanista se centra en distintas etapas biográficas del autor del *Quijote*, si bien dentro de cada capítulo los hechos avanzan y retroceden en el tiempo sin ataduras cronológicas, por lo que resulta de utilidad la biografía esquemática datada al principio del volumen, a fin de que el lector se adentre sin miedo en el laberinto de sucesos que se nos brindará a continuación.

En la primera parte, titulada “La opción de Lepanto”, la autora se centra en los testimonios de los compañeros de armas de Cervantes que afirmaron que el alcaíno padecía de altas fiebres durante la célebre batalla y había recibido permiso para permanecer resguardado.

dado. Sin embargo, el bravo escritor decidió entrar en batalla y situarse además en una de las partes más desguarnecidas del barco, donde acabó perdiendo la utilidad de la mano izquierda. Este relato le sirve a la autora para retratar al héroe no ya como excelso patriota, como otros han hecho, sino como soldado que solo obedece a su libertad, decidiendo así sobre su lugar en el mundo y sobre la imagen que desea proyectar a los demás.

El segundo capítulo (“El desafío de Argel”) gira en torno a la experiencia como cautivo de nuestro protagonista, sin obviar sus “negocios” con Hasán Bajá. Rossi extrae sus conclusiones aquí de tres documentos capitales: la novela del cautivo, inserta en la primera parte del *Quijote*, la *información de Argel* y el ateísmo de Bajá. En este caso, explora las aristas de las personalidades de Cervantes y del rey, que acercaron el uno al otro durante un encuentro en el palacio de este último y que desencadenó un trato de favor hacia el primero; si bien el responsable de *La Galatea* debía haber sido ejecutado por haber participado en una fuga fallida, según el procedimiento que entonces solía seguirse. Rossi, muy sugestivamente, apuesta por una relación homosexual entre ambos y,

del mismo modo, justifica el dicho entendimiento por la forma de ver el mundo, en las antípodas del fundamentalismo. Es esta una de esas tesis de riesgo de las que hablábamos al principio: su afirmación resulta chocante, pero tampoco contamos con argumentos que puedan desmentirla de modo tajante.

“El rechazo al poder” subraya en cambio las razones que pudieron llevar a Cervantes a regresar a casa, entre las cuales despunta la importancia del contacto con el idioma español. En el cuarto capítulo, «La pasión por la diferencia», asoma la constante relación del escritor con dos de sus hermanas, de las que se sabe que eran cortesanas, así como el respeto a los cristianos nuevos —grupo del que su familia pudo formar parte—. Este gusto por la divergencia, el desacuerdo con la moral al uso, se desprende a menudo de la obra cervantina. He aquí, en suma, un elemento clave en el desarrollo de la risa y de la parodia como reveladoras de la verdad. Además, del tipo de vida que llevaban las hermanas el escritor, siempre a juicio de Rossi, pudo este aprender la liberación femenina y el placer erótico que también distinguiría a las heroínas de sus novelas.

La sección quinta, “La experiencia de pedir dinero”, explora

las posibles consecuencias del desempeño de sus trabajos como recaudador de impuestos: el tiempo libre, el contacto directo con el habla popular, pero también el verse forzado a obligar a los morosos a entregar un dinero a una corona y a un estado en los que él no creía. Esto le condujo a escribir una serie de sátiras sobre el ámbito de la gestión y más tarde contra el mismo rey. Es interesante también el dibujo que Rossi hace de la relación de Cervantes con su mujer, Catalina de Palacios, descrita como un «arreglo matrimonial». Asimismo, se señalan los casos en los que se tachó al autor de las *Novelas Ejemplares* de impotente y se estudia cómo esta afección podría haber desembocado en una mayor creatividad literaria.

La producción y publicación de *Don Quijote* constituye el núcleo del sexto capítulo. Rossi se muestra convencida de que este es el gran acontecimiento en la vida del complotense y la prueba más reveladora de su mundo interior. Organiza este capítulo en ocho partes según los distintos trazos que un autor pone de sí mismo en sus libros, argumentos de acuerdo con la postura de Italo Calvino. Aunque esta división se nos antoje algo forzada, los argumentos que desliza por

cada uno de los epígrafes son válidos y significativos.

En “Los incidentes de Valladolid” se detiene sobre las malas lenguas que acechaban a su familia, la recepción en casa de los Cervantes de un supuesto soneto de Lope de Vega en el que el Fénix se cebaba con la primera parte del *Quijote* y un encarcelamiento de toda la familia que se produjo por error y del que fueron liberados en un corto plazo de tiempo. Todos estos detalles aquilatan la idea de un Miguel de Cervantes al que no le importaba vivir en la diferencia, aunque esto supusiera convertirse el blanco de rumores y de la desconfianza general. Pero también es importante notar cómo en Valladolid el escritor pudo desarrollar sus conocimientos sobre el juego que tanto se dejaría sentir después sobre su escritura.

De la etapa madrileña, Rossi solo resalta una profunda soledad, de la que Cervantes es víctima por lo diferente de su forma de ver el mundo y lo profundo de su pensamiento. Resulta extraño, sin embargo, que defina este sentimiento como exclusivo de su estancia en Madrid, sin explicar con claridad qué había de diferente en su paso por la capital del reino.

Finalmente, en el último capítulo, titulado “La espantosa apa-

rición del doble”, Rossi se centra en la reacción que desencadenó en nuestro escritor la publicación del *Quijote* de Avellaneda. Se nos presenta ahora a un Cervantes devastado por la espuria secuela de su obra, en primer lugar, y en segundo, triunfante tras la venganza que se tomó contra el falsario en su *Quijote* de 1615. La primera situación en la que Rossi nos retrata al alcaíno puede resultar algo exagerada: más que enojado, se le describe como deprimido, lo cual no encaja con la parodia mediante la que hace suyo el *Quijote* apócrifo en la auténtica segunda parte de las aventuras del *Ingenioso Caballero*. Pero, de nuevo, no podemos distanciarnos a ciencia cierta de la imagen que Rossi nos entrega. Tal es el problema cuando se trata de conocer a alguien que hace 400 años que pasó a mejor vida.

Victoria Aranda Arribas
Universidad de Sevilla

Comedias y tragedias

CERVANTES, MIGUEL DE

Ed. al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid,

Real Academia Española, 2016.

No fueron pocos —si bien tampoco exclusivos— los esfuerzos de Cervantes por abrirse campo y conseguir reconocimiento en un ámbito que sin duda le apasionó. El teatro para Cervantes trasciende los límites de lo genérico, constituyendo un elemento central, tanto temático como estructural en toda su producción literaria; prueba de ello la cantidad de alusiones, referencias, debates y situaciones teatrales en sus obras narrativas. Del mismo modo, sus piezas dramáticas no quedan al margen de sus intereses y reflexiones de naturaleza (meta)literaria. En ellas hará gala de una gran libertad y conciencia poética, llevadas a sus últimas consecuencias en muchas ocasiones. No obstante, sus propuestas no fueron entendidas o tal vez no pudieron competir con el nuevo arte de la triunfante fórmula lopesca. Estas inoportunas coordinadas parecen haber permeado el tiempo, pues la sombra del monstruo de la naturaleza ha seguido sesgando la mirada de los críticos hacia

las obras dramáticas del alcaíno, siendo especialmente desfavorecidas las comedias que pasaron a la estampa en vida del autor. Frente a esta tradición crítica, es sin duda valioso y encomiable el trabajo del equipo de Gómez Canseco para recuperar la unicidad de estas propuestas dramáticas, que solo se pueden entender en sí mismas y desde su contexto.

Se reúnen en *Comedias y tragedias* las once piezas largas que se conservan de la producción teatral cervantina: aquellas publicadas en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), más tres de la primera etapa, cuyos textos no están recogidos en las *Ocho* y cuya transmisión manuscrita es la única que los atestigua. Cabe destacar la inclusión en esta colección de *La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*, añadida solo recientemente al canon de la producción dramática cervantina y publicada aquí por primera vez integrando el corpus. El texto crítico de las obras se presenta de for-

ma cabal en el primer volumen del libro, con sucintas pero relevantes notas a pie de página y precedido únicamente por un breve prólogo que introduce con claves interpretativas básicas el teatro de este escritor, a saber, la libertad poética que informa sus propuestas, el tipo de coherencia temática y estructural que pone en práctica, o el relevante papel de la dimensión espectacular en sus obras. Por su parte, para el segundo volumen —complementario— se reservan los estudios, los aparatos críticos, los apéndices y la bibliografía. La doble transmisión textual por la que nos han llegado los textos cervantinos —y que estudia pormenorizadamente Presotto en el espacio dedicado a la “Historia del texto”— aporta datos de la relación del escritor con el mundo de la farándula. Si la tradición textual del libro impreso es indicativa de su éxito escaso, las piezas manuscritas parecen confirmar las palabras de Cervantes en su prólogo a las *Ocho* acerca de una primera etapa algo más célebre. Esta queda avalada, además, por toda una serie de pruebas documentales que Pinzan y Colombo se encargan de recoger y desarrollar en el “Anejo III”.

Como estudian Gómez Canseco y Ojeda Calvo en el capítulo que abre

el estudio, una de las claves de contextualización de la obra dramática del autor del *Quijote* se desprende de su vínculo con el teatro propio del último tercio del Quinientos, que recoge influencia popular, humanista e italiana. Estas tendencias marcan los intereses de toda una generación transicional en la que Cervantes se inserta y desde la cual se inicia en la dramaturgia, tratando de aportar su particular visión y perspectiva. Esta formación incide de modo más directo en sus primeras obras, y valida las convicciones que refleja su producción posterior, explicitadas en el ya mencionado prólogo. Aparte de las ideas estéticas y morales que inspiran sus propuestas, otras circunstancias más terrenales y profanas influyen en su trayectoria. Esta viene marcada, como prueban los dos estudiosos, por una tensión dialéctica entre sus propias ideas literarias y la necesidad de llegar al público y ganarse el pan, lo que genera una dinámica de reevaluación y reivindicación constante, tanto de sus propuestas estéticas e ideológicas como de su calidad como dramaturgo. De este modo, el minucioso trabajo de reconstrucción biográfico-literaria que llevan a cabo Gómez Canseco y Ojeda Calvo no solo es pertinente, sino sumamente relevante para entender la obra dramática de Cervantes. A estas coordena-

nadas contextuales añaden los críticos las claves infraestructurales de la evolución del negocio de la farándula, la estabilización y profesionalización de sus medios y agentes, y cómo este proceso generó unos canales restringidos y dependientes de la demanda en el círculo comercial, en donde solo unos pocos dieron con la receta del éxito.

No encontró cabida en tanta estrechez la libertad poética del autor del *Quijote*. Sus propuestas temáticas, estructurales, estéticas y escenográficas son ejes y cauces de reflexión literaria, más allá de toda convención. Los editores hacen un excelente trabajo al destacar la mirada paródica y subversiva en las comedias cervantinas, que —como recuerda García Aguilar— no tratan de imponer meramente una ruptura, sino que invitan a la revisión de los modelos vigentes, muy en la tónica cervantina. Es así cómo se entiende la peculiar construcción de las intrigas, o los poco decorosos personajes que las pueblan, proyectados tanto unas como otros más allá de las fronteras diegéticas. La misma noción de teatro y teatralidad, explotada por diversos flancos en las obras, se problematiza. Y es que Cervantes experimenta con todos los recursos a su alcance, desde las posibilidades técnicas que

los corrales ofrecen hasta la materia disponible para su dramatización, siempre explorando los límites de la espectacularidad, por un lado, y los de la ficción, la realidad y la verosimilitud, por otro.

La extrañeza o desconcierto que causó y que ha seguido inspirando en la crítica el teatro cervantino, acusado de inconsistencia y falta de unidad, tal vez se deba en parte a una mala comprensión de sus planteamientos dramáticos y escénicos, que buscan mover a la *admiratio*, tanto visual como conceptual. Como apunta Rico García, “no [sería] lógico pensar que quien había reprobado insistentemente los disparates que producía la falta de verosimilitud argumental, pusiera en letra de molde y ofreciera —con sello de garantía de sus convicciones teóricas sobre la literatura en general y sobre la comedia en particular— incongruencias formales, inconsistencias en la estructura y escasa credibilidad en el comportamiento de los personajes” (p. 134).

Otro de los objetivos que se marcan los editores de las *Comedias y tragedias* es volver sobre la cuestión de la datación de las obras. Este tema, tratado ya por la crítica, aquí se aborda de forma exhaustiva, teniendo en cuenta y cotejando cronología externa

—datos materiales, documentales y biográficos— e interna —datos textuales y eruditos—. Ambas, que se recogen de forma detallada y por extenso en el estudio particular que cada editor realiza sobre su obra en cuestión, los reúnen Canseco y Ojeda con perspectiva global, proponiendo una hipótesis de reconstrucción cronológica del itinerario compositivo dramático de Cervantes. Este trabajo, lejos de pretender la dilucidación sin más del dato, se plantea como un adentramiento en el taller literario cervantino, en el que se advierte una práctica de constante reescritura y de reaprovechamiento de materiales, que incide en esta doble dinámica de revalidación y reivindicación de su obra, por un lado, y que, por otro, nos aporta una imagen más cabal del autor del *Quijote*.

Todo esto y más revela el cuidadoso estudio de las *Comedias y tragedias* que este equipo procura. En ellas se despliega un amplio catálogo de posibilidades dramáticas, no reductibles a ninguna fórmula o patrón. Debida cuenta dan de ello los editores en “Lecturas cervantinas”, constatando cómo se actualiza en cada caso la impronta cervantina. En este espacio, en el mismo orden en el que se presentan los textos editados, cada editor

vuelve sobre la cronología, la contextualización —biográfica, literaria e histórica—, y profundiza en fuentes, materiales y construcción dramática, cuestiones escenográficas y visuales, así como en peculiaridades de cada pieza. Se excluye de este espacio el resumen pormenorizado de las tramas, quedando estas recogidas en el primer dossier de los apéndices.

Gómez Canseco se encarga de la primera comedia que figura en el impreso, *El gallardo español*, donde verdad histórica y ficción, actualidad política y ecos caballerescos y moriscos, se funden en una fábula dramática, que halla su eje en un desafío de honor a la antigua usanza. Cervantes recoge puntualmente fechas, nombres y hechos históricos de crónicas y otras fuentes (entre ellas la propia experiencia personal) para dar consistencia a la acción histórico-bélica, cuya compleja trama se conjuga y armoniza en el protagonista. Muy al contrario ocurre en *La casa de los celos*, que estudia Fernández López. En esta comedia, la cantidad de personajes sobre la escena supone un foco de dispersión. A través de una abrumadora variedad de elementos distribuidos en intrigas yuxtapuestas se enfrentan lo bucólico y lo caballeresco, generando una ficción

de ficciones tan fantástica como absurda, pero cuyo juego paródico parece ser el eje armonizador de la obra. Con todo, Fernández López desentierra otras posibles claves interpretativas, en virtud de ciertos datos genéricos y contextuales, que añadirían en la comedia una aguda mirada a hechos de actualidad política.

Guiños a circunstancias inusualmente actuales halla también Baras Escolá en *Los baños de Argel*, que Cervantes pudiera haber dedicado simbólicamente a los que saldaron la deuda de su redentor. A vueltas con la realidad, esta pieza vuelve a conjugar ficción y verdad histórica, a la que se suma la experiencia personal del cautiverio, eje temático del que se desprenden los conflictos dramáticos de la obra. Un cuidadoso escrutinio de datos y referencias varias llevan a este editor a recontextualizar el momento compositivo de esta obra. Esta no solo bebe de su antecedente *El trato de Argel*, escrita y representada en la primera etapa, sino que además parece estar en peculiar diálogo (y competición) con la comedia del mismo asunto de Lope, que —como indican Pinzan y Colombo en el tercer anejo— pudo haber aprovechado una propuesta exitosa de Cervantes para reelaborarla a su modo.

Fuentes de otro tipo son las que informan, como advierte Núñez Rivera, *El rufián dichoso*, donde Cervantes se atreve de forma pionera con materia de santos, si bien aderezándola con un importante componente picaresco. Historia hagiográfica, tradición literaria e imaginación confluyen en un «baciyélmico» protagonista, cuya suerte proteica trasciende con libertad cervantina los lazos de cualquier determinismo, ya estético, ya moral. De nuevo, el reto que tal variedad y contrastes suponen para la construcción dramática y la verosimilitud hallan su camino de forma consistente al margen de consignas clásicas. Cervantes experimenta constantemente con recursos de coherencia y ensamblaje, cuyos resultados —de difícil escenificación— más bien parecen propuestas de lectura que para las tablas, lo que suscriben también Fernández López y Baras Escolá con respecto a las dos piezas anteriores. Como apunta Presotto, el inicio de la práctica de la lectura del teatro parece datar de finales del XVI, sancionándose en el XVII con el modelo editorial de las partes de comedias lopescas. Cabe sospechar que Cervantes llegara a pensar alguna de estas comedias en esta clave, lo que aclararía —según

él mismo apunta en *La Adjunta del Parnaso*— ambigüedades estructurales y problemas de verosimilitud.

En defensa nuevamente de la unidad y coherencia dramática, Gómez Canseco aborda el estudio de *La gran sultana*, cuyas intrigas paralelas, tan del gusto cervantino, combinan exotismo turquesco, aventura bizantina y actualidad política. Gómez Canseco rastrea referentes que bien pudieron ser reconocibles, en virtud de los cuales la verosimilitud quedaba garantizada. En esta pieza, cautiverio y libertad, insertos en una trama amorosa, vuelven a ser ejes temáticos y estructurales. Libre e intrincada es asimismo la comedia *El laberinto de amor*, que lleva a Rico García a considerar la obra como otra propuesta de teatro para la lectura, si bien aquí estima imprescindible la dimensión escenográfica para su cabal entendimiento e interpretación. Y es que, pese a la dificultad que entraña su datación por cuanto que carece de indicios textuales o históricos palmarios, todo apunta a que esta, como *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*, fueron escritas tardíamente, cuando ya Cervantes había asumido su fracaso en los círculos de la farándula.

En las tres piezas se advierten elementos dramático-estructurales del

Arte nuevo —ya consolidado por esas fechas— en clave, por supuesto, paródica. García Aguilar explora cómo las convenciones de la comedia de enredo lopesca se subvierten hasta sus últimas consecuencias en *La entretenida*, donde el matrimonio no es una solución, como venía siéndolo en el teatro de Lope, sino un problema. El afán experimental cervantino se orienta claramente hacia la indagación de límites y posibilidades literarias, jugando hábilmente para ello con todos los resortes dramáticos disponibles. De esta forma, el artificio, la (meta)teatralidad, el engaño y el disfraz adquieren una relevancia particular, que rompen con toda expectativa. En la misma línea anda *Pedro de Urdemalas*, guinda de las *Ocho comedias* de Cervantes o, como la define Sáez, “su jugada más arriesgada y original, que además tiene sabor a despedida del teatro”. Esta obra funde tradición literaria y popular por medio del folclore, lo festivo y la picaresca. De nuevo, se advierte un alarde de libertad, tanto moral como estética, que invita a reflexionar sobre la naturaleza humana y la ilusoria teatral.

Algo distintas son las obras que siguen, las pertenecientes a la tradición manuscrita. En lo que respecta a *El trato de Argel*, Ojeda Calvo

señala el reajuste de cuatro a tres jornadas y el uso de las figuras morales como portavoces de conflictos interiores, entre otros rasgos. De nuevo, la libertad goza de particular relevancia, aquí matizada con una actitud fuertemente estoica. Pese a las recientes interpretaciones sobre tolerancia y pacifismo que la crítica ha detectado en esta y otras comedias, Ojeda llama la atención sobre la importante presencia de ideología española y cristiana, observación que previamente apoya Gómez Canseco con respecto a *Los baños* o *La gran sultana*. Un acercamiento en similar clave interpretativa es el que desarrolla Baras Escolá en la famosa *Tragedia de Numancia*. Baras rastrea las fuentes literarias e históricas, inserta la obra en la tradición senequista y despliega las claves de actualización de la obra en las coordenadas coetáneas a la realidad del escritor, que alinearían el ejemplo numantino con la realidad conflictiva imperial de Felipe II. Por último, Antonucci confirma la autoría cervantina para *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, desvelando vínculos con el resto de la producción cervantina. Esta obra, en semejanza estructural con la *Numancia*, combina historia y épica en su ficción, con importantes dosis, de nuevo,

propagandísticas. Es esta una obra con visos de culta, dirigida a un público entendido en materia épica y de gusto retórico más refinado.

Como apunta Presotto en la “Historia del texto”, estas tres obras constituyen una significativa y valiosa muestra de la fase experimental del teatro peninsular, a la que Cervantes efectivamente contribuyó y de la que queda tan poca noticia. La tradición manuscrita de estas obras cervantinas, por tanto, presenta interés en gran parte por su valor documental, aparte del literario. Los testimonios existentes presentan un alto grado de corrupción y textos significativamente distintos en ocasiones, lo que supone todo un desafío para la labor del editor. Presotto describe de forma exhaustiva los manuscritos para cada una de las obras, cotejándolos, comentando sus características, los puntos de confluencia y divergencia, tipo de intervenciones y errores, aportando pistas de filiación, de procedencia, y, en definitiva, claves interpretativas para reconstruir el momento de transmisión en que cada uno de estos eslabones se inserta. Este panorama lo completa el trabajo de Vaccari, recogido en el cuarto apéndice, en el que examina pormenorizadamente los papeles de actor y estudia el problemático

parentesco con los manuscritos. En el caso del *Trato de Argel* se puede vislumbrar con más claridad la filiación con uno de ellos. La *Conquista de Jerusalén* representa un caso de estudio complejo, pues las divergencias entre los papeles son notables, lo que aporta indicios que permiten hipotetizar tanto sobre el parentesco como acerca de la representación de la obra.

En la “Historia del texto”, Presotto aborda la tradición textual del libro impreso en 1615. El estudioso aporta aquí también una descripción detallada, para la que tiene en cuenta los once ejemplares cotejados por el equipo de editores, comentando sus rasgos materiales y de contenido y calibrando sus particularidades. Llamam la atención a propósito de este impreso varias cuestiones, como el apresurado proceso de impresión que sufrió y que Presotto desentraña a través del examen de los preliminares y el régimen y carga de trabajo de la imprenta, o el modelo editorial, que no se ajusta exactamente al de comedias adocenadas, que se había extendido algunos años antes. Especial comentario y valoración hace del tipo de errores y variantes —en diferentes estados— que atribuye en su mayoría al copista o al cajista, ilustrándolo con nume-

rosos ejemplos.

Por último, hace un repaso crítico de las ediciones modernas, que se inicia con la edición dieciochesca de Nasarre. Comenta y valora el interés y grado de acierto de cada propuesta, bien crítico, ecdótico o divulgativo, y las conecta entre sí, perfilando la historia de recepción crítica de las obras dramáticas cervantinas. Esta tradición crítico-ecdotica se contempla dentro del conjunto de testimonios que se cotejan en el aparato crítico, como punto de guía y referencia de las enmiendas que introducen los editores de esta colección, si bien no agota las correcciones que estos aplican, algunas muy agudas y nunca antes detectadas. Todas quedan registradas, así como las variantes que presentan los diferentes testimonios, en el aparato crítico. Este, no obstante, no se ofrece de forma completa en este libro, si bien está a disposición de cualquier interesado en la página de la RAE (<http://www.rae.es/publicaciones/obras-academicas/bcrae/comedias-y-tragedias-miguel-de-cervantes>). Aquí, en cambio, se presenta una versión simplificada, que omite las lecturas de las ediciones modernas, manteniendo solo aquellas que por primera vez sancionan alguna de las enmiendas por las que optan

los editores. Las lecciones o enmiendas se justifican y explican en la mayoría de casos, con valoraciones de gran interés crítico y (con) textual, con comentarios sobre el tipo de error (por atracción, trivializaciones, confusión en cuanto a la asignación de los parlamentos a sus personajes, entre otros), con consideraciones literarias y lingüísticas y en diálogo con la tradición crítica posterior. Se podría objetar que se hace ardua la navegación por el aparato crítico, que aglutina todas las variantes en un mismo cuerpo textual, especialmente cuando las variantes afectan a más de un verso. No obstante, en la versión extendida del aparato, estas se organizan a principio de línea sistemáticamente, permitiendo una navegación fácil para el interesado en consultar casos concretos.

En lo que respecta a la edición, este equipo realiza una escrupulosa labor crítica sobre los textos, con una lectura rigurosa, teniendo en cuenta el sentido, el idiolecto cervantino, y con especial atención hacia los aspectos métricos y prosódicos. Los criterios de edición apuestan por acercar el texto a los lectores modernos, priorizando la presentación de un texto limpio de llamadas, modernizado en lo modernizable (las graffias, básica-

mente, pues se mantienen, incluso, vacilaciones vocálicas para una misma palabra en diferentes momentos) y acentuado y puntuado según las normas vigentes. Cabe una mención a las imposiciones de la Real Academia, pues en alguna ocasión se habría agradecido la tilde diacrítica en los pronombres demostrativos. Se otorga especial atención a los aspectos prosódicos, que se implementan en las notas a pie de página con indicaciones pertinentes para la correcta pronunciación y acentuación de los versos. Se podría hacer un comentario al efecto, que en sentido contrario acaso generara el exceso de fragmentación por puntuación (al separar, por ejemplo, sinalefas). En cualquier caso, sería este un apunte quisquilloso, pues —como aclara la RAE— las normas de puntuación actuales no inciden necesariamente en la prosodia.

Por lo demás, el aparato de notas es exhaustivo y riguroso. Aquí se aporta información de diversa índole, desde aclaración de voces, intertextos y referentes histórico-literarios, hasta comentarios-resúmenes y explicaciones de la ironía. Los editores proveen, de esta forma, al lector de claves interpretativas, sutiles en muchos casos, imprescindibles para conectar

con el texto cervantino. Las “notas complementarias”, en el segundo volumen, abundan en datos lingüísticos, literarios, históricos y referenciales, citando fuentes, tanto de la época como modernas, sobre cuestiones sucintamente apuntadas en las notas a pie. Este bloque informativo y documental no solo es fundamental para acercarse a la profundidad y alcance de los textos, sino que constituye una herramienta de enorme interés para familiarizarse con el mundo de Cervantes, en particular, y con el de su siglo, en general.

En los apéndices que siguen, se proporcionan instrumentos para facilitar el análisis y estudio de los textos, así como un desarrollo de cuestiones de recepción, que complementa la revisión crítica de Gómez Canseco y Valle Ojeda en el estudio introductorio. En los dos primeros anejos, más técnicos, los editores resumen los argumentos de cada obra por jornadas, en el primero de ellos, y facilitan el cómputo (y comentario) de los versos para cada comedia, en el segundo. En el tercer anejo, Pinzán y Colombo abundan en datos sobre el impacto y la recepción de la dramaturgia de Cervantes, tanto en el ámbito crítico como en el teatral, poniéndolos en diálogo y

contextualizándolos en las corrientes ideológicas literarias vigentes en cada momento. De esta forma, se ofrece una visión cabal de la suerte del teatro cervantino que, en pocas palabras, ha tenido poca incidencia, siendo generalmente malinterpretado e instrumentalizado de acuerdo con particulares intereses ideológicos. Si bien la ola romántica alemana ayudó a la recuperación por el interés de la obra, de la dramática solo se rescataron *La Numancia* y los entremeses. Solo en el siglo XX ha recibido más atención, especialmente tras la revisión crítica de Canavaggio en los Setenta. No obstante, parece que solo en contextos conmemorativos, o con fines experimentales, tiene sentido volver a las comedias cervantinas, a juzgar por la trayectoria de las representaciones en las últimas décadas. En el cuarto apéndice, que complementa el estudio de Presotto, Vaccari examina de cerca los papeles de actor que integran la tradición manuscrita de las piezas conservadas, junto con el texto de estos. Finalmente, una extensa bibliografía y un índice de notas cierran este volumen.

En suma, es de indudable valor el trabajo que encierran los dos volúmenes de *Comedias y tragedias*. Los editores, en perfecta coordina-

ción, revisan de forma exhaustiva tanto la tradición crítica y ecdótica como las fuentes, para presentar un texto crítico de las obras sumamente riguroso. Los estudios complementarios contextualizan las obras en coordenadas relevantes no solo para entender del texto, sino también para la comprensión cabal de la trayectoria literaria de Cervantes.

Roser López Cruz
King's College London

Literatura y comercio en España: las tiendas (1868-1952)

OROPESA MÁRQUEZ, SALVADOR A.

Málaga, Universidad de Málaga, 2014

Los estudios culturales han tenido la virtud de abrir una nueva área temática para los estudios literarios, y el presente volumen es un claro ejemplo de este avance crítico. Viene dedicado a investigar la representación del comercio al por menor, las tiendas, como reza en el título, en la literatura y en el cine entre 1868 y 1952. Otra bondad del volumen proviene de su enfoque teórico, basado principalmente en la obra del historiador español José María Maravall. Y cuyos principios resume así el profesor Oropesa: “El historiador es un profesional que conoce sus fuentes críticas y construye sus juicios sobre la realidad. Nos dirá Maravall que lo que le interesa es saber el sentido de las guerras de las Comunidades no si los comuneros llevaban razón o no” (p. 15). Este aspecto teórico de la obra maravalliana, la búsqueda del sentido de la realidad en los hechos históricos, guía las indagaciones del autor de este trabajo al abordar la representación hecha del comercio en la cultura artística de dos siglos.

Otro acierto radica en que el autor trabaja con la idea de una España donde existen diversas centralidades. Más allá de Madrid y Barcelona, que históricamente vienen compitiendo por alzarse con el cetro de la capital más activa, exitosa, etcétera, existe hoy en cada autonomía un centro, que suele ser una ciudad en el caso de las uniprovinciales o de varias en las pluriprovinciales, como ocurre en Andalucía, Galicia o el País Vasco, en torno a las que se desarrolla la vida socio-cultural de dichas entidades administrativas. Así se estudiarán las tiendas en Madrid, en Bilbao, en Barcelona, y en otros lugares.

Tras la mencionada introducción teórica, el capítulo inicial viene dedicado al análisis de dos obras maestras de la novela europea decimonónica: *Au bonheur des dames* (1883), de Émile Zola, y *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), de Benito Pérez Galdós. En el subtítulo del apartado leemos que ambas constituyen “el grado cero de la novela de consumo” (p. 45). La ficción del

escritor francés fue la primera donde el lector encontró el retrato de unos grandes almacenes como espacio principal de una obra de ficción. Espacio que con el paso del tiempo se convertirá en el mercado por excelencia de la burguesía. Poco a poco, los almacenes fueron sustituyendo a los mercados al aire libre, por la comodidad, la higiene y la atención personal que ofrecían. De igual importancia resulta que este ámbito emergente, el comercial, transformará el espacio público, permitiendo la mezcla de clases sociales en un mismo lugar; las señoras burguesas, como Barbarita Santa Cruz, la madre de Juanito, el protagonista de *Fortunata y Jacinta*, y su mujer Jacinta, se cruzarán en los pasillos de los almacenes con gente del pueblo. Nació así una forma de trato social que rompía barreras y propiciaba la igualdad de clases, prerequisite para el desarrollo democrático.

Fortunata y Jacinta resulta, sin duda, la novela española más representativa en cuanto al comercio madrileño de su época, pues la familia principal, los mencionados Santa Cruz, son importantes comerciantes de tejidos en la capital. Cuando se piensa en la novela realista suele aludirse a los empleados del Gobierno, pero Oropesa

apunta con razón que esta novela revela la importancia de otro colectivo social, el comercial, que en realidad generaba mucho mayor movimiento económico, y pronto se convertiría en la principal fuente de empleo de la ciudad. Los edificios en manos de las llamadas manos muertas, del estamento religioso, poco a poco irán retirándose del centro de la ciudad hacia las afueras, permitiendo la ampliación de los espacios comerciales en el corazón Madrid. También se establece en el libro una conexión esencial entre el comercio de telas y el diseño gracias a un persona “crucial” (p. 80) en la novela, Aurora Samaniego. Una mujer moderna, que ha vivido en París, regentado allí comercios de ropa blanca, y que, cuando se instala en Madrid, es amante de Moreno Isla, quien la provee de fondos para establecerse en un comercio de modas. Aurora viene caracterizada como un nuevo tipo de mujer, profesional, llena de energía, que puede competir en el terreno mercantil con cualquier hombre, y liberada sexualmente. Este aspecto viene a subrayar un equilibrio social basado en otros ejes que el simple de la clase social en la que se nace. El comercio resulta, pues, un síntoma más de los cambios iniciados en 1868, el

momento en que la democracia española dio un paso hacia adelante muy significativo.

El segundo capítulo, muy sustancial, considera el impacto de la “revolución económica de 1868 en la economía doméstica” (p. 91). Se utilizan ejemplos tomados de *La desheredada* (1881), de Galdós, para ilustrar el mencionado vuelco revolucionario en el estatus social. Como no podía ser menos, Isidora Rufete, la joven con ansias de formar parte de la aristocracia, resulta un prototipo perfecto de quienes quieren acceder a un puesto destacado en la sociedad no tanto por el mérito personal, sino por la apariencia. Tema que Oropesa rastrea en esta novela y en *Tormento* (1884), en *La de Bringas* (1884) y en *Lo prohibido* (1884-1885). Esta ambición de medro social, señalada por Maravall en sus estudios, tiene su origen en la picaresca y puede acabar conduciendo a la degradación de quien vive entregado a tal afán, caso de Isidora, en la prostitución. El cuidado del escaparate, el lucir el palmito, viene a convertirse en una sustitución del mérito propio. Se trata, en fin, de la cosificación del cuerpo y de la mente de la mujer del Ochocientos.

El tercer capítulo ofrece una bienvenida novedad, la presenta-

ción de un texto desconocido para la mayoría de cuantos nos dedicamos a los estudios culturales de los siglos XIX y XX. Se trata del libro *Las tiendas* (1869-1876), de Carlos Frontaura. Una crónica del comercio de su tiempo, un testimonio del estado de la cuestión elaborado en su momento, cuya importancia viene del escaso conocimiento que tenemos “de la historia del capitalismo doméstico en España” (p. 139). Presenta, entre otras cosas, una descripción muy detallada del comercio madrileño (pp. 144-145), de los artículos que se vendían en alrededor de cuarenta y un establecimientos. Da idea cumplida de la variedad de productos y de clientes que estaban interesados en ellos. Conocemos asimismo cómo los establecimientos se iban modernizando; por ejemplo, las carnicerías bien montadas, que sustituían a los puestos de venta de carnes de los tenderetes del mercado, con la consecuente ganancia de higiene y de trato al cliente. Todavía no estamos en el mercado de marcas, que por la época de publicación del libro empezaba a desarrollarse en EE.UU.

Los siguientes capítulos giran en torno a obras que no entran en el canon de la literatura decimonónica o del XX, y además pasa-

mos de la ficción al drama, o más concretamente al teatro, y más en concreto al sainete. Lo consideramos como otro de los aciertos del libro: el estudio de varias obras de Carlos Arniches, porque le permiten explorar el comercio de los de abajo, del proletariado. Y en *El último mono* (1926), un sainete muy representativo, aparece una tienda de ultramarinos, donde se especifican todos los productos que en ella se vendían, y el tipo de comprador que tenían. Y las ventas en la tienda son continuas, lo que permite entender que la estructura social de España, considerada desde el punto de vista comercial, estaba evolucionando, como en el resto de Europa, hacia la propia de una nación donde se produce, y por ello industrial, aunque sea en el ramo de la alimentación. Otro aspecto bien ilustrado es el mencionado anteriormente de las centralidades, porque en el establecimiento se venden los productos más conocidos de la cocina regional española.

En los capítulos siguientes, el profesor Oropesa vuelve a la novela, explorando textos tan importantes y poco conocidos como *Madrid, de Corte a checa* (1959), de Agustín de Foxa, o *La plaza del Diamante* (1962), de Mercè Rodoreda; para terminar con el comentario de dos

estupendas películas *Demonios en el jardín* (1982), de Manuel Gutiérrez Aragón, y *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), de Luis García Berlanga. Ambas tocan dos temas propios de la posguerra: la primera, el estraperlo; y la segunda, las cartillas de racionamiento. Estos apartados suponen un buen punto final a la locura del comercio novelada desde el siglo XIX en la narrativa europea.

Este estudio permite ampliar la lente con la que leemos la literatura española posterior a 1868. Permite también entender la utilidad que tienen los textos tratados para ampliar nuestro conocimiento cultural de los tiempos pasados, más allá de su puro valor estético. Y este objetivo lo consigue plenamente el libro que nos ocupa, que servirá de referencia futura para cuantos se interesen por el comercio y por el mundo del diseño, vistos a través de su representación en la literatura española moderna.

Germán Gullón
Universidad de Ámsterdam

Max Aub y la escritura de la memoria

SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER

Javier Lluch-Prats, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2014

A partir de la década última del pasado siglo la recepción crítica de la obra literaria de Max Aub ha ido incrementándose muy notablemente, y enriqueciéndose con aportes de gran interés científico, lo que obliga a los estudiosos de este escritor a una exigencia si cabe cada vez más y más acusada.

En la línea de los trabajos aubianos rigurosos ha de anotarse la publicación del libro de Javier Sánchez Zapatero, *Max Aub y la escritura de la memoria*, un título tendente a significar que uno de los rasgos más característicos de Max Aub fue precisamente el de hacer memoria de una etapa crucial en la historia de la España del siglo XX, la de la guerra civil, y asimismo la del exilio republicano. Sin embargo, ese hacer memoria reviste una particularidad, como bien se explica en ese trabajo, porque dicha memoria no se circunscribe a los recuerdos personales, que consideraba traicioneros, lo que se tradujo en que, como puntualiza Sánchez Zapatero, “apenas hay páginas au-

tobiográficas en la producción de Aub” (p. 24).

Profesor de la Universidad de Salamanca, Javier Sánchez Zapatero había abierto camino ya en una temática susceptible de desarrollarse como un subgénero, la de la literatura concentracionaria, y Aub resulta el autor más propicio para ejemplificarla. Esta faceta aubiana era sobradamente sabida, pues forma parte de su biografía, pero no había sido analizada y puesta en valor, de ahí que esté bien justificado, así pues, que la monografía de referencia dedique su sección tercera al testimonio y al discurso que de él surgió en el paso del autor por los campos de concentración galos de Roland Garros y de Vernet, y por el argelino de Djelfa, en el desierto del Sáhara.

Los textos centrados en esos lugares fueron escritos en los años cuarenta, y lo que se narra en tales páginas resulta pavoroso, lo que permite que el lector se pueda hacer cierta idea nada más, porque la realidad ahí padecida debió ser

espluznante, de un tipo de fenómeno de reclusión que en la actualidad se da en varios continentes.

Si Max Aub propicia, como ya se indicó, el análisis de la literatura concentracionaria, su pensamiento y su praxis creativa contribuyen a ensanchar horizontes teóricos merced a lo que ha podido calificarse como poética de lo falso, una de cuyas claves consiste en sostener que lo documentado y lo ficcional se diferencian solo en los diferentes grados de falsedad que implican. Complementaria e inversamente, se alcanzaría más la verdad por los caminos de la ficción que a través de medios documentales, sobre todo porque lo ficticio, si tiene su coherencia, y se apoya en fuentes que se contrastan, y Max Aub las contrastaba al máximo, permite una multiplicidad de perspectivas, y en cambio el documento supuestamente fidedigno se limita a una sola. Este ángulo de enfoque socava el crédito excesivo que a menudo suele otorgarse al documentalismo, y a la vez nos propone una inesperada metodología cognoscitiva fundamentada en lo fragmentario.

Otra de las fórmulas empleadas por Aub para cuestionar la importancia que se acostumbra a conceder a lo que por inercia y apariencia es tenido por científico fue la

confección de textos inventados a modo de remedo de escritos que pudieran ser veraces, como subraya y valora Sánchez Zapatero. Esta práctica la llevó a cabo mediante distintas modalidades de escritura, por ejemplo las del remedo de los estudios monográficos, de los discursos académicos y del espicilegio antológico de poemas.

Ilustra el supuesto primero su *Jusep Torres Campalans* (1958), parodia de una monografía de arte, sobre un pintor vanguardista inexistente de cuyos cuadros, pintados por el propio Aub, llegó incluso a organizar exposiciones. El segundo caso lo representa un supuesto discurso de ingreso en la Real Academia Española al que puso el título de *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (1971), discurso que procuró fuese impreso como si dicha institución lo hubiera editado, y adjuntando también la réplica preceptiva a cargo de Juan Chabás, textos ambos inventados.

Y del tercero son muestra su *Antología traducida* (1963-1966), en la que se seleccionan autores fruto de su imaginación, y que pertenecerían a distintas culturas, épocas y lenguas. Y asimismo su *Imposible Sinaí*, obra aparecida póstumamente, en 1982, en la que se

conjuntan composiciones que se atribuyen a participantes en la llamada Guerra de los Seis Días. El procedimiento de presentar lo ficticio como real fue implementado por Aub valiéndose de su contrafaz invertida, la de ofrecer lo fidedigno como inventado, como sucede en su novela basada en Buñuel, que no acabaría de elaborar.

Max Aub debela asimismo tópicos que hemos visto manejar más de una vez en la crítica, y que él desestima para cualquier análisis, como por ejemplo el lugar común de la minusvalorización literaria cuando se ha tildado un texto como “de circunstancias”. Al respecto, reivindica Aub, en un pasaje de un escrito que rescata Javier Sánchez Zapatero de un archivo del autor, que su obra es producto de las circunstancias, “como todas las literaturas que valen algo” (p. 140).

Además de esta clase de tópicos, desmerece también Aub peticiones de principio de naturaleza política: así, la visión idealizada de los sucedidos republicanos, y de los exiliados. Respecto a lo primero, el famoso “no es eso, no es eso” de José Ortega y Gasset encuentra una creíble ejemplificación en las páginas aubianas. Y la encuentra porque no puede ponerse en duda

la fidelidad a la República del escritor, pues fue precisamente quien más hizo para que esa causa no se olvidase. Y sin embargo, en aras de esa misma fidelidad, su mirada fue crítica ante algunas políticas republicanas, unas por omisión, otras por acción.

Reprendió, por ejemplo, y entre otras acusaciones, que no se avanzase nada por el camino de la revolución, no poniendo la tierra en manos de quienes la trabajaban. Y esa censura de lo que pudo hacerse, y no se hizo, no la formula como comunista, puesto que no era ese su credo, sino como un socialista afiliado al PSOE desde 1928 y que participaba asimismo de convicciones liberales.

Y respecto a hechos que sí ocurrieron, no pasó por alto ciertas lastrantes desavenencias políticas entre los republicanos, tanto en España como en el exilio, la desorganización durante la guerra, y tampoco los excesos de haberse llevado a cabo ejecuciones a quemarropa y condenas sin las mínimas garantías por parte de determinados tribunales de partidos o de sindicatos, hechos censurados en la novela *Campo abierto* (1951).

No haría caso omiso Aub de las quemas de iglesias, actos éstos reprendidos en la novela *Campo*

cerrado (1943), aduciendo en este punto oportunamente Sánchez Zapatero un enfoque similar en la novela *La llama*, de Arturo Barea. Si el franquismo se empleó a fondo en imponer una visión tan unilateral y demonizada de la República, la visión aubiana sale también al paso de quienes pretendan contrarrestar esa visión falsa y adulterada con otra que pueda valerse, con contenidos y fines políticos radicalmente opuestos, de similares procedimientos de lectura sesgada de la realidad.

En el espacio de esta reseña no cabe poder detenerse en todos los puntos dignos de ser destacados en este libro de Javier Sánchez Zapatero cuyos deslindes en forma de datos materiales e interpretaciones son tan numerosos. Pero sí ha de ponerse de relieve la importancia del capítulo sobre la memoria de los campos de concentración, subrayando las extremas degradaciones de todo tipo que en ellos se daban.

Igualmente interesante es la exégesis que el estudioso hace de la novelística aubiana, y en particular de las novelas que conforman la serie sobre la guerra civil que tituló *El laberinto mágico*. Y alcanzan un interés no menos subido el desenrañamiento de la poética de lo fal-

so. Libro de referencia sin duda, el *Ensayo* de Sánchez Zapatero es de consulta obligada para quien pretenda realizar cualquier trabajo sobre uno de los escritores españoles más atípicos y fecundos del siglo XX.

José María Balcells
Universidad de León

NORMAS EDITORIALES

Los trabajos se enviarán a la dirección de la revista:

Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas

Prof. Rafael Bonilla Cerezo,

Departamento de Literatura Española de la UCO

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Córdoba, Plaza del Cardenal Salazar, 3

CP: 14071, Córdoba (España)

E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista.

Los originales se enviarán en formato electrónico: Programa Microsoft Word.

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 (PALABRAS CLAVE) e inglés (KEY WORDS) que sinteticen el argumento de las aportaciones.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales:

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto 10 Times New Roman para las notas a pie de página. Citas en el texto con una extensión superior a tres líneas: 11 Times New Roman.

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman mayúscula y versalita, centrado y encabezando el trabajo.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en mayúscula y 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: p. ej: Universidad Complutense de Madrid.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Apellidos, nombre, título, editor o traductor, ciudad, editorial, año y número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la reseña, alineado a la derecha, con letra mayúscula y versalita. Las reseñas no llevarán notas al 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. Deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que nunca aparecerá 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 latinas españolas “”.

El número de la llamada de la nota al pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben cumplir las siguientes observaciones:

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.

b) Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos en versalita, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed. o 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).

c) Libros: Nombre Apellidos en versalita, *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.

- 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*, 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.

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.